

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

BRUNO CURCINO MOTA

**RADUAN NASSAR E A LAVOURA DOS DIZERES:
ENTRE *PROVÉRBIOS* E *CANTARES***



ARARAQUARA-SP
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

BRUNO CURCINO MOTA

**RADUAN NASSAR E A LAVOURA DOS DIZERES:
ENTRE *PROVÉRBIOS* E *CANTARES***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA-SP
2010

Mota, Bruno Curcino

**Raduan Nassar e a lavoura dos dizeres: entre
Provérbios e Cantares / Bruno Curcino Mota – 2010
154 f . il. ; 30 cm**

**Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e
Letras, Campus de Araraquara.**

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

**1. Nassar, Raduan, 1935 – Lavoura arcaica. 2. Revolta.
3 . Dialogismo. 4. Bíblia na literatura. I. Título.**

BRUNO CURCINO MOTA

**RADUAN NASSAR E A LAVOURA DOS DIZERES:
ENTRE *PROVÉRBIOS* E *CANTARES***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas
Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Bolsa: CAPES

Data da defesa: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan – UNESP/Araraquara

Membro Titular: **Nome e título**
 Universidade.

Membro Titular: **Nome e título**
 Universidade.

Membro Titular: **Nome e título**
 Universidade.

Membro Titular: **Nome e título**
 Vínculo
 Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Para a Jake

Seu amor

Saber & sabor

Melhor que o vinho

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela bolsa parcial concedida, que permitiu que essa seara discursiva fosse realizada em condições mais favoráveis.

Ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, pela confiança depositada no meu trabalho, por todos os esforços que fez para tornar a lavra dessa escrita mais prazerosa e, enfim, pelo seu compromisso com a Universidade Pública.

À Luzmara e ao Carlos, pela recepção calorosa, a hospitalidade generosa, a força nos primeiros tempos de Araraquara.

Aos meus pais (mestres de integridade) e toda a minha família, que compreendeu a ausência desse aconchego que me é tão fundamental.

Aos professores da UNESP, especialmente Maria Célia Leonel, Renata Marchezan e Maria Lúcia Outeiro, pelas excelentes aulas e seminários.

À Ana Cláudia, beleza de amizade construída nessa trajetória em Araraquara. Seu sorriso e disposição eram um antídoto contra o cansaço.

Ao amigo e professor Aldo Colesanti, que fazia os intervalos serem tão esperados como as melhores aulas. Sua jocosidade, os ditos espirituosos, eram “recreio” para gente grande.

Ao Ettore, companheiro de utopias, interlocutor cuja inteligência foi fundamental para discutir tópicos da tese.

À Sônia, companheira íntegra, melhor presente de amizade que a existência me outorgou.

Ao Professor e amigo Roberto Daud, incentivador constante, generoso nos comentários e diálogos na tese e na vida.

À Profª Drª Enivalda Nunes Freitas, pelo cuidado e generosidade durante a Qualificação. Sua leitura sensível foi um incentivo para a sequência do labor em searas bíblicas.

À Profª Drª Joana Muylaert, responsável pelo início dessa lavoura discursiva e exemplo de intelectual.

À Ana Carolina, que torceu e vibrou com os primeiros passos no Doutorado, seu companheirismo foi fundamental.

Aos meus amigos mais queridos do Colégio em Uberlândia (a quem homenageei nominalmente na Dissertação de Mestrado) e que respondem por boa parte do sentido que vejo na vida.

Aos conselheiros e colegas do Colégio IneiCOC, que compreenderam e possibilitaram o meu afastamento durante o tempo necessário para a confecção da tese.

À Margarete, que assumiu minhas aulas num momento crítico com sua competência e integridade.

Ao Rafael, (que conseguiu o belíssimo Jó, de Portinari), à Anaísa, à Camila, à Nayara, à Francine e Luciana B., à Amanda e Kellem, “doços discentes”, através dos quais homenageio meus alunos.

Ao Prof. Edilson Pimenta, pela voz de incentivo e a presteza na elaboração do Abstract.

Ao Henrique, que respondeu com presteza às solicitações do Colégio durante meu afastamento.

À Luciene pela ajuda preciosa na revisão; à Letiele pelas digitações urgentes.

Ao Wellington e ao pessoal da Clone Editora pelo fechamento e impressão do trabalho.

Às “meninas” da Secretaria; Clara (competentíssima), Rita e os funcionários sempre prestativos da Pós-graduação.

Não é possível descrever o ser humano, categorizá-lo,
prendê-lo; só se pode ouvi-lo.

Luiz Felipe Pondé

RESUMO

MOTA, Bruno Curcino. **Raduan Nassar e a lavoura dos dizeres: entre Provérbios e Cantares**. 2010. 155 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara-SP, 2010.

