

SABRINA SEDLMAYER PINTO

**AO LADO ESQUERDO DO PAI:
OS LUGARES DO SUJEITO EM *LAVOURA ARCAICA*,
DE RADUAN NASSAR**

Sabrina Sedlmayer Pinto

**AO LADO ESQUERDO DO PAI:
OS LUGARES DO SUJEITO EM *LAVOURA ARCAICA*,
DE RADUAN NASSAR**

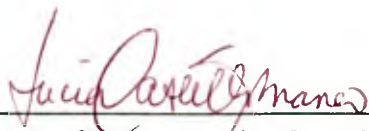
Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Castello Branco

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
1995

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
1995

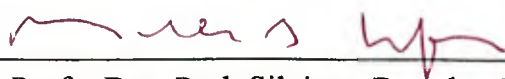
Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:



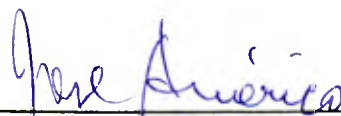
Profa. Dra. Lúcia Castello Branco - UFMG



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães - UFMG



Profa. Dra. Ruth Silviano Brandão Lopes - UFMG



Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras

Prof. José Américo de Miranda Barros

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras

Estudos Literários - FALE/UFMG

AGRADECIMENTOS

À Lúcia Castello Branco, que me arremessou para além do escrito.

Ao Marcos, querido leitor e companheiro de todas as minhas incursões poéticas.

À Ana Cecília Carvalho, que ao longo de quase três anos de leitura freudiana, me fez descobrir a psicanálise em extensão.

À Ruth Silviano Brandão, que me levou às Letras.

À Maria Inês Lodi, pela cúmplice paixão por *Lavoura Arcaica*.

Este trabalho foi realizado com auxílio de bolsa de estudos do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lícido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo.

(Raduan Nassar)

SUMÁRIO

RESUMO.....	9
ESTAMOS INDO SEMPRE PARA CASA.....	10
VISGOS FUNDANTES, SIGNOS E EPITÁFIOS.....	24
PARÁBOLAS, PALAVRAS ARCAICAS.....	43
O SUJEITO NA LAVRA DAS PALAVRAS.....	68
NO PRINCÍPIO ERA O VERBO.....	87
AO LADO ESQUERDO DO PAI.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116
RESUMÉ.....	123

RESUMO

Análise do romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, privilegiando o suporte bíblico, a questão do sujeito, e a tradução parricida, elementos estruturantes na obra do autor.

ESTAMOS INDO SEMPRE PARA CASA

Procuro outro lugar à mesa, o lugar ao lado do outro que me estimule e cause medo dizendo, por exemplo, aos que dormem tranquilamente a comer o amor: “a abóboda celeste acaba de ruir”.

(Maria Gabriela Llansol)

Houve um tempo mítico em que o verbo era falado, e a terra participava, junto aos homens, do campo semântico das suas lendas, contos e narrativas. Sob o jugo do trabalho, os homens se uniam em pequenos agrupamentos e constituíam, através de laços de sangue, uma família. Respeitando leis exogâmicas, cada filho, quando alcançava a idade madura, abandonava a casa do pai para formar outra casa, uma outra família. Depois, muito depois, a escrita surgiu e fez distanciar a voz do homem desse verbo falado. Dessa época atópica, sobraram apenas falas rasuradas, pequenas obliterações, restos desfeitos de uma memória adormecida.

A escrita como uma espécie de filho pródigo - o que abandona a casa onde nasceu e sai dispendiosamente pelo mundo negando a filiação (a autoria) -, sendo secundária em relação à fala (a Origem por excelência), encontrou, na

contemporaneidade, uma intensa oposição teórica. A destruição de certos postulados logocentristas que afirmavam a superioridade da palavra oral, considerada como autêntica e primordial, em detrimento da palavra escrita, vista como perversa e artificial, fez com que o desconstrutivismo, além de desestabilizar essa hierarquia estabelecida durante séculos, propusesse a saída dessa bipolaridade por meio de uma investigação que rastreasse toda a história dos textos esquecidos. A gramatologia - proposta por Derrida -, além de colocar a história do homem como a história de um texto a ser analisado, percebe a língua como uma espécie de escritura, os signos podendo veicular-se tanto à substância fônica da voz quanto à materialidade da letra.

E é nesse texto infinito, em que outras escritas podem se sobrepor, superpor, adulterando a forma inicial, que podemos localizar certos procedimentos literários contemporâneos. Ao mesmo tempo em que trabalham com os significantes, explorando a dimensão acústica das palavras, certas narrativas também querem a matéria, o suporte que a letra oferece.

Como produto dessa experiência literária que amalgama a voz com a letra, surge, no Brasil, *Lavoura Arcaica*, romance de estréia do escritor paulista Raduan Nassar. Rompendo com a produção literária dos anos 70 e 80, com certa herança realista, com o naturalismo dos romances reportagem, e com a escrita limpa e enxuta do *nouveau-roman*, esse texto ancora num passado remoto, travando diálogo com um dos mais antigos textos da humanidade: a *Bíblia*.

Utilizando-se de uma oralidade sacra primordial, mas pervertendo-a através de uma escrita saturada por metáforas, o romance de Raduan Nassar pode ser lido como uma versão de "A Parábola do Filho Pródigo". Desconstruindo elementos fundamentais da constituição social ocidental - o patriarcalismo, a interdição ao incesto e o imperativo ao trabalho -, esse texto relê as palavras sagradas, mas sempre corrompendo, adulterando, violando cada signo arcaico.

Como a *Bíblia*, *Lavoura Arcaica* é um palimpsesto. Encontramos, nessa narrativa, rastros de palavras que também foram escritas sob outras palavras. Em alguns momentos reconhecemos versos inteiros, principalmente dos poetas nacionais que tinham como proposta "restaurar a poesia em Cristo" como, por exemplo, Jorge de Lima e Murilo Mendes; em outras passagens são os Evangelhos que inundam a narrativa e que, misturados a contos árabes, tais como os *d'As Mil e uma Noites*, formam um texto-tecido, um amontoado de lembranças literárias que compartilham entre si da tarefa de falar de um real indizível.

Em *Ladrões de Palavras*, Michel Schneider mostra como um texto nunca dá acesso à coisa escrita pela primeira vez:

Como a lembrança-sobre-tela, o texto é lembrança de uma tela. Texto que se lembra de um texto anterior. O grau zero da escritura não existe e talvez jamais tenha existido. A literatura é sempre de segundo grau, não em relação à vida ou à realidade social de que ela seria *Mimésis* (Auerbach), mas em relação a ela mesma, e o plágio não é senão um caso particular dessa escritura sempre derivada de uma outra.¹

O texto, segundo Schneider, sofre de "reminiscências", e a importância da autoria não se assenta mais na questão da propriedade (já que é impossível detectar uma escrita matricial). O mesmo autor ainda sublinha que há uma tarefa imprescindível, intrínseca a qualquer trabalho literário: o escritor deve tornar sua a linguagem.

E é essa tessitura da linguagem, mesclada a um delicado trabalho com a língua portuguesa, que podemos visualizar na obra de Raduan Nassar. Apesar de *Lavoura Arcaica* resgatar muitos textos alheios, o romance traz uma linguagem tão

¹ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.63.

convulsionada e percorre um trajeto tão singular na literatura brasileira que, ao tentarmos contextualizá-lo, percebemos que este é um romance solitário. Ao procurarmos colher parentescos dentro da historiografia literária brasileira, não encontramos uma filiação segura. A obra apresenta-se com tal alteridade que é impossível estabelecer laços rígidos. *Lavoura Arcaica* assemelha-se, antes, a um *iceberg*: um bloco que se desprende de uma massa maior e que vaga errante, apenas encostando-se em outros pedaços de textos. As aproximações são efêmeras, passageiras. Em alguns momentos encontramos vozes do que a *Bíblia* traz de mais arcaico: livros atribuídos ao Rei Salomão - *Cantares*, *Provérbios*, *Eclesiastes*. Depois, já no *Novo Testamento*, *Lavoura Arcaica* aproxima-se dos apóstolos Mateus, Marcos, Lucas, João... E por aí segue até aproximar-se da prosa nacional, no que o autor considera ser sua “matriz de pureza lírica”: a obra de Graciliano Ramos, e os versos religiosos de Jorge de Lima.

Além de configurar o lugar, ou melhor, a atopia do romance de Raduan Nassar no contexto literário brasileiro, a imagem do *iceberg* também oferece a possibilidade de traçarmos uma analogia entre a literatura e o litoral, através das contribuições da Psicanálise lacaniana. Para tentar demarcar um possível agrupamento literário, distinto do amontoado quase indiferenciado denominado literatura, Lacan fala, metaforicamente, de uma imagem vista do alto de um avião. O que Lacan enxerga, e de seu olhar ele faz leitura, é a planície siberiana. Desolada, sem vegetação, esse pedaço de terra se apresenta marcado por sulcos e, às vezes, escondido, encoberto por nuvens, só se deixando, pelo próprio escoar do vento, entrever. Essa outra modalidade de textos Lacan designa por *lituraterra*.

Do alto se vêem limites, fronteiras, bordas, ou melhor, a diferença entre o litoral e a terra. Eis então o que Lacan, através de seu neologismo, deseja frisar: a psicanálise se territorializa com a literatura. Mas também: os limites, entre esses dois

saberes, são constantemente desfeitos, pois a onda bate na areia desmanchando fronteiras e a areia sempre guarda para si um pouco da água do mar.

Lacan imprime o vocábulo latino *litura* que significa borradura, riscadura, letras riscadas; donde *liturarius*, que tem rasuras, livro de rascunhos, para reforçar justamente a passagem de *letter* (letra) a uma *litter* (lixo, sujeira). Ou seja: Lacan distingue a *belle lettre* da escrita que vai além do prazer do texto, apontando para a singularidade das obras de escritores que fazem surgir o *Es (o Isso)* do texto, ou, como diz Haroldo de Campos,² "a outra cena", o não-sabido.

Nesse sentido, podemos inferir como *Lavoura Arcaica* (apesar de não trazer grande inovação formal, nem muito menos subverter o código lingüístico) consegue, através de uma enunciação desenfreada, enlouquecida, suspender as cenas nada fidedignas guardadas pelo sujeito - e aí podemos pensar nas cenas primitivas, no que existe de mais recalcado e esquecido no inconsciente - e nos falar de um tempo primeiro, cuja língua evocada é originária, em que o corpo está sempre rebaixado para sua instância pré-lingueira, destituído de simbolização. O narrador em primeira pessoa - André -, trafegando em paroxismos, ataques e ausências, sintomas da sua epilepsia, irá contaminar o enunciado do romance numa dicção próxima à *letra* - suporte material do inconsciente, contorno do impossível -, transformando *Lavoura Arcaica* numa espécie de escritura-balbucio, próxima à fala, ao corpo, mas próxima a uma fala convulsiva, a uma "baba pestilenta", como diz o filho pródigo nassariano.

A literatura brasileira da contemporaneidade apresenta, em um considerável número de obras, um sujeito que, representado por uma linguagem excessiva, demonstra um desmemoramento frente ao passado, ora não se reconhecendo em seu próprio discurso - porque sabe da impotência de sua tentativa de resgate da cena

² Ver a esse respeito o artigo de CAMPOS, O afreudisiaco Lacan na Galáxia de Lalingua (Freud, Lacan e a Escrita), p. 175 - 190.

primitiva -, ora tentando captar essa dimensão da letra no inconsciente. Entretanto, *Lavoura Arcaica*, apesar de ser colocado como representativo da escrita dos anos 70 e 80, difere radicalmente de outros textos que também encenam um certo movimento "em direção a casa".³

Distinto das narrativas citatins, no que convencionou chamar de literatura pós-moderna, o romance de Raduan Nassar se afasta daquele cenário urbano, saturado por imagens tecnológicas e produtos da mídia, sempre com linguagens fragmentadas (como a memória dos personagens e/ou narradores dos romances), como o que se desenha, com frequência, por exemplo, nos textos de João Gilberto Noll e Sérgio Sant'anna, e se agrupa a uma outra cena na literatura brasileira. Com uma linguagem em que se ouvem ecos barrocos, *Lavoura Arcaica* demanda um tratamento diferenciado, não só em relação aos aspectos da enunciação, como também no que se refere às imagens, já que essas, saturadas, excessivas, encenam uma outra volta para casa: o caminho permanece intacto, mas o retorno não é realizado sem que o verbo original seja maculado.

Quando editado pela primeira vez, em 1975, *Lavoura Arcaica* logo despontou no cenário brasileiro e foi bastante prestigiado pela crítica. Em 1976, a Academia Brasileira de Letras concedeu-lhe o prêmio Coelho Neto. As críticas - em grande quantidade nos principais jornais do País - afirmavam, quase com unanimidade, que nascia "um dos mais importantes autores da literatura brasileira", que "*Lavoura Arcaica* e a novela *Um Copo de Cólera* formam uma obra obrigatória", e ainda que "O autor Raduan Nassar deve constar em qualquer sùmula da literatura brasileira".⁴ Porém, após lançar *Um Copo de Cólera*, em 1978, Raduan calou-se, numa atitude que se assemelha a uma recusa. Na última página da edição

³ Podemos estabelecer um diálogo a partir de GUIMARÃES. *As imagens da memória*, notadamente no capítulo "We can't go home again", p.7-22.

⁴ Ver, por exemplo, BONASSA, JABOR, HEYNEMANN, MARRA.

da novela, lançada pelo círculo do livro, consta uma pequena autobiografia e uma possível resposta a sua inesperada mudez:

Paulista de Pindorama, moro em São Paulo desde a adolescência. Isto posto, acho que posso passar por um sujeito sem biografia, pois minha vida tem se resumido à banalidade de uns poucos desencontros. No colegial, depois de dois anos no científico, pulei pro Clássico. Comecei o curso de Letras Clássicas, nos tempos da Rua Maria Antônia, mas logo desisti. Estudei Direito no Largo do São Francisco, mas abandonei o curso no último ano. Cursei Filosofia na mesma Maria Antônia, e ia me iniciar na carreira universitária, mas piquei a mula em tempo. Trabalhei no comércio enquanto estudava, mas me mandei depois. Tentei me aventurar no estrangeiro mas dei com os burros nágua. Dediquei uns bons aninhos ao jornalismo, e nunca mais voltei a uma redação. Diante disso, meu caro leitor, e mesmo de outros desenganos não tão banais, seria ledoo engano concluir que só fiz quebrar a cara na vida. Hoje, finalmente estou perto de realizar o que mais queria ser quando criança: criador! nada a ver com, está claro, com a autosuficiência exclusiva dos artistas (deus os tenha!), que estou falando simplesmente em criador de bichos. É o que venho fazendo no sítio Capaúva, a 250 km de São Paulo, onde tenho passado mais tempo que na capital. Aliás, se já suspeitei uma vez, continuo agora mais desconfiado ainda que não há criação artística que se compare a uma criação de galinhas.

Raduan Nassar não é dado a entrevistas e se recusa a falar mais detidamente sobre o motivo que o levou a parar de escrever. Além de *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*, escreveu alguns contos. Apenas três foram publicados: "O Ventre Seco" e "Aí pelas três da tarde", ambos, na revista espanhola *El Paseante* e na *Folha de São Paulo*; mas o conto mais conhecido é "Menina a Caminho" que, em agosto de 1994, na comemoração dos quinhentos títulos da Companhia das Letras, foi

editado com a reduzida tiragem de 1500 volumes e se encontra fora do circuito comercial até o momento. "Menina a Caminho" é o primeiro trabalho de ficção de Raduan Nassar e constitui-se exatamente numa escrita a caminho. Observa Schwarcz, na apresentação do volume, que o conto foi escrito no início da década de 60 e permaneceu inédito, em português, até 1994, só sendo conhecido pelos leitores alemães que, em 1982, tiveram acesso à ficção de Nassar através de uma coletânea de contos brasileiros.

Raduan afirma que a matéria da sua escritura são as vísceras. Um texto, ele diz, só vale *se tiver* "circulação sanguínea". Deve pulsar. Tal pensamento já havia sido expresso na entrevista concedida quando da segunda edição de *Um Copo de Cólera*:

E que diabo, a literatura sem vínculos profundos com a vida não é nada! E ficam essas escolinhas lambendo o saco de Joyce e de Pound! e que diabo, ninguém tem coragem de dizer que não agüenta "Finnegans Wake", e eu não consigo mais ler Oswald de Andrade e esta divisão Oswald versus Mário existe há trinta séculos!... a pretexto de seguir a modernidade, os escritores acabam por bloquear o seu talento específico e, cacete, ficam obedecendo aos teóricos e às regrinhas!... fiz os meus dois textinhos sem levar em conta a zoeira aí fora, fiz lirismo quando o lirismo estava fora de moda.⁵

Descrente dos investimentos literários de vanguarda que se preocupam somente com a estrutura formal da linguagem, como também da literatura enquanto meio veiculador de uma denúncia social, enquanto empreendimento ideológico revolucionário que irá alcançar a consciência adormecida do leitor, Raduan possui uma curiosa concepção do que venha a ser o processo de criação artística:

⁵ JABOR. *Folha de São Paulo*, p. 5.

Sou melhor cozinheiro do que você imagina, já que me vi obrigado há alguns anos a fazer incursões pela cozinha. Levo jeito pra coisa. Foi na cozinha que fiz algumas das minhas descobertas mais importantes. A cebola, por exemplo, da qual me tornei um adepto incondicional. Quando criança, eu apartava a cebola pra um lado do prato e, se ela fosse visível demais, eu simplesmente rejeitava o prato todo, levando meu pai a se levantar da cabeceira pra me fazer engolir a comida com a cebola e tudo. Com a redescoberta da cebola, recuperei meu pai de uma vez, ou, se você preferir, fiz meu retorno definitivo à casa paterna. Agora, coisa mais recente e bem mais forte foi a descoberta do alho. Substância pura, merece um altar. Quando você joga o alho esmagado em cima da cebola dourada, que já estava sendo refogada, só então é que sobe da panela aquele cheiro estonteante, de vida. Foi isso aliás que me levou a desconfiar que os melhores escritores se encontram anonimamente enfiados na cozinha do mundo, cheirando a alho e cebola, escrevendo com uma outra linguagem. Muito da literatura não vale um dente de alho.⁶

Raduan Nassar, além de rejeitar idéias provenientes da teoria literária, - por exemplo, a dos estilos periodizantes -, afirma que a literatura pode ser pensada não apenas em termos consagrados. Negando o papel social do escritor, Raduan prega a literatura apenas como uma questão de âmbito pessoal e confirma tais afirmações ao defender a existência de um texto-vida: aquele que transcende a preocupação formal e lingüística e busca a interlocução com o leitor.

O trabalho aqui apresentado, além de pretender demonstrar a importância de Raduan Nassar em nossa literatura, tem como objeto a análise de *Lavoura Arcaica*. No decorrer da pesquisa, devido a características peculiares do romance

⁶ BONASSA. *Folha de São Paulo*, p. 9.

que o identificam como texto-*iceberg*, foi necessário desenvolver outros aspectos a ele inerentes, que nos permitem distingui-lo de outras produções da contemporaneidade: o suporte bíblico, a questão do sujeito e a tradução parricida.

No primeiro capítulo, “Visgos Fundantes, Signos e Epitáfios”, centralizamos as vozes arcaicas que ressaltam no texto de Raduan com as vozes do poeta e do grande prosador da geração de 30, Jorge de Lima e Graciliano Ramos, respectivamente. Buscamos, através da leitura de *Invenção de Orfeu*, elementos que nos auxiliariam na resposta expressa em *Lavoura Arcaica*: “Que culpa temos nós dessa planta da infância/ de sua sedução, seu viço e constância?”

Esses versos aparecem na epígrafe e no capítulo 20, onde são trabalhados exaustivamente, relidos, adulterados, para tentar alcançar um signo que possibilite responder sobre o enigma da fundação, da origem. Tanto Raduan Nassar quanto Jorge de Lima buscam no barro, na terra, nos visgos, na relva, metáforas que ressaltem as cenas primitivas. Ainda no primeiro capítulo, verificamos como a existência de um verbo raivoso, colérico e apaixonado em *Um Copo de Cólera* dialoga com *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Nesse momento da pesquisa, ultrapassamos o objeto principal da análise - *Lavoura Arcaica* - com o objetivo de fundamentar uma possível filiação literária para Raduan Nassar.

No segundo capítulo, intitulado “Parábolas, Palavras Arcaicas”, reconhecemos a importância das Sagradas Escrituras e sua influência marcante na escrita de Raduan. Descobrimos, além da mais visível parábola - a do Filho Pródigo, outras tantas: a do Semeador, da Candeia, do Endemoninhado Geraseno, da Ovelha Perdida, da Dracma Perdida... Observando essas passagens bíblicas, chegamos à conclusão que o filho pródigo é tomado pela linguagem, como na passagem de *O Evangelho de Lucas*, em que um geraseno empresta o corpo para os demônios se alojarem. Posteriormente, analisamos os livros de Salomão - *Cantares*, *Provérbios* e *Eclesiastes* -, demonstrando como essas três idades de Salomão são representadas

de forma dialógica, em *Lavoura Arcaica*, pelos personagens masculinos: André, o pai e o avô.

O terceiro capítulo, “O Sujeito na Lavra das Palavras”, perquire o conceito de sujeito na Psicanálise, à medida que este é fundamental para o rastreamento do sujeito no texto literário. Percorremos essa questão em Freud e Lacan, com o objetivo de descobrir o sujeito que fala no romance analisado. Como Édipo, André demonstra estar subjugado, como qualquer sujeito, pela linguagem, e pertence, indelevelmente, ao registro simbólico. Analisando a dimensão trágica do desejo humano, percebemos que o sujeito tal, como entende a Psicanálise (como barrado, interditado ao gozo, sempre representado pelos significantes), constitui-se num importante operador para algumas categorias literárias.

O último capítulo, “No Princípio era o Verbo”, demonstra por que, apesar de o filho postular um discurso totalmente distinto do discurso paterno, as palavras do pai aparecerão inteiras, de forma integral no romance. Ao mesmo tempo em que as palavras de André estão no campo semântico da *Bíblia* - lugar avalizado pelo patriarca -, o narrador-filho traduz tais palavras com uma força virulenta: pervertendo as palavras originais. O conceito contemporâneo de tradução, visto não somente como um empreendimento interlingual, mas como "obliteração do original", como define Haroldo de Campos, será de fundamental importância na leitura desse procedimento narrativo.

O trabalho empreendido buscou, através da interlocução com outros saberes, principalmente a Psicanálise e a Semiologia - através sobretudo das idéias de Barthes, Kristeva e Blanchot - e da teoria da tradução desenvolvida por Haroldo de Campos, uma leitura de *Lavoura Arcaica* que possibilitasse um diálogo com as principais questões da literatura contemporânea.

Se a casa em *Lavoura Arcaica* muitas vezes representa a origem - do laço, do amor, da lei, do patriarcalismo, da exogamia - ela também pode ser pensada como

uma certa literatura: aquela que sabe que é impossível se desviar do verbo falado, do verbo do princípio, do verbo arcaico. E, paradoxalmente, anuncia “estamos indo sempre para casa”. Se se caminha em direção a, é porque não se está mais lá, é porque foi necessário antes sair de lá para depois, num outro tempo, retornar.

VISGOS FUNDANTES, SIGNOS, E EPTÁFIOS

*Ó pobre filho! "E as rochas se semi-abrem
e as incestuo de amores e de pazes.
Essas castas madonas não culpadas".*

(Jorge de Lima)

Um dos alumbramentos de Rilke diante da poesia de vanguarda do início do século deu-se com a descoberta do intenso visualismo de seus versos, o que o levaria a designá-la de poesia de olhos sem pálpebras. Rilke se referia às vanguardas literárias européias - principalmente ao movimento surrealista, que utilizava o onirismo como material plástico, com o objetivo de transportar o inconsciente freudiano para as letras, com suas cores, formas e leis condensadas e deslocadas, numa espécie de escrita fluxo, desimpedida e ininterrupta - e também atentou, de forma visionária, para o fato de que uma nova causa se aproximava do terreno poético. Somente olhos arregalados, desprotegidos da camada fina que protege a visão, poderiam usufruir do encadeamento não mais rítmico e concatenado das

palavras e perceber que os signos imagéticos receberiam, a partir de então, um novo tratamento formal na *poiésis*.

De maneira análoga, podemos pensar a lírica de Raduan Nassar: como uma narrativa sem pálpebras. A revelação de imagens poéticas incomensuráveis faz de *Lavoura Arcaica* um texto que busca atingir uma depuração máxima do enunciado para tentar alcançar, já no plano da enunciação, um signo primeiro, puro e original, que possibilite responder à seguinte questão: - “Que culpa temos nós dessa planta da infância / de sua sedução, seu viço e constância?”¹

Tais versos aparecem em *Lavoura Arcaica* em dois momentos distintos e singulares: primeiramente, como epígrafe da primeira parte do romance “A Partida”. Aí se apresentam como uma espécie de inscrição, palavras-oráculos que anteciparão dois significantes fundamentais na análise desse texto: infância e culpa.

A utilização desses versos, pertencentes ao Canto I de *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, representa, além da introdução de elementos que encenarão o enredo que está por vir em *Lavoura Arcaica*, a abertura de um universo de signos que proporcionarão uma análise comparativa em que se deduz a existência de um certo parentesco entre o romance de Raduan Nassar e os poemas de Jorge de Lima, principalmente o poema XXII. Há uma curiosa proximidade entre essa epopéia órfica, sempre em movimento, e seus dez cantos espiralados numa quase narrativa, com a prosa diluída em elementos poéticos de Raduan Nassar. Ambos parecem se perguntar, a cada parágrafo, a cada estrofe: - O que fazer diante das imagens já passadas, já perdidas da infância, que teimam em assombrar o presente?

Preso a essa indagação, André, narrador em primeira pessoa do romance de Nassar, evocará, pela segunda vez, o poema de Jorge de Lima; entretanto, nesse momento, no capítulo 20, o verso não se apresentará destacado e nomeado por uma autoria, e sim mesclado à fala do narrador, como se a ele pertencesse:

¹ LIMA. *Invenção de Orfeu*, p. 25.

(...) que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama ? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? temos os dedos, os nós dos joelhos, as mãos e os pés, e os nós dos cotovelos enroscados na malha deste visgo (...)²

Respeitando as diferenças formais que existem entre os dois modos de composição - a poesia e a prosa -, podemos atentar para o fato de que essas escritas comungam entre si um extenso material temático, principalmente no que concerne à multiplicidade de imagens que, em ambos os textos, são alquimizadas, transformadas em metáforas. Estas são sempre retiradas do limbo, do barro, como se a única possibilidade de capturar imagens de uma memória ancestral fosse pela fusão do mítico com o religioso. Ou seja, há uma metaforicidade poética do discurso bíblico, uma epifania da infância através do verbo litúrgico :

"O céu jamais me dê a tentação funesta
de adormecer ao léu, na lomba da floresta

onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,
carnívora decerto o sono nos espia.

Que culpa temos nós dessa planta da infância,
de sua sedução, seu viço e constância ?³

² NASSAR. *Lavoura arcaica*, p. 130. Todas as citações de *Lavoura Arcaica* virão assinaladas no texto com as iniciais L.A., entre parênteses, seguidas do(s) número(s) de página(s).

³ LIMA. *Invenção de Orfeu*, p. 25.

Apelidado de "sementeiro de imagens", Jorge de Lima traz, nesse poema, uma das suas experiências de fotomontagem⁴, que faz com que as imagens, muitas vezes, se apresentem justapostas, bricoladas, o que explica a enorme quantidade de signos díspares dispostos lado a lado no poema. Porém, o que permanece insistentemente em sua escritura são as metáforas que falam de uma indefinida origem, de um início ligado ao sono, ao sonho, cujo acesso só é possível através da linguagem: "palavras ancestrais, previmos que eram chaves"⁵.

Se as palavras arcaicas são responsáveis pela evocação de signos do presente, nem todas as lembranças são acessíveis à rememoração e ao processo de escrita. Localizando na infância a origem de toda a constituição subjetiva, *Invenção de Orfeu* e *Lavoura Arcaica* apontam, ambos, para a impossibilidade do resgate fiel do vivido e, desta forma, se lançam num duplo movimento com relação à terra-memória: conscientes de que o gesto para trás é lacunar, pois o material que se encontra adormecido, recalcado, não se permite ver por inteiro, esses textos evocam os restos de imagem e os transfiguram em metáforas.

Para chegar à formulação do aforisma *o inconsciente é estruturado como uma linguagem*, Lacan utiliza a teoria freudiana dos sonhos juntamente com elementos da lingüística estrutural de Saussure a fim de aproximar o *funcionamento* do inconsciente ao funcionamento da linguagem. Se tal articulação promove indelevelmente o encontro entre as leis que regulam a linguagem e as leis do processo inconsciente, ela também permite que a lógica do significante (a sua primazia em relação ao significado) nos oriente na leitura literária, ou, mais

⁴ ANDRADE. *Folha de São Paulo*, p. 6. O articulista atenta para o trabalho em fotografia que Jorge de Lima empreendeu nas últimas décadas de sua vida. Influenciado pelo surrealismo e pelo *maldito* simbolismo francês, o poeta era também um leitor faminto da Psicanálise. O recurso da colagem era utilizado para contrapor os conteúdos latentes aos manifestos, próprios do funcionamento do inconsciente.

⁵ LIMA. *Invenção de Orfeu*, Canto VII, poema IV.

especificamente, no privilégio conferido à metáfora em *Invenção de Orfeu e Lavoura Arcaica*.

A metáfora é percebida pela Psicanálise como um processo de “substituição significante”. Tal operação, que na linguagem usual é produzida por uma similaridade homofônica ou semântica, é compreendida pela Psicanálise como um mecanismo que determina que elementos latentes (inconscientes) sejam deformados, transformados por mecanismos de defesa, e cheguem à vigília - graças ao trabalho onírico - condensados. Desta forma, ao se escutar um sonho, por exemplo, constatamos, através da associação livre, ou, como prefere Lacan, através das cadeias associativas (porque estas remetem ao caráter linear do significante), o trabalho metafórico que substitui certo material bruto por imagens especiais, aparentemente inocentes.

Ambos os textos que aqui focalizamos utilizam esse processo de alternância significante para assinalar justamente a impossibilidade de apreensão das cenas da infância: “Minha cabeça estava em pedra, adormecida / quando me sobreveio a cena pressentida. / Em sonâmbulo arriei as mãos e os pés culpados / dos passos e dos gestos em vão desperdiçados”.⁶ Através do fazer poético, eles tentam se lançar na nebulosidade dos restos e construir, desses farrapos, uma escrita que fale do interdito, transformando a “cena pressentida” em palavras - cicatrizes.

A tentativa de apreensão de um signo que vislumbre essas imagens se guiará pela procura de uma linguagem ancestral que beire o impossível de dizer. Proibido e inomeável, o interdito se desdobrará em “três esquemas que Freud chamou de inatos, mas que poderia designar como originais: cena primitiva, incesto e parricídio (...) significantes aos quais, por sua força particular, é devolvida a propriedade de colocar em ordem todo o sistema da linguagem humana.”⁷ Todos os três esquemas

⁶ LIMA. *Invenção de Orfeu*, p. 25.

⁷ GREEN. *As portas do inconsciente*, p. 43 - 44.

devem ser categoricamente esquecidos para que a linguagem advenha em seu lugar. A palavra virá, assim, com o objetivo de fazer calar esses atos recalçados pela cultura e obturar a precariedade dos traços primeiros.

Urszenen será o termo encontrado por Freud⁸ para designar a encenação imaginária em que o sujeito cria, para si, um romance familiar sobre a sua origem. O autor utiliza o termo no plural - cenas originárias ou primitivas - e tenta sustentar a idéia de que elas pertencem ao passado ontogênico ou filogênico do sujeito e podem ser verdadeiras ou não. Ou seja, podem ser da ordem da ficção, podem ser mitológicas. O que importa, ressalta Freud, é que essas cenas estejam lá antes de qualquer significação introduzida. Para ele, o que um dia foi realidade de fato ter-se-ia tornado realidade psíquica.

Em "Construções em Análise", o mesmo termo sofre algumas elaborações e Freud observa que o objeto psíquico é diferente do arqueológico, pois ele perdura e é indestrutível pelo tempo. Assim, o esquecido se lembra sempre em outro lugar, *a posteriori*. Ao inferir que tanto a lembrança quanto o sintoma possuem formações semelhantes, Freud localiza esses movimentos num passado remoto em "algo que a criança viu ou ouviu numa época em que ainda mal podia falar e que agora força o seu caminho à consciência, provavelmente deformado e deslocado, devido à operação de forças que se opõem a esse retorno".⁹ Assim, a infância é vista como um enigma a ser decifrado. Como os mitos, as encenações fantasmáticas servem para apresentar uma solução para aquilo sobre o que o sujeito nada pode saber, nada pode lembrar. Dessa forma, dramatizam a origem da sua história.

Pensando no que foi assinalado anteriormente, podemos imaginar que a culpa viria justamente como decorrência de um ato de transgressão de algum desses "mandamentos" primordiais - o incesto, o parricídio ou a cena primitiva.

⁸ FREUD. *Romance familiar*, p. 243.

⁹ FREUD. *Construções em análise*, p. 302.

Julia Kristeva¹⁰ assinala que os males de amor são justamente o campo propício para a produção da metáfora. Ela nos mostra que a metáfora opera um transporte de sentido e que essa economia de palavras afeta radicalmente a linguagem, pois proporciona, nessa subtração, uma desfiguração das fronteiras entre o sujeito e o objeto da enunciação. Citando Platão e a problemática da semelhança, ela coloca o amor em convivência com a imagética, com a homologação, pois o *omoionoma* (a que se refere a teoria platônica em *Fedro*) supõe que a alma amorosa vê uma imitação das coisas celestes nas coisas reais do chão. O estado amoroso e a poesia seriam, então, os dois campos fundantes da produção de metáforas.

Em *Lavoura Arcaica*, quando André justifica o seu amor incestuoso por Ana, os versos de Jorge de Lima surgem aí como intertextos e nos remetem às ervas, aos visgos e às plantas como metáforas de algo que escapa à cultura e diz muito mais de uma ancestralidade primitiva, em que o totem ainda não marcava a proibição da união entre os iguais de sangue. Será exatamente no momento em que os amantes se encontram sozinhos, na capela, que o narrador-personagem fará das suas palavras as metáforas poéticas de *Invenção de Orfeu*.

Podemos pensar, assim, que ambos os textos encenam, ficcionalmente, uma fascinação por imagens. De acordo com Blanchot, o que nos é perceptível à distância é a imagem. Ver supõe sempre um distanciamento. Entretanto, ele pergunta, o que acontece quando, mesmo separado do objeto, a visão dele captura, engole o sujeito? Ou melhor: por que algumas imagens tocam, provocam, mesmo à distância?

Talvez as escritas de Jorge de Lima e de Raduan Nassar respondam algo sobre essa fascinação à distância que é a imagem da infância e os seus objetos amorosos. Pois, para Blanchot, o fascínio é, por excelência, uma paixão por imagens. É o olhar

¹⁰ KRISTEVA. *Histórias de amor*, p. 311.

da solidão de quem já se sabe longe do objeto, é um olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna, que contempla, no fundo, a sua própria imagem:

Que a nossa infância nos fascine, isso acontece porque a infância é o momento da fascinação, ela própria está fascinada, e essa idade de ouro parece banhada numa luz esplêndida porque irrelatada, mas é que esta é estranha à revelação, nada existe para revelar, reflexo puro, raio que ainda não é mais do que brilho de uma imagem. Talvez a potência da figura materna empreste o seu fulgor à própria potência da fascinação, e poder-se-ia dizer que se a Mãe exerce esse atrativo fascinante é porque, aparecendo quando a criança vive inteiramente sob o olhar da fascinação, ela concentra naquela todos os poderes de encantamento.¹¹

Lavoura Arcaica parece nos dizer sobre as raízes desse amor materno para o qual aponta Blanchot:

(...) entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras (...) (L.A.130)

Porém, a luz que banha essa infância não a revela. É nos escombros de uma cena falhada e coberta por um fascínio da lembrança que esses textos nos levam a uma compreensão mítica do imperativo: *não se voltar para trás*. Desobedecendo às leis, Orfeu desce, na noite, à procura da mulher que ama. Através do seu canto, o escuro se torna acolhedor e as sombras desaparecem pela força da sua música. Porém, infringindo o interdito, ele volta e procura a imagem de Eurídice. Viola um

¹¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 24.

princípio básico: a paciência. "Orfeu é culpado de impaciência. Seu erro é ter querido esgotar o infinito, pôr um termo no interminável, não sustentar sem fim o próprio movimento de seu erro."¹²

Como Orfeu, André retorna à casa com a imprudência de seu desejo. Volta-se para trás com o olhar ousado da desconfiança e esquece-se da lei. Ana é duas vezes perdida, duas vezes sacrificada: primeiro em sua errância, depois em sua morte. Pela experiência desmedida de indagar sobre os alicerces em que estão assentados os laços arcaicos, André é punido com a morte.

O verbo encolerizado: farpas amorosas e devaneios de linguagem

Se atentarmos apenas para o mote, para a questão temática, também podem ser facilmente contrapostos Graciliano Ramos e Raduan Nassar. O primeiro levou para além do agreste, para além das suas narrativas, a aridez da vivência dos quase-homens, em meio a um capitalismo famigerado em que as relações de poder desmistificavam a ideologia totalizante de um Brasil sem diferenças e inteiro. Já Raduan, autor ensimesmado, nunca se preocupou com temas que ultrapassassem a constituição do sujeito, o encontro amoroso, a dificuldade em acatar a lei do outro. Duas escritas, dois movimentos contrários: uma, centrífuga e radiadora; outra, centrípeta e convergente.

Se nos esquivarmos da análise temática, porém, e atentarmos para a bibliografia sobre Graciliano Ramos, encontraremos curiosas colocações críticas que demonstram certo desconforto diante da sua inclusão junto a um agrupamento literário, portador de uma ideologia cuja crença era apagar e destituir o caráter

¹² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 174.

ficcional do fazer literário, criando, desta forma, menos "literatura" e mais "verdade".¹³

Ora, se perseguirmos o itinerário do naturalismo no Brasil, veremos que, desde o século XIX, modificações ocorreram, mas muitos dos seus traços essenciais foram conservados. A crítica literária aponta três tempos no naturalismo - o final do século XIX, a década de 30 e a de 70 - cada um preso aos enunciados científicos da sua época. O primeiro gesto, nas últimas décadas do século passado, foi através da Ciência, mãe importada, fonte de todo o saber imaginável. É aí que encontramos os tratados fisiológicos, nosologias sobre a histeria, informes cujas falas parecem ter sido arrancadas de uma publicação européia inédita que prometia explicar certa gênese da mistura das nossas raças e sua influência sobre a nascente literatura nacional. São os estudos de temperamento que adentram em nossos romances, construindo uma literatura documental, pretensamente objetiva.

No segundo momento é que se situa Graciliano, no neonaturalismo revigorado pela semana de 22 e por seu sopro nacionalista. Após a irreverência dos citatins, ouve-se uma voz uniforme, memorialística, descrevendo nos romances ciclos de cana-de-açúcar, cacau, café, junto a personagens que tematizam não mais odes aos burgueses, mas, sim, certo telurismo em direção a regiões descentralizadas do Brasil. O que percebemos é um apego à verossimilhança realista, porém com procedimentos narrativos marcadamente distintos. Ou seja, o que interessa são os fatores econômicos e estes são explicados pelo "novíssimo" marxismo. O detalhamento descritivo assume formas notadamente sociais na década de 30, proporcionando, dessa forma, uma feição singular dentro da estética naturalista.

¹³ A frase de José Lins do Rêgo, "*um mínimo de literatura para um máximo de realidade*" foi proferida por esse autor para definir a sua criação literária e a dos seus colegas da geração de 30 que escreviam sobre os problemas sociais e econômicos do nordeste. Ver SUSSEKIND. *Tal Brasil, qual romance?*

O último fôlego do naturalismo dentro da historiografia oficial, na década de 70, foi para os romances reportagem. Os meios de comunicação são inseridos na ficção trazendo a notícia fresca e daí nasce uma nova nomenclatura: romance - reportagem - depoimento. Flora Sussekind, em *Tal Brasil, Qual Romance?*, faz uma análise do percurso do naturalismo com o objetivo de traçar a repetição dessa estética e a sua importância nas letras nacionais. Tenta averiguar porque esta encontrou terras férteis no Brasil e nos mostra de que maneira a escrita graciliana proporciona um corte no modelo hegemônico dos ciclos romanescos de 30:

Se pautado numa estética naturalista, *São Bernardo* não se põe em perspectiva semelhante à de *Cacau* ou *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado, por exemplo. Confrontados a um projeto naturalista, não é difícil perceber a diferença entre um texto que se apresenta como "um mínimo de literatura para um máximo de honestidade", como *Cacau* e o de Graciliano, onde se apresenta claramente o trabalho com a linguagem, o "arranjar as palavras com tinta".¹⁴

Da mesma forma, poderíamos concluir que *Um Copo de Cólera* diverge radicalmente do contexto ficcional da década de 70. Há uma diferença tanto temática quanto formal em relação aos textos então publicados, que afirmam descrever a verdade do acontecido, experiências políticas ou depoimentos individuais. Ao contrário dos romances que prometem traçar minuciosamente a história do autor durante a ditadura militar, ou a realidade nos grandes centros urbanos vista sob a ótica de um narrador jornalista sempre em perigo, o segundo livro de Raduan Nassar nos fala de um casal de amantes que se encontram, se amam, brigam e se separam, tendo como base sustentadora da narrativa exclusivamente o trabalho com a linguagem.