Este trabalho é uma visada interpretativa sobre o romance *Lavoura arcaica*, do escritor paulista Raduan Nassar, uma leitura que parte de conceitos centrais desenvolvidos pelo chamado Círculo de Bakhtin, como dialogismo, gêneros discursivos, cronotopo e polifonia, para pensar a tessitura verbal do romance em toda a sua complexidade. Nossa hipótese é que vigas/vozes mestras da arquitetura do romance ressoam dialogicamente a poesia do *Cântico dos Cânticos* – jardim metafórico que exala erotismo no coração das Escrituras – e a sintaxe enrijecida da lei (em)pregada nos *Provérbios*. Os discursos bíblicos, das tradições mediterrâneas, que foram paulatinamente edulcorados, submetidos aos posicionamentos ideológicos dos mais velhos, transformados em tábua de lei, tornam-se, em *Lavoura arcaica*, palco de luta. A apropriação que os personagens tentam fazer dessas palavras “para seu uso próprio” faz surgir entre eles relações dialógicas. A palavra passa a ter dupla orientação – uma direcionada para o objeto do discurso (um tema, uma ordem, um mandamento), outra para o discurso do outro; os tensos diálogos entre Pedro e André e deste com seu pai bem o confirmam. Reafirmamos que queremos investigar em profundidade como esse tensionamento se faz projetar em todas as camadas do discurso (lexical, sintática, sonora, imagética), visto que em *Lavoura arcaica* os discursos interpenetram-se, chocam-se, fundem-se, polemizam entre si, criando por vezes a imagem de um remoinho, que é a vertigem mesma do sujeito-narrador (André) – seu purgatório em vida. A progressão de nossa análise revelou que a própria literatura sapiencial bíblica sofre uma espécie de crise na voz dos redatores de livros como *Jó* e *Qohélet*, colocando em xeque a teoria da retribuição preconizada em *Provérbios* e nos discursos de Iohána, o que permitiu uma reflexão, que fecha a análise, sobre a forma como a revolta se torna fundamental na constituição da consciência de André. A revolta dá turgidez ao seu verbo e permite que as palavras ganhem agudeza para abrir brechas na pretensa catedral inexpugnável dos dizeres paternos.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*. Dialogismo. *Cântico dos cânticos*. *Provérbios*. Revolta.

ABSTRACT

MOTA, Bruno Curcino. **Raduan Nassar and the speech cultivation: between The Book of Proverbs and The Song of Songs.** 2010. 155 f. Tese (Literary Studies Doctorate) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara-SP, 2010.

This work aims at interpreting the novel *Lavoura arcaica*, written by the Paulista author Raduan Nassar and is a project which makes use of key concepts such as Dialogism, Discourse genres, Chronotype and Polyphony developed by what is known as the Bakhtin Circle to consider the verbal texture of the novel in all its complexity. Our hypothesis is that master beams/voices of the architecture of the romance drum dialogically the poetry of *The Song of Songs* – metaphoric garden that reeks erotism in the center of the scriptures – and the hardened syntax of the law used in *The Book of Proverbs*. The Biblical discourses, of the Mediterranean traditions, which were gradually sweetened, submitted to the ideological positioning of the elderly ones, transforming into a table of the law, making *Lavoura arcaica* a stage of battles. The ownership that characters attempt to make of these words “for their own use” elicits dialogical relations between them. The word becomes doubly oriented – oriented to the object of the discourse (a theme, an order, a commandment), and also oriented to the discourse of others; the conflicted dialogs between Pedro and André and from this one with his father attests it. We ratify that we want to deeply investigate how this tensioning is projected in all the layers of the discourse (lexical, syntactic, sonorous, imagetic), once that in *Lavoura arcaica* different discourses interpenetrate, conflict, polemize and merge with each other, creating several times the image of a swirling pinwheel, which is the same disorder of the narrator-subject (André) – his purgatory in life. The progress of our analysis revealed that the Biblical sapiential literature itself suffers from a kind of crisis in the voice of the editors of the books like *Job* and *Qohélet*, jeopardizing the theory of retribution preconized in *The Book of Proverbs* and in the discourses of *Iohána*. This allowed for a reflexion, which “ends” the analysis, about the way how the rebellion becomes fundamental in the constitution of André’s awareness. The rebellion offers tumefaction to its verb and allows that the words receive sharpness in order to open gaps in the alleged cathedral impregnable of the father sayings.

Key-words: *Lavoura arcaica*. Dialogism. *The Song of Songs*. *The Book of Proverbs*. Rebellion.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

B.J.	Bíblia de Jerusalém
Gen.	Gênesis
Is	Isaías
J.F.A.	João Ferreira de Almeida
L.A.	Lavoura arcaica
Lev.	Levítico
Mc	Marcos
Mt	Mateus
Prov.	Provérbios
Qoh.	Qohélet
Sal.	Salmos
W	Wasserman

SUMÁRIO

1 POESIA E DIALOGISMO	13
1.1 No princípio <i>era</i> a poesia	13
1.2 Relações dialógicas: primeiro enfrentamento	24
1.2.1 A tensão dialógica no anfiteatro da consciência	27
2 O JARDIM CINDIDO	37
2.1 De jardins e lavouras	37
2.2 Irmão e irmã	39
2.3 A forja do tempo	41
2.4 Bucólico capricho	42
2.5 A festa dos sentidos	45
2.6 Adorável serpente	50
2.7 Eva, Ana: crianças curiosas	54
2.8 De barro e de homens	55
2.9 O instante e a sua crise	57
2.10 Irmã columbina	63
2.11 Limiar	66
2.12 Prece profana	68
2.13 Jardim conquistado	71
2.14 Bodas de sangue	77
3 A SINTAXE DA LEI	80
3.1 Pro(vérbio) & contra	80
3.2 <i>Sermo paternus</i> e <i>sermo biblicus</i>	86
3.2.1 As dinâmicas do tempo	86
3.2.2 Concretude: dos tijolos, dos corpos e das imagens	94
3.2.3 Mulheres & vozes estranhas	97
3.2.4 Tempo de ânsias	100
3.2.5 O cálice da discórdia	105
3.2.6 A vara da instrução	109

3.3 Um programa de ação	111
3.3.1 Manipular a terra e as palavras	111
3.3.2 Pedra sobre pedra	115
3.4 A Sabedoria: força e crise	118
3.4.1 Tempo & contra tempo	118
3.4.2 Uma corda que se rompe	121
3.4.3 O tempo: voltas e revolta	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	145
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	153

1. POESIA E DIALOGISMO

É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se a poesia espremesse todos os sucos da língua que aqui se supera a si mesma.

Mikhail Bakhtin

1.1 No princípio *era* a poesia

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

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

Se o problema central do romance, como defendia Bakhtin, é o da imagem da linguagem, principiemos por saber como essa imagem se constrói em *Lavoura arcaica*. Se o romance é um fenômeno plurilinguístico, pluriestilístico, cumpre analisar como as linguagens se estratificam na arquitetônica da obra. A obra de Nassar é herdeira e debitária de toda a

evolução do romance não só brasileiro, mas europeu. Nossa tese é que, ao potencializar o dialogismo como o faz em *Lavoura arcaica*, Nassar se coloca como um dos melhores (dentro dos poucos) continuadores da obra dostoiievskiana nos trópicos.

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

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

No Brasil, quem mais corajosamente tem enfrentado a questão é o escritor e crítico paranaense Cristóvão Tezza, com vários ensaios e um livro dedicado ao tema. Justamente por ser o teórico que mais se debruçou sobre esse tópico, espinhoso a nosso ver, os escritos de Tezza serão fundamentais para discuti-lo. Muitas das suas intuições e explicações serão aproveitadas, mas, no que for possível, algum ângulo que o crítico não explorou será investigado e nos permitiremos pequenas discordâncias.

Um dos grandes méritos de Tezza é lançar luz sobre o terreno em que se dá a discussão prosa versus poesia na teoria bakhtiniana. Não se pode ignorar que todos os grandes conceitos do pensador são desdobramentos da sua concepção de linguagem, que é essencialmente dialógica. Na verdade duplamente dialógica: mesmo o mais abstrato pensamento ou uma palavra “solitária” verbalizada, realiza-se numa dupla orientação – em

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

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

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

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

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

uma representação, uma descrição da arquitetura real, concreta, do mundo dos valores experimentados, [...] com aquele centro real, concreto, tanto espacial quanto temporal, do qual surgem avaliações, asserções e ações, e onde os membros constituintes são objetos reais, interconectados por relações-eventos. (BAKHTIN apud TEZZA, 2006, p. 199).

Nos desdobramentos das teorias bakhtinianas e no interesse cada vez maior demonstrado em relação à literatura, a oposição entre prosa e poesia surge quando o pensador

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

aprofunda a compreensão das formas de apropriação da linguagem. Segundo Bakhtin, haveria uma diferença fundamental entre os escritores (e aqui se incluem até mesmo os prosadores) que se apropriam, que assumem completamente a linguagem da obra como sua (tendência monologizante) e aqueles que fazem um uso produtor das linguagens alheias, que assumem o “plurilinguismo” social e fazem dele o centro irradiador da construção estética (tendência dialogizante).

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

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

Se representarmos a intenção, isto é, a orientação sobre o objeto de tal discurso [romanesco] pela forma de um raio, então nós explicaremos o jogo vivo e inimitável de cores e luzes nas facetas da imagem que é construída por elas, devido à refração do “discurso-raio” não no próprio objeto (como o jogo de imagem-tropo do discurso poético no sentido restrito, na “palavra isolada”), mas pela sua refração naquele meio de discursos alheios, de apreciações e de entonações através do qual passa o raio, dirigindo-se para o objeto. A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem.

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

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

Segundo Bakhtin (1998, p. 88),

O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; [...]. O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilingüismo.