¹⁴ SUSSEKIND. *Tal Brasil, qual romance?*, p. 73.

É através do exercício com a linguagem, da explicitação do caráter mimético da literatura, que *São Bernardo* e *Um Copo de Cólera* irão se constituir como experiências literárias que não se enquadram nos moldes naturalistas descritos anteriormente.

São Bernardo, logo no primeiro capítulo, já se apresenta como metaescritura e, na figura do narrador-personagem, Paulo Honório, problematiza a instância autoral, a gramática de Camões, o texto erudito e o texto popular. Desmascara, através da "divisão de trabalho", o caráter "real" que os escritos realistas tentavam construir "honestamente". O esclarecimento ao leitor nos primeiros parágrafos, de como se daria a empresa, ou seja, a confecção do livro junto a Godim, João Nogueira e Padre Silvestre, favorece a quebra da ilusão de que a literatura seria um meio fiel de se mostrar a realidade. Paulo Honório denuncia, com as suas inúmeras tentativas fracassadas de iniciar o livro que contaria sua vida tal qual ela é, tal qual ela foi, a impossibilidade de se escrever o real conforme o imperativo do projeto realista. Assim, o romance que está aparentemente sendo construído sob a vigilância dos olhos do leitor sofre *démarches*, idas e vindas, fazendo com que a elaboração, ou melhor, a criação literária aponte para uma certa onipotência do narrador que, apesar do rudimento da sua língua, deseja transcender, deseja escrever.

Da mesma forma, encontramos na rusga amorosa de *Um Copo de Cólera* - na parte intitulada "O Esporro" que constitui quase toda a novela - um curioso artifício literário que faz com que o leitor perceba quão difícil é a apreensão da linguagem e de que modo o narrador se esforça para construir a narrativa concomitantemente ao tempo de sua enunciação.

Paulo Honório deseja tanto a palavra como deseja o verbo o chacareiro de *Um Copo de Cólera*. A descoberta feita pelo personagem-narrador de *São Bernardo* de que ninguém conseguiria escrever a sua história pois as palavras só serviriam se

fossem suas, faz com que o livro surja de forma morosa, sofrida, com a revelação de que “a pena é um objeto pesado”:

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita algumas passagens significantes. De resto isto vai arranjando sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos cablocos que me servem, todo caminho dá na venda.¹⁵

Todo caminho dá na linguagem, pode-se ler. Tanto em *São Bernardo* como em *Um Copo de Cólera*, o processo escritural desemboca no empreendimento com a palavra, na descoberta de que só através dela é possível ser levado até o outro e só por ela a história pode ser revisitada :

(...) era pois na infância (na minha), eu não tinha dúvida, que se localizava o mundo das idéias, acabadas, perfeitas, incontestáveis, e que eu agora - na minha confusão - mal vislumbrava através da lembrança (ainda que viesse inscrito no reverso de todas que "a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo"), ao mesmo tempo em que acreditava, piamente, que as palavras - impregnadas de valores - cada uma trazia, sim, em seu bojo, um pecado original (assim como atrás de cada gesto sempre se escondia uma paixão), me ocorrendo que nem a banheira do Pacífico teria água suficiente pra lavar (e serenar) o vocabulário (...).¹⁶

Mas as palavras, em ambos os textos, não surgem apenas como anteriormente citado, e sim numa espécie de dupla face: inicialmente, tanto Paulo Honório quanto

¹⁵ RAMOS. *São Bernardo*, p. 10.

¹⁶ NASSAR. *Um copo de cólera*, p. 81.

o narrador nassariano utilizam-na com o objetivo de dominar o outro. Ou seja, a linguagem, para eles, só serve na medida em que comunica, veicula poder. O signo lingüístico só é pensado enquanto produtor de sentido: é assim quando Paulo Honório quer ampliar as sua terras e convence Padilha a vender a sua propriedade por uma bagatela, é assim que ele engana o Mendonça, é assim que ele convence Madalena a casar-se com ele:

- Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me enquadra....

- (...) o que há é que não nos conhecemos.

- Ora essa! Não lhe tenho contado pedaços de minha vida? O que não contei vale pouco.

- (...)

- (...) Tenho quarenta e cinco anos. A senhora tem uns vinte...

- Vinte e sete.

- Vinte e sete? Ninguém lhe dá mais de vinte. Pois está aí. Já nos aproximamos. Com um bocado de boa vontade, em uma semana estamos na igreja.¹⁷

E assim o romance prossegue até o capítulo XIX, onde, curiosamente, há uma reversão do discurso onipotente do narrador: Madalena se mata. A perda do objeto amoroso se infiltra no discurso e contamina-o. A falta se instaura no discurso de Paulo Honório. As palavras se tornam reticentes. Outra vez os romance e novela se encontram: é pela imanência da perda - pela morte de Madalena, em *São Bernardo*, e pela ruptura do relacionamento amoroso em *Um Copo de Cólera* - que o verbo é descolado da boca dos fazendeiros. E, nos dois textos, é a figura feminina que representa a habilidade da tessitura das letras: uma, professora, a outra, jornalista. A perícia em manejar o vocabulário pertence, nessas duas narrativas ficcionais, ao

¹⁷ RAMOS. *São Bernardo*, p. 89.

mundo das mulheres, que também são responsáveis pela desestabilização da vida dos homens, já que arruinam o seu manejo com bichos, terras e plantas.

É como se a ausência feminina cravasse um significante ligado à linguagem, como se o episódio da ruptura amorosa convertesse os narradores em sujeitos amorosos. De narradores, que acreditavam na limpidez e transparência das palavras, eles se transformam em sujeitos da dúvida, indagando, depois da partida do objeto amoroso, sobre o que é a linguagem. Segundo Barthes, todo episódio de linguagem põe em cena a ausência do objeto amado - quaisquer que sejam a causa e a duração desse afastamento -, o que faz com que o sujeito transforme essa ausência em prova de abandono. Assim, o outro é sempre o que parte, e só quem fica é que pode falar da separação: “todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: esse homem que espera e que sofre, está milagrosamente apaixonado”.¹⁸

Freud também fala de uma ausência fundamental, ligada à instauração do simbólico, que consiste exatamente no jogo de oposições entre a ausência e a presença. Ele denomina de *fort-da* a brincadeira empreendida por uma criança com um carretel. Sentindo-se abandonada pela mãe que partiu, e impossibilitada de falar desse abandono, essa criança arremessa o brinquedo para longe de si, mimetizando a sua desapareição, e posteriormente o traz para perto de si, fazendo a representação de sua volta. É daí que Freud deduzirá que o que a criança procura é se tornar ativa diante da passividade que é obrigada a acatar com a saída de quem ama, e que a linguagem virá, mais tarde, obturar essa falta primeira.

A hipótese subjacente a essa reflexão é a de que as escritas de Graciliano e Raduan, além de não poderem ser enquadradas na estética naturalista, apontam para uma feminização do texto diante da ausência do objeto amoroso. Os narradores-personagens se alteram diante da falta das personagens femininas, provocando, dessa forma, uma alteração no enunciado. E essa mudança se mostra quando eles se vêem

¹⁸ BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 28.

tocados pela fala feminina, momento em que o texto adquire uma maior tensão, pois passam a utilizar um verbo raivoso, encolerizado. É o ciúme de Paulo Honório ou a ironia farpante do chacareiro. São os “dêmonios de linguagem” que os arrastam e tomam conta das suas falas. Se Paulo Honório se apresenta como um narrador que tudo pode controlar, isso ocorre até a inserção da mulher em seu mundo agreste, quando sua inteiridade será cindida: “o que eu não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são?”¹⁹

Os personagens masculinos que se enunciam durante todo o texto através da razão terminam por renunciar ao discurso quando confrontados com a impossibilidade de dizer do amor. Para falar desse sentimento que os inunda só sobram gritos, uivos, fúria, cólera. Talvez por isso as mulheres sejam vistas como portadoras de uma letra outra, ilegível. Confessa Paulo Honório:

Defronte do escritório descobri no chão uma folha de prosa, com certeza trazida pelo vento. Apanhei-a e corri a vista, sem interesse pela bonita letra de Madalena. Francamente, não entendi. Encontrei diversas palavras desconhecidas, outras conhecidas de vista, e a disposição delas, terrivelmente atrapalhada, muito me dificultava a compreensão. Talvez aquilo fosse bem feito, pois minha mulher sabia gramática por baixo da água e era fecunda em riscos e entrelinhas, mas estavam riscados períodos certos, e em vão tentei justificar as emendas.²⁰

Similarmente, em *Um Copo de Cólera* :

(...) eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha o seu talento, não chegava a isso o meu cinismo, fingir indiferença assim perto duma fogueira, dar gargalhadas à beira do sacrifício, e tinha de reconhecer

¹⁹ RAMOS. *São Bernardo*, p. 104.

²⁰ RAMOS. *Op. Cit.* p. 87.

a eficiência do arremedo, um ligeiro branco me varreu num instante a cabeça, senti as pernas de repente amputadas, caí numa total imobilidade (...)²¹

A comparação (perigosa analogia entre textos tão distintos, entre escritas tão diversas - a de Graciliano econômica, enxuta e isenta de qualquer ornamentação sobressalente; a de Raduan, abundante, preñe de metáforas e adjetivações) permite talvez, nesse corte sincrônico, dar corpo a uma fala de Raduan, em uma entrevista em que, indagado sobre a possível influência modernista em sua obra, ele critica veementemente o movimento e responde que "a matriz de pureza e semente lírica" que marcou a sua escrita teria sido a escrita de Graciliano.²² E logo depois confirma que a cena em que Paulo Honório flagra Madalena conversando com os seus empregados, no alpendre da fazenda, e a maltrata, iniciando assim o processo de ciúme que culminará com a morte, foi o que lhe inspirou a realização de sua novela.

É como se as palavras engasgadas de Paulo Honório fossem soltas e o seu acesso de cólera (reprimido) se desprendesse na fala barroca de outro fazendeiro, em outro texto que, após quatro décadas, viesse ainda confirmar essa mesma cisma, essa mesma "desconfiança em relação ao signo lingüístico".²³

²¹ NASSAR. *Um copo de cólera*, p. 80.

²² JABOR. *Folha de São Paulo*. 19 abril 1992, p. 5. Nesse artigo, o articulista interroga Raduan sobre as interferências literárias em sua obra e afirma: "Raduan encontrou o grão do seu romance-jato na cena de ira aberta de Paulo Honório em *São Bernardo* de Graciliano Ramos (escritor que ele considera matriz de pureza, texto-semente) quando o fazendeiro fere a todos e a si mesmo com sua faca de duplo gume e destrata Madalena, sua sogra e os colonos aos gritos de puta-que-pariu metafísicos, destruindo seus últimos fiapos de afeto."

²³ HOLLANDA. *Sob o signo do silêncio*, p. 26.

PARÁBOLAS, PALAVRAS ARCAICAS

E, levantando-se, foi para seu pai. Vinha ele ainda longe, quando seu pai o avistou e, compadecido dele correndo, o abraçou e beijou. E o filho disse: Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho.

(Lc 15, 20 - 22)

Reconhecemos em “A Parábola do Filho Pródigo”¹ a resignação do filho diante do fracasso de sua partida da casa do pai. Em *Lavoura Arcaica*, ao contrário, o movimento do filho que ousa desconfiar da exortação paterna e romper com os imperativos de trabalho e de união entre os membros da família mostra, concomitantemente ao afastamento do narrador da lei paterna, um distanciamento radical da escritura bíblica. Há uma dupla ruptura em relação ao modelo original: a do enunciado, que se desvia da parábola e, contrariando a versão do evangelista, não retrata o castigo que o personagem pródigo recebeu - o de destituir-se de subjetividade, saciar-se apenas de alfarrobas, igualando-se aos porcos e retornar cabisbaixo à casa - e a da enunciação, que, diferentemente do relato bíblico (que se

¹ BÍBLIA sagrada. N.T. *O Evangelho segundo Lucas*, 15, 11 - 32.

interessa exclusivamente pela ação, desconsiderando alguns recursos narrativos, tais como descrição dos personagens, seus pensamentos e sentimentos, ou um tratamento tempo-espacial mais elaborado), nos oferece uma linguagem tensionada, sem contenção de fôlego, para nos contar a história de um filho que, ao partir, contaminou os alicerces da casa e adoeceu os laços de parentesco.

A *Bíblia*, esse arcaico texto épico, é dona de uma alteridade absoluta. Por mais que se permita raspar, polir, ser cravada por uma nova escrita que queira lê-la de uma outra forma, ou talvez mais radicalmente, adulterá-la, o seu lugar continua demarcado como o texto dos textos, ponto paradigmático da tradição literária do Ocidente. Haroldo de Campos, que há alguns anos persegue uma reconfiguração das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto hebraico em português, atribui a força primitiva da poeticidade bíblica a certa “obscuridade oracular”.² Há, na escrita bíblica, uma característica inconfundível: o silêncio que habita os espaços entre as ações. Ou seja, os narradores bíblicos não *iluminam* nenhum personagem, o enredo só se guia para o fim de cada ato. O texto é dirigido com tal economia, tal precisão, com frases tão pontualmente empregadas, que oferecem um campo vastíssimo para recriações ficcionais, com possibilidades estéticas variadas que, quase sempre, divergem dos valores éticos e morais pregados pela interpretação sacralizadora da palavra bíblica.

A reinscrição de “A Parábola do Filho Pródigo” encontra, na produção literária contemporânea, inúmeros pastiches, intertextos variados, para nos falar desse *tropeço* na palavra do pai. Podemos fazer uma pequena incursão para exemplificar algumas interpretações artísticas que essa parábola vem recebendo. Lembremos, inicialmente, as telas gravadas em metal, manualmente esculpidas traço a traço, por um Rembrandt do século XVII, que habilmente desenhou em água-forte

² CAMPOS. *BERE'SHITH* - a cena da origem, p. 20.

cada passo do filho pródigo. A saída, a penúria, a volta e a festa de reencontro entre pai e filho são retratadas na cor negra, em contornos violentos sobre a tela branca.

Mais tarde, na literatura de Gide, encontramos um conto intitulado " A volta do Filho Pródigo", em que o autor estende os diálogos travados entre os personagens bíblicos, injetando emoções sensoriais, multivocidade, humanizando a família nuclear e, talvez, o mais importante: o embate entre os discursos divergentes de pai e filho.

Além da diferença estrutural, o filho pródigo gideano aponta também para um desvio da parábola. Gide ficcionaliza os 22 versículos, transformando-os em cinco noites. Em cada noite, encena um diálogo entre os membros da família. Como no romance de Nassar, há reprimendas apenas do pai e do irmão mais velho; já com a mãe ocorre um reencontro amoroso e, com o irmão caçula, um diálogo semelhante ao travado entre André e Lula de *Lavoura Arcaica*.

Gide não retrata tão subversivamente o filho que quis largar a casa, como Nassar. O personagem gideano se arrepende e espera a noite para que as sombras o escondam e camuflem o rosto envergonhado, marcado pelo fracasso. As suas palavras não são arrogantes como as de André, não possuindo a intenção de questionar o assentamento dos paradigmas culturais familiares.

Meu pai! meu pai! pequei gravemente contra o céu e contra vós; já não sou digno de ser chamado seu filho; mas deixai pelo menos que eu, como um de seus servidores, possa viver num canto qualquer de nossa casa...³

Os roteiros em direção à casa, os contornos dos caminhos, são contrapostos nesses textos: o filho gideano quer um canto qualquer, propõe transformar-se em vassalo do pai, enquanto o filho nassariano retorna querendo ocupar um lugar à

³ GIDE. *A volta do filho pródigo*, p. 147.

mesa, ser dono de um discurso singular, distinto dos sermões proferidos naquela casa. Curiosamente, apesar das diferenças apontadas, os dois textos apresentam algumas características em comum: ambos são como ladainhas chorosas, litanias desesperadas. Os filhos pródigos gastam dissolutamente, nessas duas manifestações, palavras.

Tanto a versão de Rembrandt quanto a de Gide confirmam certa necessidade de aludir a algo que permanece implícito, oculto, no enunciado d'*O Evangelho de Lucas*, algo que deveria ser expresso de outra maneira, demandando outras interpretações. Esse estilo enigmático bíblico foi contraposto, por Auerbach,⁴ à clareza de outro relato que nos chegou através dos aedos - a *Odisséia* - e serve, neste momento, para ressaltarmos a diferença entre os dois procedimentos literários.

Auerbach retoma o Canto XXII e descreve a passagem em que Euricléia, a velha ama de Ulisses, o reencontra, depois de passados anos e anos. Esse trecho é retomado de forma absolutamente distinta por Auerbach, visto que em Homero não encontramos o efeito retardador e tudo é relatado como se fosse um presente perpétuo, reconhecendo um detalhe que o singulariza e o identifica: uma cicatriz. Dessa pequena marca, que é descrita minuciosamente, apenas em discurso direto - já que nessa narrativa não há segundo plano - podemos observar como a forma de se contar uma história, para os gregos, é completamente diferente daquela empregada pelos judeus. O mundo das escrituras, suas profundezas morais, em que estão assentadas as tradições judaico-cristãs, é lacônico e impreciso, e assim parece ser o campo profícuo para o questionamento efetuado pela literatura, principalmente nesse romance de Nassar, que se constitui muito mais ao lado da fonte judaica "em que o sublime, trágico e problemático se formam justamente no caseiro e

⁴ AUERBACH. A cicatriz de Ulisses.

cotidiano”,⁵ do que propriamente como o relato realista homérico, dos grandes feitos e realizações heróicas.

Ora, se os dois estilos - o bíblico e o homérico - se opõem por representações literárias diferenciadas, veremos como “O Filho Pródigo”, em *Lavoura Arcaica*, oferece uma leitura singular da passagem bíblica. O narrador desse romance é, antes de qualquer posição que assuma no decorrer do texto, um filho. Ele se dirige, inicialmente, a Pedro, o irmão mais velho que vai a seu encontro no casarão antigo da pensão interiorana, procurando localizar as raízes de sua saída. André, o filho viandante, se sentia sufocar por dois extremos: a forte imposição paterna contraposta à ternura desmedida da mãe. Nos primeiros capítulos, a referência ao nome próprio do irmão mais velho, Pedro (que se trata de mais uma citação do Novo Testamento, já que Pedro e André eram também irmãos de sangue e foram os primeiros a seguir Jesus), vem, na maioria das vezes, com uma explicação entre parênteses “Pedro (como meu pai)” ou “(era o meu pai)”.

Com Ana, Rosa, Zuleika, Huda e a mãe - as personagens femininas do romance -, em nenhum momento da narrativa encontraremos o diálogo do narrador, que sempre se dirige aos homens - Pedro, Lula e Iohána. A voz materna aparece apenas como sopro, sussurro, e nunca de forma direta. É numa linguagem pulsional, do corpo, pontuada por exclamações amorosas, em expressões de berço, que essa voz se apresenta, como se essa fosse a única maneira possível de se comunicar: “meus olhos”, “meu coração”, “meu cordeiro” (L.A. 27, 33 e 171).

Porém, se demarcamos já uma diferença em relação ao relato bíblico - a presença de irmãs, da mãe, de um irmão caçula, de um avô - resta ressaltar que o romance engendra, através de uma disposição espacial, assinalada através da mesa de refeições, o lugar em que se reconhece a hierarquia familiar e a posição em que

⁵ Ibidem. p. 13.

se situa cada membro da família: o pai à cabeceira, à sua direita, por ordem de idade vinha em primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida André, Ana e Lula, o caçula. (L.A. 156)

É ao lado esquerdo do pai, lado da mãe, lado interditado, que se situam André, Ana, e Lula, os transgressores, os que procuram uma *père version*, uma outra versão da palavra paterna.

Ainda em *O Evangelho segundo Lucas*, podemos traçar um paralelo com o romance de Nassar também no momento em que Cristo relata e pratica milagres, elegendo a palavra como única maneira de propagar as idéias do Pai, momento em que Ele mais falará sobre paternidade e filiação. Errante, longe de casa, Jesus atravessa toda a Galiléia, rompe mares, vai à terra dos gerasenos, cura endemoninhados, disseminando a palavra de um pai ausente numa forma de dizer indireto, de falar através de alegoria: "aos mais fala-se por parábolas, para que vendo não vejam, e o ouvindo não entendam".⁶ Em *Lavoura Arcaica*, é justamente por ir contra esse jeito alusivo do pai, por meio de parábolas, que André refutará seus sermões. As suas críticas estabelecem um desencontro com a repetição incessante das mesmas parábolas que, para o filho, são curvas que escamoteiam e inibem o dizer novo, o camuflam, propagando a tradição e o *mesmo*, impedindo o afloramento de sentimentos e opiniões que contradizem a verdade cristalizada das Escrituras.

Em "A Parábola do Semeador", outro texto bíblico rememorado em *Lavoura Arcaica*, há quatro sementes que são lançadas ao chão: uma, que cai na beira do caminho e é pisada e comida pelas aves do céu; outra, que cai sobre pedras, e seca; e a terceira, que cai entre espinhos, "e estes, ao crescerem com ela a sufocaram".⁷ A explicação dada para o fracasso do crescimento da semente - que é

⁶ BÍBLIA sagrada. N.T. *O Evangelho segundo Lucas*, 8, 10.

⁷ BÍBLIA sagrada. N.T. *O Evangelho segundo Lucas*, 8, 7.

compreendida como a palavra do pai - seria para aqueles que escutaram o seu discurso, mas que, com o passar do tempo, foram sufocados pelos cuidados, riquezas e deleites, de tal forma que seus frutos não germinaram. E será justamente nesses sentimentos que André depositará sua memória arcaica e localizará o seu lado errante, lado materno, em contraposição à palavra do pai semeador. Talvez possamos encontrar, então, nessa passagem bíblica, a explicação do título do romance: em toda a narrativa, a semente é a metáfora utilizada para designar as palavras. Lavoura, palavras arcaicas.

Com referência direta a duas outras parábolas, “A Parábola da Ovelha Perdida”⁸ e “A Parábola de Dracma Perdida”⁹, a narrativa de Nassar costurará o perfil do “filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre qual pesava na família a suspeita de ser um fruto diferente” (L.A.126), “o filho desgarrado” (L.A.24), “o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família” (L.A.120), aquele que, com o verbo epiléptico, lançará jorros desenfreados, na tentativa de fazer ruírem os sermões do pai e questionar a herança judaico-cristã.

Observando essas mesmas passagens bíblicas aqui citadas, Kristeva afirmará que em *Lucas* que encontraremos a primeira formulação de uma teoria da literatura como uma liberação do demoníaco. Analisando “A Parábola do Semeador”¹⁰, juntamente com “A Cura do Endemoninhado Geraseno”¹¹, Kristeva faz ver que as metáforas da fertilidade (os grãos inseminados na terra) abrem uma gama infinita de leituras possíveis e fazem alusão a um discurso que seria responsável pela criação de outro discurso: o da literatura.

⁸ BÍBLIA sagrada. N.T. *O Evangelho segundo Lucas*, 15, 3 - 7.

⁹ BÍBLIA sagrada. N.T. *O Evangelho segundo Lucas*, 15, 8 - 10.

¹⁰ BÍBLIA sagrada. N. T. *O Evangelho segundo Lucas*, 8, 4 - 15.

¹¹ BÍBLIA sagrada. N. T. *O Evangelho segundo Lucas*, 8, 26 - 34.

Segundo a semióloga, já há, nesses versículos, uma separação de gêneros marcando as diferenças entre o mito e a parábola e remetendo o leitor - aquele que não tem olhos nem orelhas para o verdadeiro sentido das palavras - para outros lugares, fundando aí um outro discurso. Kristeva nos pergunta: qual discurso? E ela mesma responde:

Aquele acerca do qual a própria parábola diz que cresce, como a semente caída em solo fértil e profundo, *pela perseverança*. Aquele cuja eficácia sente o possuído. Aquele, cuja existência inaugurou o Evangelho, assinalando a experiência e o desejo populares, e que toda a história do cristianismo negou, perdeu, ignorou. Aquele, por fim, que só pode chamar-se, após a antigüidade grega e o Ocidente moderno, como *literatura*. Que é a literatura, senão esse discurso esperado, desejado, catártico não mais com efeitos coletivos, e sim para cada um individual, especificamente?¹²

Kristeva assinala de que modo, na literatura, os fantasmas, os demônios, podem se alojar. É claro que ela se refere a determinados textos, de autores específicos, aqueles que poderíamos apelidar de textos possuídos, pois não são todos os que se deixam possuir pela linguagem, não são todos os que se deixam ser habitados por uma Legião. Kristeva cita Dostoievsky e Céline, porém, sem dúvida, a escrita de Nassar poderia ser enquadrada nesse agrupamento.

Se o verbo e a possessão, na literatura, podem se casar, a fala do narrador em *Lavoura Arcaica* nos aponta para um imperativo: “não respeitar os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral” (L.A. 90), e pisoteia, assim, tanto o enunciado quanto a enunciação dos escritos bíblicos, mostrando o avesso de cada explicação das parábolas, ressaltando um lugar possível que a literatura oferece para profanar o verbo sacro:

¹² KRISTEVA. *El demonio literário*. p.269. (trad. é minha)

(...) pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara amassada que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz de cinza dos marcados pela santa inveja, dos sedentos de igualdade e de justiça, dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuro do Maligno, deitando antes em sua mesa, piamente, as despojadas oferendas: uma posta de peixe alva e fria, as uvas pretas de uma parreira na decrepitude, os algarismos solitários das matemáticas, as cordas mudas de um alaúde, um punhado de desespero, e um carvão solene para os seus dedos criadores, a ele, o artífice do rabisco, o desenhista projecto do garrancho, o artesão que trabalha em cima dos restos de vida (...) não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno! não basta o jato da minha cusparada, contenha este incêndio enquanto é tempo, já me sobe uma nova onda, já me queima uma nova chama, já sinto ímpetos de empalar seus santos, de varar teus anjos tenros, de dar dentada no coração de Cristo! e eu já corria embalado de novo na carreira, me antecipando numa santa fúria, me cobrindo de bolhas de torso a dorso, babando o caldo grosso das urtigas, sangrando a suculência do meu cactus, afiando meus caninos pra sorver o licor rosado dos meninos, profanando aos berros o tabernáculo da família (que turbulência na cabeça, que confusão, quantos cacos, que atropelos na minha língua!) (L. A.139 - 140)

A diferença que podemos visualizar entre outros textos-possuídos e o de Raduan Nassar é que o demônio literário aqui representado modifica aspectos da enunciação, fazendo com que o leitor também sinta que a linguagem emprestou seu

corpo para outras formas penetrarem e que ela está endoidecida, endemoninhada, assim como o protagonista nassariano que, inversamente ao filho pródigo bíblico, quer subverter as leis, desconstruindo, paralelamente ao enunciado, a língua. Na citação seguinte, por exemplo, no momento mesmo em que André procura convencer Ana do seu amor e não obtém nenhuma resposta, mas só silêncio, ele presente:

(...) houve medo e susto quando tateei a palha, não abri os olhos, e eram duas brasas, e meu corpo, eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida pra receber o demo: uma sanha de tinoso me tomou de assalto assim que dei pela falta dela (...) (L. A. p. 116)

Há uma preparação do corpo para a possessão do demônio das palavras. O termo *possessão*, proveniente do latim, nos remete à posse, ter a posse, ser capaz de. Em *Lavoura Arcaica*, quem tem o poder de possuir é, sem dúvida, a linguagem. André, o epilético, é possuído pelo significante. Assim, particulariza, como sujeito da enunciação, um enunciado coletivizador que seria a volta à casa do pai e a assimilação da sua palavra e da lei cultural, desse modo inserindo, nos enunciados primordiais (como A Parábola do Filho Pródigo), sua singularidade.

(...) eu sou um epilético, fui explodindo convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue "um epilético" eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava uma suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos (...) e grite cada vez mais alto "nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso" (...) grite, grite sempre "uma peste maldita tomou conta dele" (...) e pergunte com furor mas como quem puxa um terço "o que faz dele um diferente?" e você ouvirá, comprimindo assim num canto, o coro

sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará "traz o demônio no corpo" e vá em frente e vá dizendo "ele tem os olhos tenebrosos" e você há de ouvir "traz o demônio no corpo" e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor "que crime hediondo ele cometeu!" "traz o demônio no corpo" e diga ainda "ele enxovalhou a família, nos condenou às chamas do vexame" e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco "traz o demônio no corpo"... (L.A. 41 - 42)

Na Idade Média, tempo dominado pela neurose demoníaca, conforme a leitura freudiana, havia o imperativo para que se anulassem todos os desejos humanos afim de que apenas um, soberano, prevalecesse: o desejo de Deus. A Igreja, detentora do Tribunal de Inquisição, reforçava a consagração definitiva da figura do diabo como representante de todo o Mal, como avesso de Deus. É aí que a radicalização do dualismo cristão será evidenciada, e a associação das características demoníacas com as epilépticas se cristalizaram. Durante séculos, o sujeito que sofria de crises disrítmicas fora tratado como portador de males demoníacos. Criou-se, inclusive, um estereótipo físico, dentro da psicopatologia psiquiátrica, para enquadrar esses sintomas: a *facies epileptica* - pupilas dilatadas, lábios grossos e carnudos, testa larga seriam as características principais do acometido. Tais descobertas são posteriores à Grécia Antiga, pois, nesse período, o discurso do epiléptico trazia consigo a *alethéia*: o sujeito era possuído por deuses e as suas crises eram assistidas na ágora, para todos verem. No segundo século da era cristã, temos o registro de Arateus, da Cappadócia, que já mostra uma inversão desse pensamento e descreve a síndrome como estúpida, anti-social e lânguida que causa medo, repulsa e nojo na população.¹³

No Século das Luzes, o diabo virará matéria poética. O diabo passa, então, a representar o poder, o questionamento do desejo humano. Goethe cria Fausto e

¹³ CABRAL. *Drogas, epilepsia e choques*, p. 13.

Mefistófeles, e o diabo literário passa a saber sobre o desejo. A descoberta de Freud é que, na essência, todos os homens seriam, na verdade, Faustos e os desejos seriam Mefistófeles, pois sempre acenariam com o imperativo de sua realização. O diabo, o demônio, seria o porta-voz do desejo humano, metáfora do desejo proibido:

Se a pergunta sobre a origem, "Quem sois ?", foi colocada na boca da esfinge, que exige a resposta de Édipo, a pergunta sobre o desejo parece ter sido colocada na boca do demônio: "o que queres?"¹⁴

Em artigo intitulado *Possessão: Posse e Gozo*,¹⁵ Quinet demonstrará como a possessão está relacionada com a estrutura clínica e é, grosso modo, uma resposta ao mal-estar da cultura, na medida em que implica uma atribuição de sentido ao que é da ordem do Real, ou seja, ao gozo. A possessão seria a imaginarização do simbólico, já que ela é um "espetáculo" em que o sujeito se torna *cavalo*, o intermediador entre o espírito (que podemos também pensar como o discurso do Outro) e a carne, emprestando seu corpo para mostrar seu assujeitamento, sua paixão pelo significante.

A loucura é mesclada ao demoníaco. O epilético, como o endemoninhado, é tomado pela possessão da palavra. O epilético é aquele que tem que desenrolar a língua para que não o sufoque, não o mate. É aquele que se estira no chão e o Outro (o grande Outro, o da linguagem) o faz contorcer, o faz gozar, o subjuga, o possui. Interessante observarmos que a palavra *epilepsia* origina-se o verbo *epilambánein*, que significa atacar. Ora, o que faz o personagem-narrador após assumir-se como epilético?

¹⁴ LEITE. *O Deus odioso: psicanálise e representação do mal*, p. 24.

¹⁵ QUINET. *Possessão: Posse e Gozo*, p. 46.

Acometido por crises paroxísticas, o narrador-filho demonstrará o oposto das regras que assentam o patriarcado e o monoteísmo. A epilepsia e a possessão por outro verbo que não seja o do pai, o bíblico, ou talvez também o embate entre o verbo tradicional e o novo que o questiona são apresentados pelo narrador, através dessas "convulsões" que provocam, como vimos, uma convulsão dos sentidos, e encaminham o texto para além de uma simples transgressão do enunciado.

Dessa forma, podemos constatar que a filiação desse romance pertence muito mais ao tronco literário inaugurado pelos arcaicos caracteres hebraicos, os precursores das histórias e dramas, do que à narrativa mitológica dos gregos. Do imperativo bíblico "obedeceis à lei ou sereis castigado", à força do gesto filial - que, como vimos, utiliza-se do campo temático bíblico, porém o subverte -, esse texto de Nassar, com a violência de seu sopro, mesclado a mais ardorosa ira dos profetas, nos mostra que o movimento do filho, ao abandonar a casa do pai, é imprescindível para que se alcancem outros discursos. E para que, talvez, o movimento da literatura seja, como o do narrador de *Lavoura Arcaica*, sempre o de desobedecer, desacatar, atacar a palavra impositiva. Afinal, um filho, para se tornar homem, deve partir.

As três idades de Salomão

Nem só demônios arcaicos vicejam na lavoura de Raduan Nassar. Como não reconhecer em *Lavoura Arcaica* o amor e o lamento de dois amantes que, em meio a unguentos, romãs e laranjeiras, nos mostram que "o amor é forte como a morte, a

paixão é violenta como o inferno, seus raios são raios de fogo / uma chama divina?"¹⁶

De autoria duvidosa, o *Shir ha-Shirim*, Cantares¹⁷, é atribuído a Salomão, filho de Davi. Há controvérsias em relação à data e autoria desse texto que, pela primeira vez, encena um amor distinto dos demais retratados na *Bíblia*.

Alguns críticos judeus¹⁸ do século XIX, afirmam que *Cantares* foi realmente escrito por Salomão; outros pesquisadores do século XX não concordam com essa versão porque, na análise lingüística, encontram alusões a épocas arcaicas em meio a construções recentes que datam mais ou menos das proximidades do século III, antes da nossa era. Porém, em pesquisa empreendida por Haroldo de Campos¹⁹, no período de 1990/93, o autor nos coloca a par de descobertas realizadas por exegetas contemporâneos que afirmam que se trata de um recurso literário denominado pseudo-epigrafia, em que autores desconhecidos - para darem maior credibilidade a seu escrito - atribuíam a autoria a uma pessoa famosa, como, por exemplo, a um rei.

O curioso dessa duvidosa querela quase borgeana é que as dúvidas recaem também em outros dois livros atribuídos a Salomão: os *Provérbios* e *Eclesiastes*. Esses três textos, em conjunto, foram suprimidos durante algum tempo das Sagradas Escrituras por serem considerados pouco religiosos, simples parábolas. Só após muitos anos, os homens de Ezequias os interpretaram figuradamente, ou seja, alegoricamente, numa tentativa de amenizar os conteúdos pouco ortodoxos desses escritos. E o que prevaleceu, em detrimento de outras interpretações, é que *Cantares*

¹⁶ KRISTEVA. Histórias de amor, p.105

¹⁷ Ver o estudo sobre *O Cântico dos cânticos*, de BRANDÃO. Principalmente em "A rosa mística e seus espinhos", p.201.

¹⁸ Entre outros: M.H.Segal em *The song of the songs*; G.Gerleman em *Die Bildsprache des Hohenlied und die altagyptische Kunst*.

¹⁹ CAMPOS. *Qohélet*, p. 33.

retrata, na figura de Salomão, Jesus, enquanto Sulamita representaria a Igreja. Ou seja, o encontro amoroso do filho com a casa do Pai, ou entre Jesus e o homem.

Jacques Hassoun em *Le Double Exil D'une Passion*,²⁰ comenta que os *Cantares* representa, por excelência, a trama do pensamento monoteísta judaico. Composto durante a segunda metade do milênio anterior a Cristo, foi também atribuído ao rei Salomão pelo especialista Rabbi Jonathan, que afirma que os *Cantares* é a obra da juventude do rei Salomão, em que o amor e a paixão são celebrados. Com poemas similares, encontraremos também os *Provérbios*. Porém, para o rabino, estes são produtos da maturidade do autor, juntamente com *Eclesiastes*, que, diferentemente dos outros dois textos, já trazem uma reflexão melancólica sobre a velhice, sobre a finitude humana e a vacuidade da vida.

Cantares, como *Lavoura*, oscila entre o lirismo e o drama para encenar o canto nupcial, momento em que o encontro amoroso é festejado entre óleos, alabastros e mel. Hassoun mostra como há um jogo sensual entre os amantes nesse texto heterogêneo quanto à composição estilística e estrutural :

Da Galiléia à Síria, da Samaria à Transjordânia, os sublimes amantes tendem a se reencontrar: eles são irmãos e irmãs, eles são apaixonados; "o nome de um exala como um perfume", dependendo da cor do outro na floresta. Ela é virgem e nua, vencida e poderosa, rica e despojada, imensa e delicada; ele é rei e guerrilheiro, amante e errante. Eles se largam, se reencontram; ela é sempre fiel, "fechada como uma muralha" na espera daquele que sempre retorna a provocar, atento àquilo que, imediatamente, reencontra, e desaparece para ressurgir no interior de um sonho, de um discurso ou de um sorriso.²¹

²⁰ HASSOUN. *Le double exil d'une passion*, p. 41.

²¹ HASSOUN. *Le double exil d'une passion*, p. 42.

Segundo Kristeva, em "Uma Santa Loucura: Ela e Ele",²² *Cantares* possui uma dinâmica complexa que vai muito além de outros escritos bíblicos como, por exemplo, *Deuteronômio*, *Ezequiel* e *Jeremias*. Nele, não encontramos o amor-lei, obrigatório e impositivo para com Deus, e sim um canto quase pagão, com fortes influências de outras culturas, como a indiana e a síria. Isso faz com que a narrativa se apresente como um texto-interseção, em que o encontro amoroso entre o homem e a mulher assuma características literárias importantes, que irão tornar *Cantares* precursor de alguns conceitos modernos, como os de individualidade e sujeito da enunciação.

Se em André reconhecemos a figura do jovem Salomão e seus intermináveis desencontros com a amada, desenhando na narrativa incessantes fugas, breves encontros, sempre ao ar livre, acobertados por elementos naturais, não podemos dizer o mesmo em relação à personagem feminina. A Sulamita que fala, seduz, e possui o que poderíamos chamar de um nascente discurso feminino não traz uma afinidade tão perceptível com Ana. Em *Lavoura Arcaica*, a mulher só ensaia passos, só se cobre de adornos e perfumes e, ao contrário dos *Cantares*, não tem a posse de uma fala individualizada. Entretanto, mesmo em sua mudez, Ana, como Sulamita, ama na ausência, e o gozo advém de uma certa impossibilidade do amor fusional, platônico, como queria André:

(...) além de nossas unhas e de nossas penas, teríamos com a separação nossos corpos mutilados; me ajude, portanto, querida irmã, me ajude para que eu possa te ajudar, é a mesma ajuda a que eu posso levar a você e aquela que você pode trazer a mim, entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma (...) (L.A. p.125)

²² KRISTEVA. Histórias de amor, p. 105.

Na língua árabe - a do avô de André - *Ana* significa *eu*. No apelido que André possui em casa e pelo qual é chamado pelas irmãs mais velhas - *Andrula* - reconhecemos o nome de Ana também inserido (como o de Lula, o irmão mais novo que também pertence ao “galho da errância”). Dessa forma, como não atentar para o repetitivo refrão de Salomão - “minha noiva, minha irmã” - e não suspeitar da interdição que impossibilita o encontro desses amantes? Segundo Kristeva, essa fala do esposo do Cantares tem um inegável caráter incestuoso, o de uma relação proibida, pois em nenhum momento do poema a consumação carnal é consagrada.

O amor do casal conjugado pela Lei é o pilar da sociedade judaico-cristã, porém, ao mesmo tempo, esse texto nos convida a pensar em como há uma impossibilidade cravada nessa união, “uma legitimação do impossível erigido em lei amorosa”:²³

A mim quem te desse como irmão meu o que aleitaram peitos
de minha mãe.
Vir-te na rua beijara-te e não haveriam
de desprezar-me.
Guiar-te-ia trazer-te-ia a casa de minha mãe aí
me ensinarias
a Luz alta dar-te-ia o vinho preparado o mosto
das minhas romãs.
À sua esquerda sob a minha cabeça e a sua direita
me há de abraçar.²⁴

²³ KRISTEVA. *Histórias de amor*, p.113.