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

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

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

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

O poético, no seu sentido estrito (o máximo da escala de poeticidade, de interiorização do discurso), seria surdo a “enunciações de outrem fora de seus limites” (BAKHTIN, 1998, p. 93), a voz do poeta se bastaria a si mesma, ela precisa apostar na centralização, na unificação de todos os seus aspectos (semânticos ideológicos, rítmicos, entonacionais) se não quiser implodir. Tezza irá mostrar com muita propriedade que um dos problemas dessa tese de Bakhtin é que, às vezes, o próprio teórico deixa vaziar um sentido valorativo nessa oposição. Os conceitos que Bakhtin atribui ao poético – centralização, bastar-se a si mesmo e autoritário – não gozam de boa reputação num século como o XX, marcado por totalitarismos de toda ordem. No caso do termo autoritário, ousaríamos dizer que parece uma *boutade* do pensador,

e exagerada, para dizer o mínimo, tanto quanto aquela de Barthes ao dizer que a língua é fascista.

Como aceitar que um poema, mesmo em seus ritmos marcados, com a voz assumida pelo vate, como “Navio negreiro”, possa ser autoritário? Ou, trazendo a discussão para o bojo mais específico do nosso trabalho, qual é o tom autoritário do *Cântico dos Cânticos*?

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

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

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

Tezza faz um tremendo esforço para salvaguardar a coerência do pensamento de Bakhtin (não são todos os grandes estudiosos da obra do pensador russo que continuam a fazê-lo, inclusive alguns têm ousadamente pontuado, senão incongruências, algumas incompletudes)⁴. No ponto em que tenta justificar a “necessidade” dessa centralização da voz

⁴ Note-se a observação de Morson (2008, p. 20-21), interessante, sobretudo, pois traz um *mea culpa* do autor de *O freudismo* acerca do inacabamento de algumas de suas teses: “[...] como o próprio Bakhtin compreendia – algumas das suas mutáveis idéias não podem ser classificadas nem mesmo por um plano aberto, não-monológico. Bakhtin não só parece alterar suas idéias no curso do seu desenvolvimento como também, importa admiti-lo, às vezes simplesmente se contradiz. Outras vezes, ele sai pela tangente; como tantos outros, persegue idéias frágeis até chegar a um beco sem saída. Numa rara meditação sobre sua própria obra, já perto do ocaso da vida, Bakhtin atribuiu alguns mal-entendidos relativos a suas idéias, aos seus hábitos de pensamento e escrita não-monológicos: ‘Meu amor pelas variações e por uma diversidade de termos para um único fenômeno. A multiplicidade de enfoques. Trazer coisas distantes para perto sem indicar os elos intermediários’. (N70-71, p.155). Nessa mesma nota, entretanto, Bakhtin admite também uma forma menos exaltada de incongruência, a

poética, condição *sine qua non* para sua sobrevivência, Tezza usa argumentos que tangenciam a contradição; num primeiro momento faz a apologia do mundo prosaico em que vivemos:

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

E depois, no final do texto:

Para Bakhtin, o poético é a expressão completa de um olhar sobre o mundo que chama a si a responsabilidade total de suas palavras. Num mundo fragmentado e prosaico como o nosso, não é tarefa fácil sustentar o poder dessa linguagem sem se entregar aos lugares comuns da cultura de massa ou aos universais poético-religiosos, que, parece, são a hegemonia que nos restou. (TEZZA, 2006, p. 215).

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

incapacidade de examinar exaustivamente uma idéia ou de expressar-se claramente. Um tipo de finalização-aberta tanto é intrínseco ao seu pensamento quanto desejável, mas o outro é uma deficiência: ‘A unidade da idéia emergente (em desenvolvimento). Daí uma certa finalização-aberta interna em muitas das minhas idéias. Mas não quero transformar deficiências em virtudes: nessas obras há muita finalização-aberta externa. [...] Às vezes é difícil separar uma finalização-aberta de outra’ (*idem*). Para apreciar os lados fortes de Bakhtin sem desculpar suas fraquezas, devemos tentar distinguir esses dois tipos de ambigüidade e abertura.”

Camus, não tem grande audiência em nosso tempo. Noutro parágrafo, Tezza (2006, p. 207) faz uma vinculação ainda mais negativa sobre o discurso poético:

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

Essa afirmação se faz acompanhar da seguinte nota:

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

Vincular “impulso poético” com a platitude de ideias, com o verniz espiritualizante de “literaturas” edificantes, parece-nos bastante descabido. Poderíamos inverter o raciocínio e dizer, sim, que o “impulso poético” continua vivo e recuperando terreno de uma forma muito poderosa (não no sentido de encontrar uma grande audiência, necessariamente, se a medição se fizer nesses critérios, ficaremos desorientados), mas potencializando sentidos, imantando cada palavra, cada frase de polissemia, como fazem Guimarães Rosa ou Raduan Nassar.

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

Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. Mesmo o culto à coisa [*Dingcult*],

pretendido por Rilke, já pertence ao círculo encantado de tal idiossincrasia, como uma tentativa de assimilar e resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas, creditando metafisicamente em favor delas essa sua alienação. A fraqueza estética desse culto à coisa, seu gesto afetadamente misterioso e sua mistura de religião e artesanato, denuncia ao mesmo tempo o real poder da coisificação, que não se deixa mais dourar por nenhuma aura lírica, nem se resgatar pelo sentido. (ADORNO, 2003, p. 69).

Uma rápida panorâmica sobre a poesia moderna nos daria um ótimo espectro de como as vozes líricas estabeleceram diferentes estratégias em suas formas de constituição e, conseqüentemente, de se relacionarem com o mundo, com a realidade, com outras vozes. Em geral, exagera-se o hermetismo da poesia pós-baudelairiana, que se torna “transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história”. (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

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

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

⁵ A teoria dos gêneros discursivos pode fornecer instrumental para entender a composição de *Lavoura arcaica*, no caso o total imbricamento entre poesia e prosa. A transformação e incorporação de diferentes gêneros na fatura de *Lavoura arcaica* já está discutida em Mota (2002, p. 21-22): “Os gêneros do discurso são, segundo

balbucio lírico de André insula-o, como se seus lábios pronunciassem um canto órfico, a dor universal e atemporal do homem expulso do paraíso. São “ilhas líricas” que emergem do caudaloso discurso do personagem e que, se pudessem ser separadas, bem mereceriam algumas das qualificações dadas por Paz (1982, p. 15) para a poesia:

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

Usamos o termo “ilhas líricas” num sentido figurado para falar de trechos em que o tônus metafórico da linguagem é bastante potencializado, em que o verbo parece delirar.⁶ Mas se usarmos outros termos de Bakhtin, a verdade é que praticamente cada partícula de *Lavoura arcaica*, cada átomo da linguagem, está contagiada de voltagem poética. Mesmo a fala do pai, um pouco mais enrijecida, tem, a seu modo, um tônus poético. No terceiro capítulo, faremos um levantamento de como Nassar construiu a voz do pai por meio da retomada de uma *poetry of wit*, é assim que Alter (1985) chama a poesia de *Provérbios*.

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

Bakhtin (1997, p. 280-281), ‘tipos relativamente estáveis de enunciados’ elaborados no interior das distintas esferas de utilização da língua. Os gêneros primários se constituem das trocas verbais mais espontâneas do cotidiano (réplicas do diálogo, conversas familiares). Já os gêneros secundários, ‘[...] o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies’. No decorrer da análise de *Lavoura Arcaica*, tentaremos mostrar o grau de complexidade na elaboração discursiva da narrativa. Será mostrado que não somente gêneros primários foram assimilados e transmutados (a serviço de uma ‘última instância semântica’ – a do autor), mas também outros, complexos, como o discurso bíblico, o psicanalítico, o das tradições mediterrâneas.”

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

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (L.A., p. 9).⁷

Essa fala, de intenso lirismo, uma bolha multicolorida (róseo, azul ou violáceo), simula desprender-se, como às vezes parece ser a pretensão da fala poética, para além (ou aquém?) da comunicação humana, alçar-se para as esferas da pura sensação, na tentativa de traduzir, só com o apelo das imagens, o inefável/indizível de determinados estados de alma. Com Paz (2006, p. 46) poderíamos dizer que, nesse bólido de imagens, cada “frase-ritmo evoca, ressuscita, desperta, recria”, mais do que apresenta ou descreve o quarto; seus objetos e ocupantes surgem como uma “presença instantânea e total”. No Bere’shith⁸ dessa lavoura, desse mundo romanesco, o adão perverso nassariano ganha uma voz poética que experimenta e consagra o instante, “nesse aqui e nesse agora principia algo”: no caso de *Lavoura arcaica*, a explosão de um rio de palavras, um jorro poderoso pelo qual assistimos como se deu a gênese/formação da consciência do personagem.

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

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

⁷ Nas citações textuais de *Lavoura arcaica* (1989), a obra será referida como L.A.

⁸ “Trata-se da primeira palavra do v. 1 do Cap. I e também do título do primeiro dos cinco livros da *Torá* (‘Lei’, ‘Ensino’), na *Bíblia Hebraica (Tanakh)*. O Livro que lhe corresponde no *Pentateuco* do *Antigo Testamento*, na tradição cristã, é o *Gênese*. Transcrição mais simplificada: *Bereshith*. [...] De minha parte, atento basicamente às possibilidades de recriação poética derivadas da ambigüidade da estrutura lingüística do original, utilizo uma construção com o infinito substantivado (‘No começar’) e com o verbo no gerúndio (‘criando’). Isto permite um remontan ao cenário da origem (como em *flash-back* sintático), à circunstância da criação, recapitulando no ‘feito’ o seu ‘em se fazendo’.” (CAMPOS, 2000, p. 17, 27).