²⁴ BRANDÃO. *Cântico maior*- Atribuído a Salomão, p. 33 A autora traduziu *verbo a verbo*, pelo método sefardita, o enunciado hebraico. Diz: " quis dar o que me emociona: o texto que cabe na pupila: o simultâneo, a grande cena das metáforas e das combinações, a Visão multiforme do Conhecimento(pus no coração a Sabedoria de Erza), que é parcelar nas palavras e nas imagens e que só por acumulação diurna e através da absorção pupilar (como a do ar) tende para o Todo".

Ou, como diz o amante em *Lavoura Arcaica*:

(...) foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; foi um milagre, querida irmã, descobriremos que somos tão conformes em nossos corpos (...) (L.A.p.131)

Ana, sempre muda, refugiada na capela, espera a volta do amante pródigo para, em sua Páscoa, demonstrar que também fora profanada por seu discurso amoroso e que, como Sulamita, encontra-se “acometida pelo amor”:

(...) seus passos de cigana se deslocavam no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre frutas e flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali as origens da castanholas, e em torno dela a roda passou a girar cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intespentiva, e magnetizando a todos, ela roubou de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonhenta e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, ararrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começaram a se elevar os versos simples, quase um cântico (...) ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita

embriaguês (...) eu estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, que ela dançava (...) (L.A.189)

Essa passagem já havia sido descrita no início da primeira parte. A repetição da dança funesta de Ana parece ser uma evocação a uma memória ligada à tradição - que é representada pelo avô árabe - nos passos da *cigana e camponesa*. É como se, de certa forma, os irmãos apaixonados conseguissem provocar, através desse cântico amoroso, na família de imigrantes desterritorializados, lembranças de uma origem adormecida:

(...) e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos, e um primo menor e mais gaiato, levado na corrente pegava duas tampas de panelas fazendo os pratos estridentes, e ao som contagiante parecia que as garças e os marrecos tivessem voado da lagoa pra se juntarem a todos ali no bosque (...) e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham (...) (L.A.31-32)

A reconstituição das ressonâncias árabes em seu núcleo familiar parecem ser um dos objetivos de André, o *guardião zeloso das coisas da família*. Contrapondo os *discernimentos promíscuos do pai* à fala do avô, o narrador nos apresenta um personagem dono de uma língua inteira, ainda não mestiçada por outros valores e culturas, e que, com uma única palavra, é capaz de fazer valer mais que “todas as igrejas e por todos os sermões do pai: Maktub”. (L.A.91)

O pai, sustenta o discurso bíblico.²⁵ É ele que, por meio das parábolas (sempre consultadas nos livros), assume o discurso cristão e seus imperativos. Apesar de Iohána se colocar como pregador nos semões da mesa das refeições, André nos mostra uma fissura em seus ensinamentos: o lado esquerdo não acata subordinadamente as paráfrases bíblicas. Os filhos mais novos questionam o patriarcalismo e se ressentem da diferença cultural entre o pai e o avô.

Dentro dos sermões do pai encontramos enxertos dos provérbios, livro de Salomão. É um texto que parece ter sido escrito por um pai a um filho. Com a intenção de passar seus ensinamentos, o autor bíblico elege alguns temas, como a prudência, a humildade, a paciência, o pecado, a sabedoria, a obediência, a perversão, a lascívia, e, entre outras tantas exortações, alerta o filho sobre o perigo de se desprender dos seus ensinamentos:

Filho meu, ouve o ensino de teu pai, e não deixes a instrução da tua mãe.

Porque serão diadema de graça para a tua cabeça e colares para teu pescoço.²⁶

Em *Lavoura Arcaica*, André parece suspeitar desse discurso avalizado pela tradição cristã. Duvida da lei invisível pregada pelo pai e da autoridade do interdito: *Filho meu, guarda as minhas palavras, / e conserva dentro de ti os meus mandamentos. / Guarda os meus mandamentos e vive; e a minha lei, como a menina dos teus olhos.*²⁷

²⁵ Ver a esse propósito o trabalho de MARTINS. *UM lugar à mesa: uma análise de Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Através do conceito de dialogismo, a autora demonstra a incidência do discurso laico, bíblico e árabe em André, o pai e o avô, respectivamente.

²⁶ BÍBLIA sagrada. A.T. *Provérbios de Salomão*, 8,10.

²⁷ BÍBLIA sagrada. A.T. *Provérbios de Salomão*, 7, 1-2.

Os três textos de Salomão - *Cantares*, *Provérbios*, e *Eclesiastes* - perpassam e se confundem com a narrativa nassariana. As vozes do pai e do avô se apresentam diversas da do narrador. E nesses três discursos, dirigidos pela voz de André, que organiza e distribui as falas, encontraremos perspectivas culturais e ideológicas contraditórias, que nos levarão a refletir sobre o discurso subversivo do filho que quer profanar o discurso bíblico do pai e assegurar a posição de sapiência ocupada pelo avô, o estrangeiro, em seu agrupamento familiar.

São inúmeras as referências árabes que testemunham esse *veio ancestral*: o “temperamento mediterrâneo” das irmãs, a dança oriental de Ana, o carpido materno, “em língua estrangeira”, o tio que está presente na festa do retorno de André - “um velho imigrante, mas pastor em sua infância” -, objetos dispersamente espalhados como o alaúde e o alfanje.

É interessante assinalarmos a existência, bem nos primórdios da formação do povo árabe, de uma língua semita que seria exatamente a mistura do hebraico com o árabe: o aramaico. Nas tribos pastoris, a sua poesia era apresentada através de uma linguagem rítmica e oral, nunca escrita (o que nos levaria a aproximarmos a palavra *Maktub* justamente dessa característica oral própria do aramaico, pois, paradoxalmente, *Maktub* significa o que *está escrito*, palavra falada pelo avô árabe).

Esse arcaísmo anacrônico que *Lavoura* nos revela talvez possa ser localizado espacialmente no corte efetuado no século IV da era cristã denominado de “divisão horizontal”, que perdura até os nossos dias. Antes dessa época, os países da bacia do Mediterrâneo eram pertencentes ao Império Romano. Porém, depois desse marco (bárbaros governando o norte, e o restante Constantinopla), o Império se torna cristão não apenas por decreto oficial, mas também por conversões particulares. Dessa forma, o sul da Itália, a Sicília, o norte da costa africana, o Egito, a Síria, a Anatólia e a Grécia permanecem sob o jugo de Constantinopla.

Sendo assim, o judaísmo passa a ser expresso nas línguas literárias, mas sempre mesclado à cultura anterior.

Talvez a expressão de Alceu Amoroso Lima na quarta capa de *Lavoura Arcaica* - "um sopro universal da tradição clássica mediterrânea" - ajude-nos a localizar o espaço cultural trabalhado nesse romance. Pode-se imaginar uma família árabe que migrou para territórios rurais onde o cristianismo era mais disseminado do que os ensinamentos do *Corão*. Este livro santo, data do final do século VII e veio como um complemento das palavras que Deus havia dito anteriormente aos profetas ou mensageiros. Nele Deus criava uma religião, o Islã, distinta do Judaísmo e do Cristianismo, em revelações feitas a Maomé.

Leyla Perrone-Moisés nos fala sobre a influência islâmica no romance analisado:

"É um discurso tão denso, tão desmesurado em seu lirismo, tão inusitado em suas ressonâncias bíblicas e islâmicas, que um comentário a ele oposto corre o risco de leviandade e de insignificância" ²⁸

Sobre a diferença entre os discursos do pai e do avô, ela completa: "(...)o pai já não tem a inteireza cultural do avô, homem de poucas palavras, capaz de sintetizar na palavra *Maktub* a cultura e o corpo".²⁹

Esse personagem sábio, pertencente a uma cultura oral, poderíamos também tentar relacioná-lo ao último livro de Salomão, o *Eclesiastes*, no qual, como a pequena palavra árabe *Maktub*, encontramos a expressão *névoa de nada* para nos dizer de uma inexorabilidade da vida humana proclamada por um velho pregador. Sobre esse texto (séc.III a. C.), *Qohélet*, Haroldo de Campos assinala que

²⁸ PERRONE-MOISÉS. Colóquio-Letras, p. 96.

²⁹ *Ibidem*, p. 96.

ele armazena em si a solidão do homem no fim da vida juntamente com vínculos da tradição Sacro-Pentateuco. *Qohélet* significa, ao mesmo tempo, aquele que fala perante uma assembléia (*ekklesia*), o pregador, colecionador de provérbios, e o sábio, o-que-sabe.

Como em *Lavoura*, encontramos no texto de Salomão um tom elevado sentencioso, mesclado à cólera (*rúah*, em hebraico, que também significa vento), para descrever um “eterno sempre: tudo tem seu tempo determinado, e há uma estação para cada evento sob o céu”.³⁰

Maktub viria, assim, para retirar o peso culposo do amor entre irmãos, visto que o que *está escrito* é subordinado ao destino, à sina. Filiando-se ao saber oriental, esses personagens apaixonados erotizam o sagrado numa combinação entre o gozo e o interdito, fazendo-nos, estranhamente, reconhecer letras antigas que nos falam desse amor inominável:

Levaste o coração irmã minha noiva o meu sentido levaste o coração
o meu sentido...
por um só dos teus olhos luz do mundo por um só anel do teu colar
anel do teu pescoço.

³⁰ CAMPOS. *Bere'shith*, p. 50.

O SUJEITO NA LAVRA DAS PALAVRAS

GLORIA IN EXCELSIS MIHI

*Nas alturas,
os anjos, ouço as suas vozes, glorificam-me.
Eu sou, sob o sol, formiga errante,
pequena e negra, uma pedra rolada
atingi-me,
esmaga-me,
morta,
no céu
arde o sol,
ele cega,
grito:
"ele não ousará"
ousa.*

(Bataille)

A questão do sujeito engendrado na linguagem e constituído exclusivamente por esta tornou-se um dos temas mais abordados pela literatura e pela crítica contemporâneas. Acerca dessa proposição, muito se tem tentado discutir e demonstrar. O que parece surpreendente é como algo que se encena dentro e, ao mesmo tempo, além do texto, de maneira fugidia e pouco concreta - o sujeito - pode servir para elucidar o desamparo causado pelo fato de a representação, portada por quem detém a fala, possuir sempre um outro destinatário e de o dito do falante escapar sempre. Essa perplexidade deve-se, principalmente, à atual constatação de que o sujeito empírico pode ser teoricamente concebido como um mero arranjo de significantes.

Descartes inaugurou um sistema em que a subjetividade era o único artefato possível para o alcance da verdade, e também promoveu, no século XVII, a certeza de que somente pela representação chegaríamos a ela. O filósofo renegou e conseguiu apagar os rastros deixados pela influência nominalista, que afirmava o caráter insubstituível da linguagem e do simulacro e assinalava a inexistência da Idéia, da Essência e do Universal, apontando para o real como individual. Dessa maneira, Descartes foi o responsável pela edificação de toda uma tradição ocidental que apostou na consciência como morada da verdade, como sistema único de conhecimento.

Tomando a célebre proposição analítica de Descartes - *cogito ergo sum* - Lacan afirmará que Freud não extinguiu o sujeito cartesiano, e, sim, apoderou-se dele. Reparem que Freud, em toda a sua obra, não se preocupou em formalizar o termo *sujeito*, sendo essa uma típica questão lacaniana que, através da releitura das descobertas freudianas, preocupou se em assinalar a audácia descentralizadora da Psicanálise ao retirar do indivíduo, no início do século, a sua couraça consciente. Lacan demarcará o passo copernicano dado por Freud em sua experiência psicanalítica, frisando como a descoberta do inconsciente subverteu o sujeito da Ciência moderna, o da *Selbstbewusstsein*, que tinha a reflexividade apoiada na consciência. O que Freud apelidara de ferida narcísica - o fato de o *eu* não ser mais senhor na sua própria casa - Lacan denominará de subversão, e contextualizará a Psicanálise freudiana junto às maiores descobertas dos últimos tempos: as teorias quântica e da relatividade. Diz:

É aqui que se revela a dissimetria entre Freud e Descartes. Ela não está de modo algum no encaminhamento inicial da certeza fundada no sujeito. Ela se prende a que, nesse campo do inconsciente, o

sujeito está em casa. E é porque Freud lhe afirma a certeza que se faz o progresso pelo qual ele muda o mundo para nós.¹

Embora tenha sido a Psicanálise a responsável pela reversão da concepção do sujeito, tal mudança de perspectiva não se deu aleatoriamente. Não se trata, portanto, de afirmar que a Psicanálise tenha inventado um sujeito que inexistia, mas de contextualizar, na Idade Moderna, as modificações operadas pelo desenvolvimento capitalista, que foram as principais forças para a eleição de uma nova classe, a burguesia, e que, junto à Filosofia (precisamente com Hegel), terminaram por formular uma nova concepção de sujeito, baseada no conceito de inconsciente. A partir daí, o homem passa a ser visto de forma singular, e o desejo não é mais encarado como erro, equívoco, ou desvio do território demarcado e rígido da representação, da busca do conhecimento e da verdade.

O sujeito do *cogito* cartesiano é absolutamente solidário com a consciência e esta é tomada como pura reflexividade; ou seja, enquanto eu penso, eu sou. Daí afirmar-se que a concepção de sujeito, para Descartes, é a de um sujeito como agente absoluto, pois há uma inteira conformidade entre os seus atos e as suas reflexões.

E é justamente nesse ponto - do sujeito como operador - que Lacan irá desdobrar as conquistas da Psicanálise do início do século e, através da Lingüística,²

¹ LACAN. *Escritos*, p. 279.

² Dentre as teorias lingüísticas que Lacan utiliza, podemos citar a de Émile Benveniste, que, principalmente em *Da subjetividade na linguagem*, demonstra como o pronome *eu* não remete a uma pessoa muito menos a um conceito. Para o lingüista, o *eu* é um pronome vazio, só preenchido no ato e no momento da elocução. Ou seja, Benveniste afirma que o sujeito só se constitui na linguagem, no instante em que diz *eu* para um *tu* que fundamenta a sua subjetividade: "É portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da linguagem". Assim, o *eu* significa apenas aquele que diz *eu* na presente instância do discurso. Tais formulações foram imprescindíveis

afirmará que a ruptura é a marca do sujeito, que o sujeito freudiano é um intervalo aberto entre as instâncias tópicas pré-consciente, consciente e inconsciente. Só é possível pensar a instância do *cogitatio* através de uma subordinação a uma outra cena, a uma outra instância que não seja a da cristalina consciência. Respondendo à fórmula cartesiana, Lacan aponta para esses lugares que partem o sujeito - *ubi cogito ibi sum*, onde penso, ali estou -, marcando indelevelmente, através da divisão tópica - a ordem do inconsciente - o sujeito.

Para Freud, a tarefa que competia ao homem resumia-se na afirmação: *Wo es war, soll Ich werden*. Discordando da topologia psicologista que acreditava caber ao sujeito adaptar-se às modalidades inconscientes e que traduzia tal pensamento como "o eu deve desalojar o isso", Lacan renuncia à ontologia e a certa herança dos freudianos, filiando-se à teoria dos significantes, e lê, distintamente: "Lá onde *isso* estava, o sujeito deve advir". As conseqüências dessa leitura são fundamentais, pois Lacan afirma que o sujeito não existe como plenitude, não sendo absolutamente ativo, nem livre, devido à determinação inconsciente.

Em 1954, a partir de Jakobson e Saussure, Lacan demonstra que o sujeito é apenas um elemento dentro da cadeia simbólica, a cadeia discursiva. O sujeito, para ele, é representado pelo significante, o que substitui definitivamente o "eu penso" cartesiano pelo "isso fala". Passando a utilizar não mais o termo isolado "sujeito", e sim "sujeito do inconsciente", Lacan demarca a divisão segundo a lei freudiana da clivagem (*Spaltung*), pondo fim à pretensa autoria do pensamento.

A divisão do sujeito obedeceria a dois processos distintos: o primeiro separaria o eu imaginário (*moi*) do sujeito do inconsciente (*je*); e o segundo seria uma refenda impossível de atar, a divisão originária no próprio sujeito do inconsciente. A única maneira de descobrirmos algo sobre o sujeito do inconsciente

para Lacan, pois auxiliaram-no na consagração definitiva da existência do sujeito como produto de linguagem.

seria por meio do significante, visto que o inconsciente seria constituído pelas leis da linguagem - enunciado e enunciação - e do discurso - metáfora e metonímia. Sobre o lugar que ocupam, respectivamente, o sujeito do significado e o do significante, Vallejo e Magalhães dizem:

O sujeito da enunciação é o sujeito que não é significado ou expressado no enunciado, mas apenas simbolizado através de um embreador. O sujeito do enunciado é o que atualmente faz uso da instância do discurso e, por conseguinte, está numa relação de exterioridade com respeito ao sujeito da enunciação.³

O sujeito da enunciação seria aquele que, recalcado, seria alojado no inconsciente; já o sujeito do enunciado seria exterior, o seu lugar seria o do código, o das leis convencionadas pela sociedade. Assim, ao atribuir ao inconsciente a estrutura de uma linguagem, Lacan designa o sujeito da enunciação (o do significante, o *je*) como um *shifter*,⁴ uma espécie de unidade gramatical cuja significação está ausente no enunciado, sendo apenas referida na mensagem.

Para Lacan, Freud já havia dado passos fundamentais em relação à descoberta de uma estrutura de linguagem no inconsciente. Desde *A Interpretação de Sonhos*, *A Psicologia da Vida Cotidiana* e, principalmente, *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente*, havia elementos que demonstravam as operações de deslocamento e condensação como, respectivamente, operações de linguagem nomeadas como metonímia e metáfora.

³ VALLEJO E MAGALHÃES. *Lacan: operadores da leitura*, p. 41.

⁴ A palavra *shift*, em inglês, significa trapacear, enganar. Exatamente como uma "comutação alternante", o sujeito lacaniano seria vazio, dependente da relação discursiva. Lacan diz: "Pode-se aqui tentar, numa preocupação de método, partir da definição estritamente lingüística do Eu como significante: onde ele não passa do Shifter ou indicativo que no sujeito do enunciado designa o sujeito enquanto ele fala no momento." LACAN. *Escritos*, p. 282.

Mas o encontro fundamental entre a linguagem e a Psicanálise dar-se-ia justamente na formulação do aforismo "o inconsciente é estruturado como uma linguagem". Lacan demonstrará, a partir de então, que a palavra e o *eu* sempre se encontrarão, porém o lugar do *eu* será o lugar do ocultamento, da mentira, da ficção. Pela palavra o sujeito sobreviverá, mas, curiosamente, será também pela palavra que o sujeito morrerá. O sujeito do enunciado produzirá a morte do sujeito da enunciação, através da palavra.

Assim, podemos perceber o que Lacan denomina como sujeito barrado, dividido pelo inconsciente. Ora, ao nascer, o filhote do homem deve receber cuidados, deve ser protegido, para escapar da morte. Além de ser dependente de um outro, ele se encontra em um mundo regido por códigos e símbolos. A construção da sua subjetividade é toda regulada pelo exterior. Por isso a afirmação de que o sujeito é assujeitado pela linguagem, pertencente ao discurso. Segundo Lacan:

Os símbolos envolvem, com efeito, a vida do homem, com uma rede tão total que conjugam antes que ele venha ao mundo aqueles que vão engendrá-lo "pelo osso e pela carne", que trazem no seu nascimento com os dons dos astros, senão com os dons das fadas, o desenho de seu destino, que dão as palavras que o farão fiel ou renegado, a lei dos atos que o seguirão mesmo até onde ele não está ainda e para além de sua morte mesma, e que por eles seu fim encontra seu sentido no julgamento final onde o verbo absolve seu ser ou o condena, - salvo ao atingir a realização subjetiva do ser-para-a-morte.⁵

Em "Lituraterra" Lacan promove uma mudança evolutiva em relação a esses postulados. Nesse pequeno artigo de 1971, ele proporá a existência de um saber no

⁵ LACAN. *Escritos*, p. 143.

Real que seria da ordem da letra,⁶ logo, da escritura. Assim, o que constituiria o inconsciente não seria exatamente da ordem do significante, e sim da letra. E ela seria pensada como um suporte material, como uma estrutura que abrigaria o significante. Ao dizer que "o inconsciente é estruturado como uma linguagem", este só seria revelado através do escrito, portador da letra. Ou, como observa Leite:

Por que essa nova concepção afetaria a própria doutrina do inconsciente? Porque, se o que constitui a instância é a letra e não o significante, dizê-lo estruturado como um a linguagem passa a requerer uma precisão : o inconsciente está estruturado como uma linguagem, "cuja estrutura só se revela pelo escrito".⁷

A linguagem passaria a ser fundada na escritura, marcada pela letra. E o mais importante: pela língua materna, ou, mais especificamente, pelo que Lacan chamou de *lalíngua*,⁸ mescla do gozo com o significante. Assim, a linguagem lançaria o sujeito para a metáfora de sua origem, e o sujeito falante não teria outro recurso senão o de ser condicionado pela letra e marcado pelo significante. Dessa forma, a linguagem, para Lacan, constitui-se na condição do inconsciente; porém é "*lalíngua*", a língua da mãe por excelência, a condição da linguagem.