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

A palavra poética teve os mais distintos usos e funções em diferentes épocas históricas, e até num mesmo tempo, mas, em lugares e circunstâncias distintas, o papel ocupado pela dicção lírica pode mudar. Pensemos o que é a fala poética num ritual litúrgico, num poema encomiástico, ou num panfleto revolucionário de Maiokóvski, por exemplo, só para citar formas muito distintas de encarnação do impulso poético. Assim, em *Lavoura arcaica*, os recursos utilizados nos gêneros poéticos serão mobilizados para produzir múltiplos sentidos – às vezes o mergulho intimista, a fuga, o devaneio⁹; noutras reforça um posicionamento, dá turgidez, enerva o verbo. Para falar com Koshiyama (1996, p. 87), “o canto refluí para si mesmo, mimetizando e reiterando a cisão social e psíquica, ou ele constrói-se como uma resposta a esta cisão”. É como se o discurso de *Lavoura arcaica* se fizesse como um mar revolto na complementariedade desses dois movimentos; nas vagas profundas, ele é cisão, dilaceramento, mas por vezes essa revolta interior levanta-se como onda poderosa e esbate-se contra as muralhas que o querem cercear – águas revoltas contra a pedra –, nesse embate não só se corroem os diques da repressão, mostra-se também o seu caráter compósito, quebradiço, a matéria heterogênea de que são feitos.

1.2 Relações dialógicas: primeiro enfrentamento

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

⁹ O lírico afirma-se no movimento mesmo que anima o enredo – re-cordare – trazer de novo ao coração. O papel executado por Mnemosine na tessitura de *Lavoura arcaica* levou a Editora Gallimard a poeticamente traduzir o título do romance por *La maison de la mémoire*.

que assombrava o cerebral Borges, resultante de séculos de decantação das narrativas orais do Oriente Médio.

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

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

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

Nassar não ignora, muito pelo contrário, trabalha artisticamente a estratificação social e histórica da linguagem. A instituição familiar é um desses lugares do comércio linguageiro que, devido a sua longevidade e à aura de sacralidade que a cerca, permitiu uma estratificação e saturação especial dos discursos que se produzem no seu interior¹⁰. No caso de famílias rurais e mais tradicionais, como a que temos em *Lavoura arcaica*, a palavra dos mais velhos soa a partir de uma posição privilegiada e tem um tom de autoridade ao qual devem se submeter as esposas e os filhos. Há uma teatralidade do discurso que impõe os lugares e restringe o quê e o como dos dizeres. Segundo Bakhtin (1998, p. 100), devido “ao trabalho de todas [as] forças estratificadoras, a língua não conserva mais formas e palavras neutras ‘que não pertencem a ninguém’; ela torna-se como que esparsa, penetrada de intenções, totalmente acentuada.”

Nassar soldou, com rara competência, na figura dos principais personagens, a tonalidade de suas vozes, a intencionalidade de seus dizeres e até aspectos da compleição física daquelas consciências encarnadas (vide os gestos, as posturas...). O avô, depois de morto, ou mesmo quando ainda era vivo, parecia um fantasma cujos passos assombram a

¹⁰ Vale citar aqui uma tocante confissão de Raduan Nassar acerca do lugar da família, inclusive na literatura: “A família continua sendo um filão e tanto para um escritor de ficção. Não tem quem não se toque, não tem quem não blasfeme contra a família, não tem quem não chore de nostalgia.” (NASSAR, 1996, p. 29).

casa; sua linguagem era concisa, elíptica, um arrotto tosco, um infalível “Maktub”. O ancestral, com seu relógio em forma de anzol – talvez a lembrar a violência com que os mais novos eram fígados pela força de dizeres imemoriais –, parece fundir, nos contornos do próprio corpo, a certeza e “secura” do que preconiza. Não é demais acrescentar que o velho é quase todo um destino cumprido; no romance, jovens como André, Ana e Lula pretendem a aventura do inventar-se. Cada ruga de sua pele, cada fio branco de seus cabelos é cicatriz e resultado da refrega eu–mundo. Se esse ancião conseguiu (ou pensa tê-lo feito) manter o “marco dos antigos”, ele parece encarnar, no esguio e “mineral” corpo, o amálgama de natureza e cultura, em sua concepção, concordantes. A tentativa de André de escapar à fígada do anzol das tradições deixa em seus lábios um ressaibo de sangue, lacera-lhe a própria carne.

O pai evoca a figura do avô como uma espécie de âncora para a “arca de suas palavras”¹¹: “nenhum entre nós há de apagar da memória sua descarnada discrição ao ruminar o tempo em suas andanças pela casa” (L.A., p. 60). Iohána, “pai-patrão”, tenta operar a sutura dos fios da tradição que ameaçam se romper; o tom de suas prédicas é solene, na “velha brochura” em que lê, os textos estão gravados numa “caligrafia grande, angulosa, dura [...]” (L.A., p. 63), materialização mesma do áspero pão verbal que oferece à família.

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

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

¹¹ O termo é aproveitado da autora de *Flores da escrivaniinha*. A crítica refere-se à tentativa do escritor iugoslavo Danilo Kiš, de “preservar, na arca de palavras que é a sua obra, uma amostragem de tudo o que cerca, ampara e qualifica a existência dos últimos homens.” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 153). Em *Lavoura arcaica*, também está em jogo uma operação de salvamento, manter, no bojo da nave familiar, a herança cultural dos antepassados.

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

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

Enfatizaremos agora as formas composicionais do discurso em que André dialoga com Pedro. No segundo capítulo, será analisado o uso parodístico do discurso do *Cântico* para verbalizar o desejo proibido pela irmã; no terceiro, a rigidez da lei no verbo paterno e sua ressonância com a literatura sapiencial bíblica. No último capítulo, focaliza-se o enfrentamento pai-filho sob a égide de teorias sobre a revolta.

1.2.1 A tensão dialógica no anfiteatro da consciência

A invasão de Pedro no recôndito em que André estava refugiado está plasticamente desenhada no romance: “foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto”; os verbos que perfazem a ação do protagonista indicam o transtorno que aquela chegada inesperada produz: “agitei em seguida a cabeça para agitar meus olhos” (L.A., p. 10-11); André veste a camisa, esconde o “sexo roxo e obscuro”, “recua” atrás da porta; havia “susto e espanto” naquele reencontro. Os primeiros movimentos são de alguém “ainda confuso, aturdido” (L.A., p. 11), mas que aos poucos, mesmo mesclando insânia e desespero ao seu canto, irá posicionar-se ideologicamente diante do “invasor”: “O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo

objeto e a sensação da presença deste discurso determina-lhe a estrutura.” (BAKHTIN, 1997, p. 196).

Aos poucos irá se desenhar um antagonismo nas posições assumidas por cada personagem, mas, nos instantes iniciais, ambos são cindidos/perturbados pela força do afeto, por um tropel de lembranças que certamente contribui para dificultar a organização das falas:

voltamos a nos olhar e eu disse “não te esperava” foi o que eu disse confuso com o desajeito do que dizia e cheio de receio de me deixar escapar não importava com que eu fosse lá dizer [...] enquanto ele dizia “nós te amamos muito, nós te amamos muito” e era tudo o que ele dizia enquanto me abraçava mais uma vez. (L.A., p. 11).

Submersos nesse aguaceiro de sensações, os irmãos tentam emergir e dar carnadura, tonalidade aos seus posicionamentos. André irá se revelar inteiro, linguagem exuberante de personagem ideólogo, cuja voz carrega vários tons de revolta. O exprobrar de seu corpo-voz irá chocar e inebriar o irmão que até ensaia um movimento áspero para silenciar o broto maldito, mas Pedro não tem forças suficientes para tal feito.

Afetado pela presença do irmão, presumindo suas réplicas, constituído interiormente pelos acentos do verbo paterno, o discurso de André tensiona-se o tempo todo. O leitor assiste à sua constituição na antecâmara do pensamento (confirmando a tese bakhtiniana de que mesmo a reflexão interiorizada se constrói dialogicamente). Em polêmica velada com o discurso bíblico, André nomeia seu corpo de “tenebroso” e seus olhos de “caroços repulsivos”. Os gestos iniciais revelam o aturdimento de sua alma: “eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo o quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado” (L.A., p. 15-16).

O debate ensaiado no antifiteatro subjetivo de André já oferece um formidável espetáculo da constituição dialógica desse personagem que tem dificuldade de sair da “carne dos [seus] sentimentos” (L.A., p. 16). Há uma crespidão na superfície do discurso (pausas, torneios, indecisões) que revela a dificuldade do adolescente em organizar-se frente ao enviado que encarna a autoridade familiar. O que se passa no capítulo três lembra a definição dada por Bakhtin (1997, p. 197) sobre o dialogismo velado:

Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor.

André escorrega nos seus desígnios – “quase perguntei por Ana”, figura central cuja lembrança/falta atordoa-lhe os sentidos –, no entanto

isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos, eu poderia isto sim era perguntar como ele pôde chegar até minha pensão, me descobrindo no casario antigo, ou ainda, de um jeito ingênuo, procurar conhecer o motivo da sua vinda, mas eu nem sequer estava pensando nessas coisas, eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos [...]. (L.A., p. 16).

O termo recuo, na sua acepção bélica (mas como estratégia), ajuda a entender os movimentos do verbo de André. Defrontar-se com o irmão naquelas circunstâncias obriga-o, por instantes, a retroceder; mas na verdade o “filho torto” executa um movimento de ré na peça de artilharia, resguarda-se, presumindo as réplicas do outro, para depois descarregar sua devastadora munição. Na sua autoconfiança, talvez Pedro não se dê conta de que pisa em terreno minado. Investido da autoridade familiar, o enviado é peremptório em algumas ordens e perguntas – “abotoe a camisa, André” (L.A., p. 12), “por que as venezianas estão fechadas?” (L.A., p. 16) – e consegue por instantes avançar no espaço da intimidade do irmão mais novo: “e eu não pensei duas vezes e corri a abrir a janela [...] um sol fibroso e alaranjado tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto” (L.A., p. 16).