O inconsciente seria regulado por um "idiomaterno", segundo Haroldo de Campos. E é esse idioleto amoroso, habitante do inconsciente, língua perdida para sempre, que se encena em *Lavoura Arcaica*, através da fala do filho narrador. O

⁶ Ver a esse respeito o artigo de LEITE, O inconsciente está estruturado como uma linguagem, p.36-42.

⁷ LEITE. O inconsciente está estruturado como uma linguagem, p. 41.

⁸ Preferimos utilizar a tradução do poeta e crítico Haroldo de Campos que, discordando da tradução vigente da palavra *lalangue* por "alíngua", propõe "*lalíngua*", que remete para o grego, em que o verbo *laléo* significa "fala, loquacidade" e para a etimologia latina *lallare*, que corresponde ao canto que faz dormir as crianças.

romance, além de demonstrar, ficcionalmente, que é pela linguagem que certa "herança arcaica" será assimilada, mostra também que é pela linguagem que se dará a ruptura com a natureza e com o corpo da mãe:

(...) o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção, mesmo assim eu passei pensando na minha fita de congregado mariano que eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr'eu comungar (...) e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes "acorda coração" e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir agarrasse suas mãos num enternecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio "não acorda teus irmãos coração", e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos, e assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e me enchia o peito e eu menino entrava na igreja feito balão, era boa a luz doméstica da nossa infância (...) (L.A. 27)

É o lado esquerdo em relação ao pai que mais uma vez confirmará o idioma falado pelo filho errante: são as palavras ternas da mãe que André evocará como lembrança de um tempo em que Deus estava próximo a ele. Ao mostrar rastros de seu "romance familiar", as imagens dessa cena - nem um pouco fidedigna - também fornecem elementos para pensarmos o modo como a linguagem do narrador de *Lavoura Arcaica* é impregnada por esse idiomaterno, voz de mãe sedutora que conseguiu infundir no filho a ilusão de que o desejo podia ser inteiro, sem cortes, pura realização.

1- Eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino

Para o Verbo tornar-se carne, em *Lavoura Arcaica*, as palavras do pai são depuradas durante toda a narrativa pela voz do filho que, pela via da volúpia e do excesso, desvela diferenças assentadas pela tradição e suspende signos arcaicos de uma possível fundação. "Irrumpa o que tiver de vir, mas minha origem, / humilde como for, insisto em conhecê-la",⁹ diz um Édipo destemido, ainda tomado pela resolução viril de desvendar o enigma da sua existência. Toda a trajetória desse personagem é calcada na dúvida: ser ou não ser filho - encarnar o verbo paterno, ou dele desvencilhar-se, contra ele rebelar-se e tentar sobrepujar o seu domínio através de uma cegueira que promoverá a ruína de toda uma ordem cultural, de um agrupamento familiar, de uma cidade, de um reino.

Encenada pela primeira vez em Atenas, em meados de 430 a. C., a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, apresentando uma das versões do mito existente na sociedade grega, foi a precursora de um sopro violento nas Artes, e o seu lugar, até nossos dias, permanece inalterado. Édipo foi um dos primeiros protagonistas literários que ousou transgredir a diferença entre pai e filho, mãe e filho, irmão e filho. Segundo René Girard, em *La Violence et le Sacré*,¹⁰ o jovem grego é um assassino da diferença. Ou seja, matar o pai e desposar a mãe é antes de tudo destruir, anular a diferença que hierarquiza e sustenta os laços familiares; e incesto e o parricídio, que sempre foram tratados como temas principais na análise da peça, camuflam e escamoteiam o principal sentimento que motoriza a ação de todos os personagens: a violência. Os dois atos transgressores de Édipo seriam apenas a

⁹ SÓFOCLES. *Édipo Rei*, p. 76.

¹⁰ GIRARD. *Oedipe et la victime émissaire*, p.105.

corporificação da violência e, por conseguinte, seriam a destruição extrema da diferença, a destruição do outro, da família, do pai e da mãe.

Os personagens masculinos - Édipo, Creonte e Tirésias - acreditavam poder domar a cólera que os inundava, acreditavam poder lançar perguntas sobre a origem da peste e não serem tocados pela maldição que essas questões carregam em si. Girard conclui que a cólera presente no mito seria o cruzamento do embate entre o pai e o filho. Dessa forma, a destruição da ordem cultural não seria efetuada apenas por Édipo - todos os outros personagens também seriam participantes dessas ações, porque teriam entre si uma "reciprocidade violenta":

O parricídio é a instauração da reciprocidade violenta entre o pai e o filho, a redução do relacionamento paternal à "fraternidade" conflitual. A reciprocidade é nitidamente indicada na tragédia. Laio exerce uma violência contra Édipo. E Édipo não se rende.(...) Ela tem êxito em absorver o relacionamento entre pai e filho, a reciprocidade violenta não deixa mais nada fora do seu campo. E ela absorve tão completamente o relacionamento, que possibilita provocar a rivalidade não mais por um objeto qualquer, mas pela mãe, ou seja, o objeto mais convencionalmente reservado ao pai, o mais rigorosamente interdito ao filho.¹¹

Édipo seria transformado, assim, em "bode expiatório", já que livrava toda a consciência coletiva do saber culposos. A perfuração dos olhos e logo depois a morte seriam modos de estancar a violência, ambos símbolos do sacrifício.

Ora, como sabemos, a origem da palavra *tragédia*, em grego, advém justamente de uma peculiar cerimônia religiosa em que um animal, o bode, era sacrificado para expiar a culpa de toda a comunidade. Era como se o berro agônico, antes da morte inevitável, denunciasses todo o seu sofrimento. Da mesma forma, o

¹¹ GIRARD. *Oedipe et la victime émissaire*, p.111 (a tradução é minha).

herói trágico não pode se safar do seu destino mortal e, devido a essa fatalidade, relata a sua vida, suas desgraças, com o intuito de promover a constatação de que a sua infeliz experiência fora fonte de aprendizado para a condição humana.

Em *Moisés e o Monoteísmo*, Freud inicia o seu ensaio frisando exatamente a dimensão trágica do herói, para chegar a conclusão de que o "o herói é alguém que teve a coragem de rebelar-se contra o pai, e afinal sobrepujou-o vitoriosamente".¹² Os exemplos que percorre são inúmeros: o próprio Édipo, Moisés, Ciro e Rômulo, Karna, Páris, Telefos, Perseus, Heracles, Gilgamesch, Anfion, Zetos...

Para Freud, o mito faz a luta do pai e do filho remontar à pré-história do indivíduo, já que o representa nascendo contra o desejo do pai e salvo apesar de. A fonte da ficção poética seria, então, vivenciada por todo o sujeito em seu "romance familiar". Ou seja, nos primeiros anos a criança supervalorizaria em demasia seus genitores - estes seriam em seus sonhos reis e rainhas; logo depois, sob influência da rivalidade e desapontamento, a criança deles se desligaria e passaria a adotar uma atitude crítica para com o pai. O que Freud alcança através da demonstração dos dados em comum de diferentes heróis de diferentes culturas é que, afinal, Édipo somos todos nós.

Lacan, no seminário "O eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise", contribuirá para a análise da dimensão trágica do sujeito no mito de Édipo, demonstrando a maneira como tal personagem realizou plenamente seu destino anunciado pelo oráculo antes mesmo de nascer. É um Édipo já maduro, não mais rei, mas agora reduzido à condição de homem mutilado que, apesar de cegueira,

¹² FREUD. *Moisés e o monoteísmo*, p. 24. Essa idéia do nascimento do herói baseada no afrontamento do filho com o pai pertence, segundo o próprio Freud, a Otto Rank, autor de *O mito do nascimento do herói*, 1909.

vislumbra, lucidamente, a trajetória do existir humano : *Será que é no momento em que não sou nada que me torno homem?*¹³ Lacan completa:

Édipo, tudo o denota, desde o início da tragédia, não é mais do que o refugio da terra, rebotalho, residuo, coisa esvaziada de qualquer aparência especiosa. *Édipo em Colono*, cujo ser se acha inteiro na fala formulada por seu destino, presentifica a conjunção da morte e da vida. Ele vive uma vida que é morte, que é a morte que está aí exatamente embaixo da vida.¹⁴

E é esse sujeito rebotalho, refugio da terra, residuo, coisa esvaziada, que encontramos na fala de André após a descoberta do interdito: “Eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino.” (L.A. 119) Como Édipo, André demonstra a sua tragicidade à medida que se desenvolve, apesar do *Maktub*, apesar do destino, apesar do pai. O personagem-narrador transfigura-se em herói trágico demonstrando, de forma épica, a ficção do seu comprometimento com o registro simbólico. Ou seja, André, em toda a narrativa, transgride diferenças, assassina valores assentados pela tradição, para, no final, abrir mão do seu desejo incestuoso, das suas lembranças encobridoras, do seu amor pela irmã (extensão da linhagem materna) e, assim como Édipo, enxergar um outro tempo, um outro arranjo de significantes, mesmo que seja o da rasura, o da repetição obliterada do discurso do pai.

Assim, cabe então nos perguntarmos onde situaremos essa “instância sujeito” em *Lavoura Arcaica*, uma vez que ora esta aproxima-se de uma dimensão trágica tal qual o mito edípico nos faz vislumbrar (e aí pensamos na figura do personagem-

¹³ A propósito do Édipo em Colono, ver CASTELLO BRANCO *A traição de Penélope*, p. 51.

¹⁴ LACAN. O seminário. Livro 2, p. 291.

narrador e a sua luta com o verbo paterno e a tragicidade do seu desejo), ora distancia-se dela. Numa análise mais ampla, para além do enunciado, pensamos nas contribuições da Psicanálise que afirma que o sujeito não pode se responsabilizar pelas leis e códigos pré-existentes ao seu nascimento. E mais: o sujeito está submetido ao registro simbólico e subordinado à linguagem (e aí pensamos num sujeito que vai além da voz do narrador e do personagem e se configura no texto através dos balbucios, falas entrecortadas, interstícios, pequenas lacunas).

"O significante é o que representa o sujeito para um outro significante", diz Lacan, numa formulação condensada, para explicar o que vem a ser o sujeito pós-freudiano. Nessa fórmula, podemos inferir que o sujeito é o que é representado, aquele que não possui autonomia diante das palavras, ou melhor, diante dos signos que o rodeiam. Porém, ao pensarmos tal aforismo em relação ao romance analisado, ou, mais abrangentemente, para qualquer texto literário, encontramos algumas dificuldades. Por exemplo: num romance, o sujeito que se encena pode ser o autor? Ou o narrador? Ou, como queria Booth,¹⁵ o autor implícito? Ou até mesmo um personagem, o protagonista, como também outros personagens que não compartilham tão democraticamente da voz narrativa, os apelidados personagens secundários?

Barthes, que também se indagou a respeito dessas questões, ao analisar *Sarrasine*, disse: É o herói? É o indivíduo Balzac? É o autor Balzac? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? E é o mesmo Barthes que responde:

Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-

¹⁵ BOOTH. *A retórica da ficção*.

preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.¹⁶

Porém, se Barthes, tomado pelo fervor estruturalista, faz desaparecer do texto o sujeito onipotente e, em consequência disso, a figura do autor, pregando o nascimento do leitor em detrimento da morte do autor, ele também abre aí uma brecha para pensarmos em outra modalidade de sujeito nesse "neutro da escritura": o sujeito do inconsciente. Assim, a principal mudança que se coloca a partir daí, ao indagarmos "quem fala" no texto, ou melhor, "de que sujeito está-se falando", consiste no abandono da concepção de que é possível apreender, para o sujeito, uma localização de maneira pontual e definitiva. Muitas vezes, a origem dessa voz que chamamos de "sujeito" aparece no imaginário textual implodida pela linguagem, e não se pode distingui-la separadamente, localizada num personagem ou narrador. Confirmando a nossa pressuposição, afirma Holanda:

O fundamental não é mais o sujeito - ou: é mais que o sujeito. Porque sendo ele esse nó de relações que o constitui, é dificilmente apreensível. No texto, ele importa enquanto está deslocado para o jogo verbal, na forma com que se articula esse jogo de dizer-se. Ao que quero dizer, só encontro o recurso nas palavras tribais - o que já minimiza qualquer eventual estranheza do meu sentir. Mas, embora os processos verbais não se originem no sujeito, é nele que se realizam. É quando a armadura discursiva me ilude: creio ser minha, e ela já é fabricada do meu meio - ideológica, portanto.¹⁷

Trata-se de admitir, portanto, que o sujeito (o do verbo, ou esse sujeito iluminado pela Psicanálise, que tentamos demarcar) deve possuir uma morada em que o vazio se instale e ele só apareça pela força do dito, pela invenção do texto,

¹⁶ BARTHES. O efeito de real, p. 158.

¹⁷ HOLANDA. *Sob o signo do silêncio*, p. 51.

similar ao pronome de primeira pessoa benvenistiano que, constituído somente na instância discursiva, pode ser ocupado pelos arranjos urdidos pelo texto. Assim, esse sujeito pode se constituir apenas na narrativa e pela narrativa.

Em *Lavoura Arcaica*, encontramos um sujeito que não pertence ao registro de dados. Ele não é contabilizável; não se assemelha a uma pessoa e muito menos a um indivíduo; não possui um corpo nem pode ser contado através de uma massa corpórea. Esse sujeito, pode, sim, ser pensado como descontinuidade de dados, como perda, lapso, visto que é constituído apenas pelo campo da "falta-a-ser", isto é, no terreno em que a substância não o explica. Ele desliza, muitas vezes, da fala epiléptica de André, e segue em direção a pequenos objetos que são, momentaneamente, iluminados, tornando-se, naqueles instantes, focos da luz narrativa:

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia para cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda a manivela na memória; e vou extraíndo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo o saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento pra recuperar a sua febre, e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro, soturna, chocando dia e noite sobre a chapa; e poderia tirar do mesmo saco um couro de cabrito ao pé da cama, e uma louça ingênua adornando a sala, e uma Santa Ceia na parede (...)) (L.A. 64)

E ainda desfilando pequenos adornos, utilitários fragmentados e tocados pelo tempo, já desbotados, a narrativa prossegue nomeando pormenores, detalhes, pequeninos objetos caseiros, aquilo que Barthes¹⁸ denominou de "pormenores inúteis", ao se referir aos detalhes aparentemente supérfluos que escapam à análise estrutural. Esta, ocupada em subtrair e sistematizar as grandes articulações da narrativa, sempre querendo registrar o detalhe absoluto, a unidade insecável, o belo, não dá conta da "insignificância", dos "resíduos irreduzíveis". No entanto, é justamente através dessa gamela, desse pedaço de couro de cabrito, desse bule de ágata, que o sujeito aparece estampado na escritura.

Assim o leitor escuta, através dessa "memória desbotada", um sujeito que deixa a linguagem falar por si, ou, segundo Barthes, que deixa a linguagem "performar", e não um *eu* que quer ter a posse do discurso e a soberania da linguagem.

Lavoura Arcaica filia-se, assim, a um tronco de textos portadores de uma escrita que não pretende preencher os interstícios próprios da linguagem. O sujeito que vislumbramos é aquele sem definição rígida, que deixa se entrever em muitos aspectos: "esse sujeito é ao mesmo tempo um sujeito passivo, ou patético, ou reflexivo: aquele que sofre; e um sujeito de julgamento, ou ativo, ou determinante: aquele que identifica o sofrimento e sabe que é preciso, com todos os meios disponíveis, fazê-lo cessar".¹⁹

Parafraseando Barthes, poderíamos chamar de "efeito sujeito" à instância de pensamento que inunda alguns textos e alumbramos com a certeza de que ali, naquela enunciação, há algo que fala. Como, por exemplo, a escrita excessiva de Nassar, que sempre trabalha em pólos opostos e irreconciliáveis: ao mesmo tempo em que caminha para o desvelamento da origem, aponta para a impossibilidade do

¹⁸ BARTHES. O efeito de real, p.158.

¹⁹ BADIOU. *Para uma nova teoria do sujeito*, p.107.

resgate de certos signos arcaicos. Tentando ultrapassar a materialidade dos significantes através de uma releitura dos sagrados textos, *Lavoura Arcaica* demonstra uma experiência literária singular, ao formular, também numa outra leitura, a tragicidade do verso de Rimbaud: "eu é um outro". Aqui, nas palavras barrocas do filho pródigo, esse verso adquire ressonâncias edípicas: "Eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino."

NO PRINCÍPIO ERA O VERBO

A morte do Pai privará a literatura de muito de seus prazeres. Se não há mais Pai, de que serve contar histórias? Todo relato não se reduz ao Édipo? Contar é sempre procurar a origem, dizer as disputas com a Lei, entrar na dialética do enternecimento e do ódio?

(Barthes)

Através de um verso de Goethe, retirado do *Fausto*, Freud retoma a literatura em seus escritos, não só para demonstrar de que forma os poetas, mais uma vez, chegaram antes das suas próprias descobertas, mas também para confirmar algo que, no terreno da Psicanálise, ainda tinha forma de esboço: a existência, no sujeito, de certos resíduos arcaicos herdados de uma cultura anterior, de uma história que não lhe pertencia, e que, mesmo assim, lhe fora transmitida. Não bastava apenas assimilá-la, dizia Freud, a tarefa era maior e mais dispendiosa: cabia ao sujeito viver tudo de novo.

"Aquilo que herdaste de teus pais, conquista-o para fazê-lo teu". Esse verso do poeta alemão deveria, de certa forma, confirmar a herança filogenética que Freud tentara demonstrar em 1912, em *Totem e Tabu* e, posteriormente, em *Moisés e o*

Monoteísmo,¹ escrito vinte e cinco anos depois. No primeiro artigo, além de procurar aplicar a Psicanálise e buscar certa interdisciplinaridade, Freud também tentava lançar luz sobre a Antropologia e a Sociologia, na medida em que tomava como objeto de estudo os totens e as relações entre essa *realidade social-religiosa* e os vestígios remanescentes na família moderna. Com pretensões ambiciosas, ele tentava encontrar uma resposta sobre certo legado que atravessava gerações e se mantinha indestrutível - a interdição ao incesto - e resolver um dos principais enigmas colocados para a Psicanálise: por que o sujeito se proíbe aquilo que representa o seu desejo mais profundo?

Para resolver essa espécie de antinomia entre a civilização e a sexualidade humana, Freud discorre sobre conquistas etnológicas, descobertas darwinianas, tecendo afinidades e congruências entre os tabus e a neurose obsessiva ou, em outros momentos, já antecipando explicações sobre a formação da religião e da moral na sociedade humana.

Antes de enveredarmos pelo universo primitivo do totemismo, convém ressaltar a importância dessa incursão psicanalítica para esclarecer como se dão, em *Lavoura Arcaica*, o questionamento e a ruptura de um conjunto de regras da estrutura social motivados pela “paixão desassombrada” entre os irmãos, e de maneira que tal indagação provoca, no texto ficcional, reflexões sobre o alicerce da civilização, a família. Além de encenar a força coercitiva das proibições e rituais que se assentam num determinado agrupamento familiar, o texto de Raduan Nassar nos

¹ Freud retoma essa linha de pensamento em dois outros artigos, além dos já mencionados: *Psicologia de massas* (1921), no capítulo X, e em *O futuro de uma ilusão* (1927). Escolhemos trabalhar apenas com *Totem e tabu* e *Moisés e o monoteísmo* porque é nesses dois ensaios que as relações entre sexualidade e civilização serão meticulosamente analisadas e representam exatamente o primeiro e último trabalhos de Freud que investigam a origem da exogamia, dos vestígios totêmicos em nossa vida contemporânea.

faz indagar sobre o que vem a ser um pai nessa narrativa e por que a posição da lei ocupa na mesa das refeições, mesa dos sermões, “o lugar da cabeceira”.

Ora, o filho que abandona a casa do pai por não se resignar à monopolização dos poderes e à subjugação de seu desejo em prol de leis sancionadas por outros homens, e retorna, passado um tempo, exigindo *um lugar a mesa*, muito se assemelha às primeiras formações sociais primitivas descritas em *Totem e Tabu*. O cenário também rural e quase tribal de *Lavoura Arcaica*, juntamente com a configuração do personagem paterno como atemorizador, destemido e ciumento em relação às fêmeas do seu clã, adicionam elementos que as duas epígrafes do romance já haviam suscitado. É como se a pergunta realizada através dos versos culpados de Jorge de Lima encontrasse uma espécie de resposta na segunda parte do livro, através do imperativo: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs (Alcorão - Surata IV, 23)”.

Curiosamente, o romance, como as epígrafes, é dividido em duas partes, “A Partida” e “O Retorno”. Ou, de outra maneira, a *convulsão epilética* do filho e a *conspuração de costumes* num bloco, e, em outro bloco, o *aroto tosco* do pai, avalizado pela tradição, pelo tempo, ou, como quer Freud, pela civilização.

Não temos referências explícitas dos fatos ocorridos, nem descrições de tipo e de lugar em *Lavoura Arcaica*. Todos os dados que nos facilitaríamos contextualizar o tempo em que se desenrola essa narrativa são apagados e, em seu lugar, encontramos a supervalorização dos afetos dos personagens. Ora, como da origem não sabemos data, e ela é atemporal e ficcionalizada por cada sujeito, *Lavoura* se situa numa espécie de tempo singular, marcando exatamente um período em que a terra deve ser preparada para uma sementeira, ou seja, para que sementes possam ser lançadas ao chão e, a partir daí, raízes possam se desenvolver, frutos possam crescer - um tempo subjetivo, tempo do adolescente André, em que a lei ainda não havia sido cristalizada, enraizada.

Caberia, então, perguntarmos de que modo a rebelião contra a palavra do pai revela os meandros da construção do texto em *Lavoura Arcaica* e com que função, apesar de ser essa lei paterna colocada em xeque, ela aparece sem cortes, inteira, no discurso do filho. Apesar de ser André o narrador, quem toma a palavra durante quase toda a narrativa é o pai, que inunda a sua fala e suas reminiscências.

Para tentarmos desvendar o caráter ambíguo das ações de André (que mesmo em seu jorro epiléptico carrega consigo o discurso do pai), torna-se necessário regressar à pré-história do sujeito para, através do mito da refeição totêmica, vislumbrarmos a ambivalência primordial do filho em relação ao pai, ou seja, o filho que, odiando e temendo o pai, mata-o para, posteriormente, engolir a sua carne, seu discurso.

Havia um tempo, conta-nos Freud (apoiado em Frazer, Darwin e Robertson Smith), que o homem primitivo, precariamente organizado, vivia em pequenas hordas comandado por um macho forte que era ao mesmo tempo senhor e pai de todo o grupo. Seu poder era irrestrito e a sorte dos filhos era pesada: se despertassem ciúmes no pai seriam mortos, castrados ou expulsos. Caso saíssem da horda em que nasceram, teriam que arranjar mulheres através do rapto e, quem sabe, teriam o mesmo destino do pai. Porém, prossegue Freud, em certo momento os irmãos expulsos se uniram e se revoltaram contra essa onipotência. Como era de costume, após matá-lo, devoraram-no em pedaços, cru. Depois desse ato, os irmãos começaram a guerrear uns contra os outros, pois todos queriam para si a herança, o lugar do pai. Foi então que surgiu o primeiro contrato social apoiado numa aliança fraterna, já que os filhos revoltados descobriram que teriam que renunciar ao instinto em favor de outros valores que legislariam a preservação da espécie.

➤ Através desse relato, Freud fecha um ciclo em que ele mesmo havia começado a desenhar: - a famosa triangulação edípica que ainda não estava explícita em sua teoria psicanalítica - o filho que ama o progenitor do sexo oposto e vê como

rival o do mesmo sexo, buscando, assim, a origem dos dois tabus que deram início à moralidade humana. Dessa forma, ele consegue unir o mito de Édipo com o que podemos também chamar de mito: o da horda primitiva. A sua tentativa inicial, a de encontrar vestígios primitivos do totemismo na infância do sujeito, chegava, assim, a um desenlace: a criança era uma espécie de homem primata. Para Freud, universalmente, os homens atravessavam a revolta dos filhos contra o pai tirano. Não haveria civilização sem a renúncia que a Lei institui. A família seria a herdeira direta da estrutura do totem, e cada um dos seus integrantes, através do complexo de Édipo, sofreria duplamente, pois, para Freud, a herança filogenética seria uma espécie de memória de cada sujeito.

O horror ao incesto, encontrado em tribos aculturadas, servia de demonstração de que o totemismo (a adoração a um animal ou planta, uma espécie de espírito guardião do clã) não surgiu de necessidades religiosas do homem, e sim das suas necessidades cotidianas e práticas. O totem como ancestral comum dos membros do agrupamento seria, então, o pai da família nuclear moderna. Diz Freud:

Se o animal totêmico é o pai, então as duas principais ordenanças do totemismo, as duas proibições de tabu que constituem seu âmago - não matar o totem e não ter relações sexuais - são os dois crimes de Édipo, que matou o pai e casou com a mãe, assim como os dois desejos primários das crianças, cuja repressão insuficiente ou redespertar formam talvez o núcleo de todas as psiconeuroses.²

Nasce o sentimento de culpa no filho após a matança. Através da adoração do totem, os filhos se reconciliariam com o pai morto. Assim também nasce a religião totêmica como expurgação do crime parricida, numa tentativa de mitigar o sentimento moral provocado por esse crime. Só depois de algum tempo, a proibição

² FREUD. *Totem e tabu*, p. 159.

do assassinato tomou a forma enxuta do mandamento "não matarás". Porém, prossegue Freud, a rebeldia recomeça a cada nascimento humano, e os embates para infringir as leis são constantemente efetuados por cada vida. Estariam, assim, marcadas as duas hipóteses sobre a gênese da cultura: a do Édipo universal, comum a toda cultura, e a do parricídio original.

Porém, em meados dos anos 20, Malinowski e Roheim, antropólogos anglo-saxões, iniciaram pesquisas isoladas nas ilhas Trobriand e deram início a uma longa controvérsia a respeito das descobertas freudianas, que só cessariam no final dos anos 40, com Claude Lévi-Strauss.³ O que interessa ressaltar a respeito dessa querela é que foi observada, em pesquisa de campo, certa variabilidade em relação ao horror ao incesto, ou seja: a interdição dependia da cultura estudada. O Édipo universal freudiano era relevante em se tratando de sociedades patrilineares, mas a generalização era perigosa e pouco fundamentada.

Em 1949, desviando-se da antinomia - opôr-se ou não a Freud, ou melhor, concordar ou não com a gênese da cultura através da versão sobre a renúncia ao incesto -, Lévi-Strauss demonstrou, através de um amplo estudo em variadas culturas, a relevância da proibição ao incesto, vista porém por outro ângulo: a interdição ao incesto era responsável pela passagem da natureza à cultura. Em *Estruturas Elementares do Parentesco*, Lévi-Strauss observa que a interdição não é puramente de origem cultural, nem puramente de origem natural, mas constitui o procedimento fundamental da passagem da natureza à cultura. Nesse sentido, ela pertence à natureza, pois é uma condição geral da cultura. Por isso não devemos nos surpreender de vê-la tomar da natureza seu caráter formal, isto é, a universalidade. Mas, em certo sentido, ela já é também cultura, agindo e impondo sua regra no seio de fenômenos que a princípio não dependem dela.

³ Ver a esse respeito ROUDINESCO. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*, p.211-222.

Dessa forma, Lévi-Strauss abala o arcabouço psicanalítico ao substituir a família pelo parentesco, e, o mais importante, demonstra que o receio verificado por Freud não era o que determinava a proibição de certos encontros. Isso se devia, antes, à existência de uma “função simbólica”, um tipo de lei organizado pela sociedade. A problemática da interdição é, sinteticamente, uma instituição social. Ou, nas palavras de Lévi-Strauss:

(...) a proibição do incesto responde, na sociedade moderna, a funções novas e diferentes. Mas nesse caso, é preciso reconhecer que a explicação histórica não esgota o problema; em seguida e sobretudo, a questão se coloca no sentido de saber se a origem da instituição não se encontra nas funções sempre atuais e verificáveis pela experiência, antes que num esquema histórico, vago e hipotético. O problema da proibição do incesto não é exatamente de procurar que configurações históricas, diferentes segundo os grupos, expliquem as modalidades da instituição em uma ou outra sociedade particular. O problema consiste em se perguntar quais causas profundas e onipresentes fazem com que, em todas as sociedades e em todas as épocas, exista uma regulamentação das relações entre os sexos.⁴

Partindo da indagação sobre o que seria ou não natural ao homem, Lévi-Strauss confirma que o natural deveria obedecer a leis universais, enquanto o cultural teria regras particulares de funcionamento. Através das regras que regulam as trocas matrimoniais, o antropólogo localiza o substrato comum a todas as culturas: a lei universal sobre a interdição do encontro entre iguais de sangue. A cultura seria, portanto, situada nas manifestações dessa lei. Tal estágio se caracterizaria exatamente pela arbitrariedade das regras e por seu poder de intervenção. Essa lei seria sancionada por homens, produto da sua criação cultural,

⁴ LÉVI-SRAUSS. *Les structures de la parenté*, p.24.

como qualquer outra instituição ou qualquer outra regra de uma determinada sociedade.

Tais inferências questionam, frontalmente, a hipótese freudiana sobre o "horror" ao incesto e, mais ainda, sobre a "herança arcaica", definida por Freud como um fator constitutivo, como um saber transmitido de geração a geração. Ou seja, para Freud, os homens carregariam dentro de si lembranças de um pai primevo que um dia fora assassinado. Essas lembranças habitariam a memória arcaica de cada sujeito, gerando a culpa e o interdito.⁵

Através do retorno à Freud realizado por Lacan, teremos uma nova leitura, avalizada pelas descobertas de Lévi-Strauss, que fundamentarão o triângulo edípico essencialmente como uma *função simbólica*, uma lei que organizaria o inconsciente da civilização. É a partir dessa contribuição da Antropologia, em consonância com a Lingüística de Saussure, que Lacan se distanciará das teorias darwinianas, da herança biológica de certa Psicanálise freudiana e passará a tratar esse tema fundamental como "estrutura de linguagem". Ou seja, o enigma de Édipo passa a ser visto como um universal simbólico em detrimento do universal natural freudiano. Diz Lacan:

O universal simbólico não tem absolutamente necessidade de espalhar-se na superfície de toda a terra para ser universal. Aliás, não há nada, que eu saiba, que faça unidade mundial dos seres humanos. Não há nada que seja concretamente realizado como

⁵ A expressão "herança arcaica" foi elaborada por Freud em *Moisés e o monoteísmo*, porém há outras referências anteriores, não tão importantes quanto a que encontramos neste artigo. É um conceito muito influenciado pela Ciência Biológica, similar ao de "caracteres adquiridos". Em última instância poderíamos defini-lo como um tipo de traço de memória sobrevivente em indivíduos de diferentes gerações. Foi uma tentativa de Freud de diminuir o abismo existente entre a Psicologia individual e a Psicologia de grupo. É como se os homens sempre soubessem que um dia tiveram um pai primevo e o assassinaram.

universal. E no entanto, tão logo se forma um sistema simbólico, ele é desde já, de direito, universal como tal (...) Lévi-Strauss teme que sob a forma da autonomia do registro simbólico reapareça mascarada uma transcendência em relação à qual, em suas afinidades, em sua sensibilidade, ele só sente temor e aversão. Em outros termos, ele teme que após termos feito Deus sair por uma porta, façamo-lo entrar pela outra.⁶

O que se herdaria de uma geração a outra seria a *estrutura significante* e, para Lacan, não era mais possível responder à interdição ao incesto com o número três: pai, mãe e filho. Era de importância capital inserir um quarto elemento: o falo. Este seria uma espécie de fundador da ordenação edípica, e seria produzido exatamente nessa “encruzilhada estrutural”, expressão com que Lacan apelidaria esse momento. O falo seria a simbolização de uma relação, uma estrutura simbólica da qual o órgão sexual masculino (muitas vezes erroneamente interpretado como sinônimo do falo) nada mais seria que um elemento parcial dentro da estrutura significante.

X O Édipo seria tomado essencialmente como mito e, como todos os mitos, requeria ser interpretado simbolicamente. É assim que Lacan afirma que a formação imaginária organizará o drama vivido por todo sujeito, ou seja: as imagens ilustrarão as imagos e, os fantasmas sobre o incesto e sobre o parricídio. Porém, apesar de serem imaginárias tais fantasias, o registro simbólico as organizará. Desse modo, Lacan relativiza a descoberta freudiana e mostra como o mito edípico nos serve para pensarmos a passagem do corpo biológico ao corpo erógeno, ou da natureza à cultura. Todas as ações desencadeadas por esse primeiro triângulo amoroso do sujeito gravitarão, assim, em torno da metáfora que Lacan primeiramente

⁶ LACAN. *Escritos*, p.46.

denominou como Nome-do-Pai. Tal metáfora balizará e estruturará a trajetória do Édipo humano. E o pai, para Lacan, nada mais será que uma metáfora:

O pai não é um objeto real, então o que é?

(...) O pai é uma metáfora.

O que é uma metáfora? (...) É um significante que vem no lugar de um outro significante (...).

O pai é um significante que substitui um outro significante. E aí está o alcance, o único alcance essencial do pai ao intervir no complexo de Édipo.⁷

✓ Não apenas o sujeito é subjugado pela linguagem, mas também o pólo paterno. A *função* de ser pai não é concebível sem a categoria do significante. Ao nomear o filho com o seu nome, e dar-lhe o sobrenome, o pai intervém na célula narcísica, a do amor absoluto e fusional entre mãe e filho.

+ Em seu último seminário, proferido em novembro de 1963, intitulado *Les Noms du Père*, Lacan discorre sobre o “mito do pai” e o coloca no centro da teoria freudiana. Ousando, vai além do mito do assassinato do pai e da tradição eclesiástica:

Se, miticamente, o pai não pode ser senão um animal, o pai primordial, o pai de antes do interdito do incesto, não pode ser antes do advento da cultura e, conforme o mito do animal, sua satisfação é sem fim: o pai é o chefe da horda.

Mas, ainda que ele o chame Totem e justamente à luz dos progressos trazidos pela crítica da antropologia estrutural de Lévi-Strauss, o

⁷ LACAN. *Les formations de l'inconscient*.

que ressalta a essência classificatória do Totem, o que e preciso como segundo termo é colocar a nível do pai a função do nome.⁸

Não existe, assim, o Nome-do-Pai no singular. O nome como único e absoluto. Lacan, nesse seminário, sugere que o Nome-do-Pai deva ser pensado da mesma forma que o nome próprio é conceituado pela Lógica e pela Lingüística. Ou seja, o nome próprio é um designador rígido, intraduzível, uma palavra que apenas se repete e não significa nada (como o nome de Deus, por exemplo, o nome do nome por excelência). O pai desce do posto de autoridade do ordenamento do sujeito (como pensava Freud: pai igual a lei) e passa a ser visto como metáfora, ou melhor, como um significante que está no lugar de outro significante.

✓ Na tentativa de interpretar a frase de Lacan "O Nome que conveniria ao Pai seria o Nome do Nome do Nome", Miller, em *Comentário do Seminário Inexistente*,⁹ discorre sobre o projeto de um seminário que fora anunciado por Lacan para o ano letivo de 1963/1964, cujo propósito seria exatamente trabalhar sobre a metáfora paterna e demonstrar a pluralização dos Nomes do Pai. Diz:

Creio que Lacan disse três vezes "Nome do Nome do Nome" porque se refere a esse "Nome do Nome" onde Deus está inserido.

Me parece que é isso o que se deve entender como o "Nome do Nome do Nome", e que por esta razão que "Nome do Nome do Nome" é dito três vezes fazendo vermos que há tantos e tantos Nomes do Pai:

⁸ LACAN. *Les noms du père*, p.11. Esse seminário é o único que temos sobre a pluralização dos Nomes do Pai. Não havendo uma publicação oficial, lançamos mão da tradução realizada pelo ALEPH - Psicanálise e Transmissão, de Belo Horizonte.

⁹ O título desse livro assemelha-se a outros títulos próprios da literatura borgeana, ou até mesmo de um dos livros de Calvino, como sugere o próprio Miller. Na verdade, esse seminário não existiu. Devido a discordâncias dentro da instituição psicanalítica que presidia (L'École Freudienne de Paris), Lacan se calou, e temos apenas alguns registros do seu pensamento teórico acerca dos tema do Nome do Pai.

porque se refere a tudo isso que não se pode dizer, como no caso do nome de Deus. E que ao redor deste vazio central podem se multiplicar ao infinito esses "Nomes de Nomes de Nomes..."¹⁰

Curiosamente, nesse lugar vazio e ao mesmo tempo múltiplo em que o nome de Deus é instalado pelos homens e por sua linguagem, encontramos, no relato bíblico, especificamente no livro primeiro, o livro da origem - *Gênesis* - uma narração que em muito se assemelha ao que Lacan diz sobre o nome do nome do nome.

*A Torre de Babel*¹¹ conta o percurso da família de Noé que, nos primórdios do mundo, quisera sobre pôr seu nome ao nome de Deus. O narrador bíblico, ainda preocupado em descrever a descendência de Noé e a distribuição humana sobre a Terra, conta que Sem, Cão e Jafé, os filhos, acompanhados cada um por seus respectivos filhos, saíram errantes em direção ao Oriente, após terem sofrido a ira de Deus devido ao mau desígnio em seus corações e terem sido violentamente punidos com o dilúvio. Deus havia banhado a Terra corrompida e, após quarenta dias, fizera um pacto com Noé: "Estabeleço a minha aliança convosco: não será mais destruída toda carne por águas do dilúvio, nem mais haverá dilúvio para destruir a Terra."¹²

Em toda a superfície da Terra havia apenas uma linguagem e uma maneira de falar, conta-nos *O Primeiro Livro de Moisés*, até que os andarilhos encontraram uma grande planície na terra de Sinear e decidiram construir uma cidade para ali habitarem. Juntos fizeram tijolos, que serviram de pedras, e utilizaram betume, em lugar da argamassa. Porém, além da cidade, decidiram edificar uma torre que alcançasse os céus com o objetivo de tornarem célebre o nome do clã, para que, a partir desse marco, se tornassem conhecidos por toda a Terra.

¹⁰ MILLER. *Comentários do Seminário Inexistente*, p. 81 (a tradução é minha).

¹¹ BÍBLIA sagrada. A.T. *Gênesis*, 11, 1 - 9.

¹² BÍBLIA sagrada, A. T. *Gênesis*, 9, 1 - 19.

Deus desce dos céus para ver o que os "filhos dos homens" fizeram e, novamente irado, diz: "Eis que o povo é um, e todos têm a mesma linguagem. Isto é apenas o começo: agora não haverá restrição para tudo o que intentam fazer."

Então, Deus os conclama a descerem da torre para que, no chão da Terra, "confunda-se" a linguagem e para que, a partir de então, nenhum outro semelhante entenda a linguagem do outro. Dispersa, como castigo, todos aqueles que construíram a torre, a cidade, e nomeia a si próprio: "Babel".

Derrida, em *L'Oreille de l'Autre*, analisa como Yahvé (Deus) interrompe a construção da torre de Babel e traz, através desse ato, a multiplicidade de línguas. Para ele, a tradução, pensada numa conotação mais abrangente do que a simples tradução interlingual, mais como transferência, metáfora, transporte de sentidos, é uma causa babélica. Ou seja, uma tarefa impossível tal qual a que se lançou a tribo dos Shems (filhos dos filhos de Noé), para alcançarem os céus através da edificação de uma obra em tijolos e ali fazerem seu nome.

Os Shems (palavra que em hebraico significa nome) não desejavam apenas marcar um espaço de moradia. Eles desejavam fazer um nome. Queriam impor, através de uma construção que surgira do esforço conjunto de todos eles, a sua língua em todo o Universo. *Língua* em hebraico, nos lembra Derrida, significa lábio. Eles desejavam, assim, colocar os seus lábios em todos os lugares da Terra, de tal maneira que, caso a torre chegasse mesmo até o limite do espaço visto pelos homens - o céu, morada de Deus - eles tomariam, através de um *coup de force*, a hegemonia de toda a linguagem existente sobre a Terra e, dominada, toda a Terra falaria somente a língua, o nome dos Shems.

A cólera de Deus diante da audácia humana fez com que Ele impusesse seu nome à torre. É aí, afirma Derrida, que se inicia a luta da tradução, ou seja, a guerra entre os dois nomes próprios: o que Deus porta e aquele que impusera a Sua lei, a Sua língua. Babel significa, ao mesmo tempo, o "nome do Pai" (tanto que Babilônia

é traduzida como a cidade do pai) e, caso se traduza literalmente, "confusão". É como se Deus tivesse inserido a multiplicidade através do Seu nome duplo: "traduz-me, ou não me traduzas, porque vocês não poderão traduzi-lo integralmente porque se trata de um nome próprio; já que não é possível tradução de um nome próprio por um nome comum. Quer dizer, conserva-me em uma língua universal pois *ego sum qui sum*, sou o que sou. Conserva a minha lei, pois sou minha lei."

Derrida afirma (como Lacan), que o nome de Deus é o nome do nome de todos os nomes. E a originalidade da sua leitura bíblica é afirmar que Babel pode ser entendida como a língua da narrativa, a que pode, por sua vez, ser entendida sempre "confusamente". A significação da tradução é, portanto, intralingual, pois consta da interpretação dos signos verbais por outros signos.

Apoiando-nos na acepção de Derrida sobre tradução, pensada como uma "empresa satânica", a que se recusa a servir submissamente o original e se orienta por um jogo intertextual que não visa o mesmo, e sim a diferença, podemos refletir sobre o diálogo de vozes antagônicas, de discursos distintos entre pai e filho em *Lavoura Arcaica*.

Ao mesmo tempo em que o filho narrador repete reiteradamente a morte do pai, ele erige, por toda a narrativa, as palavras paternas. Os sermões do pai irrompem o fluxo babélico desordenado do filho que quer sobrepor seu nome ao nome do pai. O pai diz, porém é o filho que conduz e traduz as suas palavras. Não de modo servil, apoiado no *logos*, e sim numa "tradução luciferina", com o ardor da *hybris*, a de fôlego ardente e maldito: "Pulsão dionisiaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristologia em reebulição de lava."¹³

Haroldo de Campos, em *Transluciferação Mefistofáustica*, discorre sobre a atitude *nom serviam* que deve ter um tradutor que deseja converter o original na

¹³ CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 181.

tradução de sua tradução. Nessa operação literária, o efeito seria o de uma leitura da tradição, não de maneira ordenada e diacrônica, e sim "num salto tigrino" do sincrônico, o da ruptura, da dessacralização, da leitura por revés. Para o transcriador, a tradução seria uma espécie de "persona", na qual falaria a tradição, porém, não aquela de voz única e original, e sim a que o "Agesilaus Santander" iluminaria. É exatamente como portador de uma outra voz, outra língua, outro nome, que o filho traduzirá as palavras do pai:

A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo. (L.A. 183)

Ele age radicalmente, com fervor, num movimento que visa a mobilizar os paradigmas estanques, a cultura estabelecida, o saber cristalizado. Ao traduzir, ele relê, recria, aponta os buracos falhos dos textos dos antigos. André se metamorfoseia nessa espécie de tradutor alucinado, anjo portador de luz, e tenta "trans-significar", em outra língua (a da epilepsia, do jorro virulento, da impaciência, da baba pestilenta), os signos paternos e a hierarquia postulada pelo patriarcado. Interrompe o ciclo paterno e através da sua memória, do seu amor incestuoso, mescla e confunde a terra, o trigo, o pão, a mesa, o amor, a família...

Longe de casa, André evoca esses signos para Pedro (parafraseador fiel e submisso das palavras do pai), que e escuta a explosão do narrador, a dessacralização do texto original, único e inteiro. Numa atitude parricida, o filho pródigo desmobiliza a continuidade e mostra as lacunas, as supressões em que se apoiavam as palavras da tradição, da cultura, da família:

(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? como podia o pai,

Pedro, ter omitido tanto nas vezes que contou aquela história oriental? terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões; o soberano mais poderoso do Universo confessava de fato que acabara de encontrar. À custa de muito procurar, o homem de espírito forte, caráter firme e que, sobretudo, tinha revelado possuir a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto - com a força surpreendente e descomunal da sua fome, "desfechara um murro violento contra o ancião de barbas brancas formosas", explicando-se diante de sua indignação: "Senhor meu e louro da minha fronte, bem sabes que sou teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebestes à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor." (L. A. 86)

A história repetida e proferida pelo pai à mesa dos sermões, "A Parábola do Faminto", retirada de um dos contos arábes de *As Mil e Uma Noites*, é recontada pelo filho numa outra tradução, numa outra versão: a do faminto que, ao encontrar o soberano, o maior rei entre todos os reis do Universo, não pactua com o fingimento, com o teatro da paciência. Ele se revolta: esbofeteia o ancião de barbas brancas por não escutar o seu pedido, por não saciar a sua fome. Como o faminto, André também se rebela:

(...) e eu me senti num momento o profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! (...) cada palavra era uma folha seca e eu nessa carreira pisoteando as páginas de muitos livros, colhendo entre os gravetos este alimento ácido e

virulento, quantas mulheres, quantos varões, quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família! eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a paciência também tem os seus direitos! (L. A. 90)

A reversão do texto original é guiada, como vimos, pelo endemoninhamento da enunciação. O narrador, impaciente e também colérico - como o Deus desconstrutor da Babel - utiliza-se das palavras paternas, das histórias narradas, para rasgar a origem imaculada. Exatamente da mesma forma que faz um tradutor frente a um texto que não lhe pertence, com o objetivo de fazer migrar uma língua para outra língua, como afirma Haroldo de Campos:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei "transluciferação".¹⁴

Transluciferado, André desfila os sermões do pai como uma prece. Descreve-o à cabeceira, com a voz pausada, com mãos largas presas a quina da mesa, com dedos maciços. O patriarca, assim instalado, abria nas horas das refeições uma velha brochura, escrita numa caligrafia dura, angulosa, grande, onde trazia textos compilados, e, em voz alta, lia e repetia: "o tempo é o maior tesouro"; "ninguém na nossa casa dará o passo mais largo que a perna"; "ninguém colocará o carro à frente dos bois"; "ninguém ainda na nossa casa começará pelo teto"; "também não esvaziará num só gole a taça cheia"; "o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio"; "cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista, arrancando dos ouvidos os escaravelhos que provocam turbilhões confusos, expurgando do humor das glândulas o visgo

¹⁴ CAMPOS. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 209.

peçonhento e maldito"; "a doçura da velhice está na sabedoria"; "a paciência há de ser a primeira lei desta casa"; "aqui não há lugar para a blasfêmia"; "em águas mansas é que devemos banhar"; "não haverá blasfêmia por ocasião de outros reveses, se as crias não vingam, se a rês definha, se os ovos goram, se os frutos mirram, se a terra lerda, se a semente não germina, se as espigas não embucham, se o cacho tomba, se o milho não grana, se os grãos caruncham, se a lavoura pragueja...".¹⁵

Num tempo fadado à repetição do modelo original, André, através do seu amor lúcido pela irmã, quebra a continuidade da transmissão vertical dos sermões do pai. Utilizando o mesmo fervor religioso paterno, ele tenta seduzir Ana com as palavras retiradas de um outro texto e traduzidas em outra versão:

(...) para vivermos nossa paixão, despojemos nossos olhos de artificios, das lentes de aumento e das cores tormentosas de outros vidros, só usando com simplicidade sua água límpida e transparente: não há então como ver na singularidade do nosso amor manifestação de egoísmo, conspurcação dos costumes ou ameaça à espécie, nem nos preocupemos com tais nugas, querida Ana, é tudo tão frágil que basta um gesto supérfluo para afastarmos de perto o curador impertinente das virtudes coletivas; e que guardião da ordem é este? apumado na postura, é fácil surpreendê-lo piscando o olho com malícia, chamando nossa atenção não se sabe se pro porrete desenvolto que vai na direita, ou se pra esquerda lasciva que aqui no bolso; ignoremos pois o edital empertigado deste fariseu, seria fraqueza sermos arrolados por tão anacrônica hipocrisia, afinal, que cama é mais limpa do que a palha enxuta do nosso ninho? (L.A.. 133 - 134)

¹⁵ Todas essas citações são um recorte do sermão paterno proferidos pela voz do filho, no capítulo 9, p. 53 a 63.

O pai é expresso por André como: "guardião da ordem", "curador impertinente", "empertigado fariseu", "o que toma de empréstimo uma régua para medir o mundo". O filho pródigo, além de demandar "um lugar na mesa da família", não se resigna a apagar o seu desejo em função de uma lei. A hostilidade contra a civilização é demonstrada em todo o capítulo 20, onde o narrador mostra o reverso dos interesses da cultura: o amor incestuoso.

Através do amor por Ana, a narrativa nos conduz além do pai da paternidade comum e nos leva a refletir acerca de uma função que o transcende. Talvez o conceito de Pai Simbólico, operacionalizado por Lacan, nos faça compreender porque quem sustenta a lei em *Lavoura Arcaica* está muito além do patriarca que se senta à cabeceira da mesa dos sermões. Para Lacan, o Pai Simbólico seria aquele que está ao mesmo tempo ausente da história e é o ponto de origem de tudo aquilo que a constitui. Seria uma espécie de "operador simbólico a-histórico", já que não obedece a um ordenamento cronológico e é o ponto de partida de todo o desenvolvimento subjetivo humano. Como afirma Jöel Dor:

Devido à preeminência desse modo de existência simbólica, tal é então o seu caráter fundamentalmente operante e estruturante para cada um, isto é, qualquer que seja o sexo daquele que a ele se acha referido. Em outras palavras, é porque esse "pai simbólico" é universal - daí a essência de sua necessidade -, que nós não podemos deixar de ser tocados pela incidência de sua função, que estrutura nosso ordenamento psíquico na qualidade de "sujeitos". Com efeito, nenhuma outra saída é proposta ao ser falante a não ser curvar-se ao que lhe é imposto por esta função simbólica que o "assujeita" numa sexuação.¹⁶

¹⁶ DOR. *O Pai e sua Função em Psicanálise*, p. 14.

Assim, o pai passa a ser pensado como uma entidade simbólica ordenadora de uma função. É a Lei referente à proibição do incesto a que prevalece sobre todas as outras leis e é a que tem poder de intervenção e de legalização das relações de troca entre os sujeitos de uma mesma comunidade, de uma mesma família.

Podemos observar nos capítulos finais de *Lavoura Arcaica*, precisamente no capítulo 25, onde se dá o embate discursivo entre pai e filho, que as indagações de André sobre as trevas da origem não são respondidas pelo pai, Iohána :

- O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço; ao contrário do que se supõe, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família não pode ter a grandeza que se imagina.

- Nesta mesa não há lugar para provocação, deixe de lado o teu orgulho, domine a vibora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem, acabe de vez com esta confusão!

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

- Cale-se! não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias, desintegrando as coisa numa poeira (...)
(L.A.168)

Nesse diálogo é encenada, como diz Alceu Amoroso Lima, *a eterna luta entre a liberdade e a tradição*, ou, como diria Freud, a eterna luta entre o desejo e o interdito. O que é interessante marcar é que o discurso subversivo de André, a sua volta para casa, contamina as ações do patriarca, que, irado, também viola o segundo preceito básico do totemismo, também infringe a Lei: não matarás.

Após o assassinato da irmã, André enxerga um outro pai, uma outra lei: "(...) era a tábua solene que se incendiava - essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância (...)". Ele, que em toda a narrativa fora guiado pelo *Daimon* da paixão, o de essência obscura, ascende como sujeito após a intervenção trágica do patriarca. Descobre, através da morte do objeto amoroso, que a única tarefa do filho é temer e amar o pai, ou, como diz Barthes, matar e não matar o pai, pois é ele vivo que nos fará contar histórias, nos fará entrar na eterna dialética do enternecimento e do ódio.

Se, para Goethe, "No princípio foi o Ato", para Raduan Nassar, apoiado nas Velhas Escrituras, "No princípio era o Verbo". Tanto que, como epitáfio do romance, foram as palavras do pai, que se ergueram, num tempo outro, já irrecuperável. Embora repita as palavras do pai, estas estão no passado, como se já fosse um pai morto. E é nessa medida que *Lavoura Arcaica* reescreve a tradição: atopicamente, numa tradução transluciferada.

O narrador filho cede sua voz para, no final do romance, mostrar que não se esqueceu de que *entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar*:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: "e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem os pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão e, e com olhos amenos assistir ao

movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre os seus designios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.”) (L. A. 196)

AO LADO ESQUERDO DO PAI

eu continuei pensando nela noutra direção e pude vê-la sentada na cadeira de balanço, absolutamente só e perdida nos seus devaneios cinzentos, destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família, e vendo o pente de cabeça em sua majestosa simplicidade no apanhado do seu coque eu senti num momento que ele valia por um livro de história, e senti também, pensando nela, que estava por romper-se o fruto que me crescia na garganta, e não era fruto qualquer, era um figo pingando gotas em grossas gotas o mel que me entupia os pulmões e já me subia soberbamente aos olhos, mas num esforço maior, abaixando as pálpebras, fechei todos os meus poros, embora tudo isso fosse inútil.

(Raduan Nassar)

Sentada em sua cadeira de balanço, absolutamente só e perdida em seus devaneios cinzentos, destecento desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família, a mãe, em *Lavoura Arcaica*, surge para o narrador como um livro de história, mas um livro rasurado, proscrito, em que se escrevem, indelevelmente, os lugares do sujeito.

Essa mãe sem voz em toda narrativa é aquela que encarna os balbucios do desejo que o filho pródigo repetirá em sua fala epiléptica, com sua baba pestilenta, em seus ataques convulsivos. A mãe, assim, pode ser lida como um dos lugares do sujeito nesse romance: o desejo. André, o filho, o homem, o amante, o endemoninhado, o irmão, é aquele que ocupará na mesa dos sermões, o lado esquerdo.

Esse *gauche* que assombra a literatura brasileira contemporânea assume em *Lavoura Arcaica* outros contornos. Não se trata mais do itinerário ideológico modernista - o filho revolucionário que vai contra os dogmas assentados pela tradição - mas sim do filho que, além de se apropriar dos grãos inteiros da fundação, tritura-os, engole-os, para, lançá-los posteriormente, numa enunciação enlouquecida, sobre a madeira de lei, matéria que o tempo não corroerá, mas que as palavras, as do filho, são capazes de macular.

Além do idiomaterno, outros lugares serão desenhados nessa coreografia atópica do sujeito: o das parábolas bíblicas, o das idades de Salomão e, fundamentalmente, o da lavra de palavras. Nesses lugares - aqueles em que o sujeito é ocupado pelo verbo - situa-se, com mais relevo, o filho pródigo de *Lavoura Arcaica*. E todos esses lugares são, por excelência, o lado esquerdo: o tronco da errância, o caule virulento, o das paixões, dos imperativos do corpo e seus afetos.

Numa dicção distinta, porém consoante no que se refere ao diálogo com o texto bíblico, outras vozes também singulares perpassam a literatura brasileira na modernidade. Poetas como Jorge de Lima e Murilo Mendes, como Nassar, fizeram, das palavras bíblicas, matéria poética. Na contemporaneidade, é pela via da tradução que a dicção designada como neobarroco e representada no Brasil sobretudo pelo trabalho de Haroldo de Campos, pode ser, de certa forma, localizada nesse agrupamento.

No termo árabe *Maktub*, afinal, se mesclam a fala, a escrita, o saber. Nesse crisol se confirma, tal qual proclama Lacan, ao contrário do consagrado pela tradição - *verba volant, scripta manent* - que são os *scripta* que *volant*, enquanto as falas, infelizmente, permanecem. Elas permanecem até quando ninguém mais se recorda delas.

Entretanto, todo esse ofício de pesquisador que busca nas diferenças as similaridades, ou, nas similaridades, as diferenças, parece agora, um esforço vão.

Ao fim desse percurso, *Lavoura Arcaica* surge, ainda num alumbramento, como um bloco de gelo, errante, solitário, a vagar, em sua alteridade, no litoral literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TEXTOS TEÓRICOS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1970. P. 1-20: A cicatriz de Ulisses.
- ANDRADE, Fábio. Melhor poesia de Jorge de Lima permanece envolta em silêncio. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 07 nov. 1993, Mais! P.4.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1994.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 158-165: O efeito de real.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagne e Antônio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 3. ed. Campinas: Pontes/ Editora da UNICAMP, 1991.
- _____. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 3. ed. Campinas: Pontes/ Editora da UNICAMP, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BONASSA, Elvis Cesar. Raduan crê na literatura só como questão pessoal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. de 1995, Ilustrada, p. 1.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura / Editora da UFMG, 1993. P. 201-215: A rosa mística e seus espinhos.

CABRAL, R. J. *Epilepsia, drogas e choque*. Temas de Psiquiatria. Belo Horizonte: [s.n.], 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *BERE'SHITH- a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a Escritura). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. P. 175-190.

_____. *QOHÉLETH- O-QUE-SABE-* Eclesiastes, Poema sapiencial. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CASTELLO-BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *L'oreille de l'autre*. Autobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida. Montréal: VLB, 1982.

DOR, Joel. *O pai e sua função em Psicanálise*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo: esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. P. 290-304: Construções em análise; p. 19-156: Moisés e o monoteísmo. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund, XXIII).

_____. *O futuro de uma ilusão: o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. P. 15-7: O futuro de uma ilusão; P. 74-171: O mal-estar na civilização. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, XXI).

_____. *O ego e o id: Uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. P. 87-127: Uma neurose demoníaca do século XVII. (Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud, XIX).

_____. *Totem e tabu: e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. P. 13-193: Totem e tabu: alguns pontos de concordância entre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, XIII).

- _____. *Além do princípio do prazer: psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. P. 133-13: Identificação. (Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972. P. 102-129: Oedipe et la victime émissaire.
- GUIMARÃES, César Geraldo. *As imagens da memória: fonemas, grafemas e cinemas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995 (Tese, doutorado em Literatura Comparada. Inédita.).
- GREEN, André. As portas do inconsciente. In: *O inconsciente*. VI Colóquio de Bonneval. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.v.1.
- HASSOUN, Jacques. Le double exil d'une passion. In: *Cantique des cantiques*. Paris: Editions Mille et une Nuits, 1994. P. 41-45. Posfácio.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro*. São Paulo: EDUSP, 1992. (Criação e Crítica).
- HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- JABOR, Arnaldo. Nassar relança "Um copo de Cólera" *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 abr. 1992, Ilustrada, p. 9.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Lena Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Loca verdad: verdad e verossimilitud del texto psicótico*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1985.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Deprê. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *O seminário. Livro 20: mais, ainda*. Trad. M.D. Magno. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *O seminário. Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Trad. Marie Christine Laznik Penot e Antônio Luiz Quinet de Andrade. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *O seminário. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

- _____. Lituraterra. *Che Vuoi?*, Porto Alegre, v.I., n. 1, 1986.
- _____. *Les formations de l'inconscient*. Seminário de 15 de Janeiro de 1958. [s.n.t]
- _____. *Les noms du père*. Trad. ALEPH- Psicanálise e Transmissão. Mimiogr. [s.n.t]. (Tradução para circulação interna).
- LEITE, Márcio Peter de Souza. *O deus odioso: psicanálise e representação do mal*. São Paulo: Escuta, 1991.
- _____. O inconsciente está estruturado como uma linguagem. In: CESAROTTO, Oscar (org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les structures de la paranté*. Paris: Mouton & Co, La Hayne, 1973.
- MARRA, Heloisa. O dilúvio num só gole. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 maio 1995. Segundo Caderno.
- MILLER, Jacques Alain. *Comentario del seminario inexistente*. Buenos Aires: Manantial, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Colóquio -Letras*. n.37, p.96, maio 1977.
- QUINET, Antônio. Possessão: posse e gozo. *Isso: despensa freudiana*. Belo Horizonte, Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, n.1, p. 46-47, 1989.
- RIEDEL, Dirce.(coord.) *Leitura de Invenção de Orfeu..* Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1975.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.P:211-252: teoria da análise, estruturas do parentesco.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- SCHENEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luis Fernando P.N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SCHWARCZ, Luis. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
(Edição limitada).P.6: Apresentação.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VALLEJO, A. MAGALHÃES, L. *Lacan: operadores da leitura*. 2. ed. São Paulo:
Perspectiva, 1979.

TEXTOS NÃO-TEÓRICOS

BIBLIA sagrada. A.T.*Cantares*. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica no Brasil, 1969.

_____. *Eclesiastes*. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica no Brasil, 1979.

_____. *Provérbios*. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica no Brasil, 1969.

_____. N.T.*Lucas*. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica no Brasil, 1969.

BRANDÃO, Fiana Hasse Paes. *Cântico maior* - atribuído a Salomão. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

GIDE, André. *A volta do filho pródigo*. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985. (Coleção Prestígio).

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989..

_____. *Um copo de cólera*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

RESUMÉ

Analyse du roman *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, privilégiant le substrat biblique, la question du sujet, et la traduction parricide, éléments structurants dans l'oeuvre de l'auteur.