O jogo imagético reforça as antinomias bíblicas que se refratam nesse encontro – a luz que pretende dissipar as trevas, o senso de ordem a domar os ímpetos de rebeldia. Mas o arcabouço do saber de Pedro (eco das verdades paternas) é um tanto esquemático e não suportará a força reveladora do verbo de André. Num jogo de estratégias, domando seus próprios demônios – “quando, ligeira, me percorreu uma primeira crise, mas nem fiz caso dela, foi passageira, por isso eu só pensei em concluir minha tarefa [...]” (L.A., p. 17) – André vai minando as resistências do opositor, sobretudo embriagando-o.

Assistimos ao ensaio do duelo que se prepara nos bastidores (autoconsciência de André), como um lutador que testa as potências do inimigo, que negaceia diante de seus possíveis contragolpes, que se aproveita do momento oportuno para desferir os golpes fatais. Enquanto isso, assiste-se a uma dança dos pés-palavras, coreografia sinuosa de quem se experimenta na arena dos discursos. São frases cheias de “quase”, de expressões de contenção – “mas isso foi só um passar pela cabeça um tanto tumultuado” (L.A., p. 18); o filho tresmalhado tem até mesmo a paciência para ouvir parte do sermonário de Pedro, que tenta mimetizar a calma e serenidade da voz da tradição – “era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (L.A., p. 18).

A umidade do vinho e dos afetos irá quebrantar a solenidade de Pedro, permitindo que se desnude o caráter mesclado de seus dizeres e vontades: “ele disse misturando na sua reprimenda um certo e cada vez mais tenso sentimento de ternura, ele que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai)” (L.A., p. 25). As ponderações de Pedro estão lastreadas na sabedoria tradicional (que será analisada no Capítulo III) e, mesmo reproduzidas em discurso indireto, procuram manter o tom de equilíbrio que semanticamente preconizam. Soam como “prece”, são a tradução de uma “mensagem de pureza austera” (L.A., p. 22), mas que, posteriormente, André mostrará não tão imaculada assim – os discernimentos do pai eram promíscuos (L.A., p. 91). Em termos bakhtinianos não podemos nunca esquecer o plano arquitetônico da obra, e daí que a fala de Pedro e suas pedras de toque como união, equilíbrio, perdão, paciência ver-se-ão problematizadas pelas forças do ciúme e da paixão que irão estremecer o tronco e o principal galho do ramo direito da família.

Na antecâmara em que se desenvolve sua confissão dialógica, temos a avaliação que André faz da situação da família, bem menos convicta sobre as balizas de segurança (a convicção, segundo Bakhtin, tem sempre um matiz monológico), portanto polemizando com a visão de Pedro:

enquanto eu me largava numa rápida vertigem, pensando nas provisões dessa pobre família nossa já desprovida da sua antiga força, e foi talvez, na minha escuridão, um instante de lucidez eu suspeitar que na carência do seu alimento espiritual se cozinhava num prosaico quarto de pensão, em fogo-fátuo, a última reserva de sementes de um plantio. (L.A., p. 25).

A inflexão dessa voz interior é paródica, subverte valores, faz brotar luz da escuridão e revela o agente em seus intentos. A sementeira cultivada por André é submetida a um processo alquímico, são “cozidas” (não se pretendem naturais, esse ideólogo dirá posteriormente que a *razão corta* em qualquer direção); se André aparece já maduro, autoconsciente e bem armado para o enfrentamento discursivo, as cenas que remontam à infância oferecem o processo da tomada de consciência. É o jogo altamente complexo de constituição dialógica do sujeito e de seus atos que *Lavoura arcaica* nos oferece. Acompanha-se a projeção de André sobre questões últimas como o valor da família, a validade dos marcos da tradição, a questão do incesto, até então ocultada, num confronto direto com o irmão mais velho que encarna valores tradicionais. Ao mesmo tempo, assistimos à gênese de uma consciência submetida a forças poderosas – o sinete da autoridade paterna e as pulsões do afeto e do desejo transfiguradas em ânsia de liberdade.

Tal como a maioria dos personagens de Dostoiévski, os atores em *Lavoura arcaica* são colocados em situações limítrofes, “não têm álibi”, precisam assumir a responsabilidade por seus atos, e tudo isso cria uma tensão impressionante diante da qual o leitor não consegue ficar incólume. De *Lavoura arcaica* talvez se possa dizer o que Nietzsche expressou sobre *Notas de um subterrâneo*, cujo achado lhe provocou extrema alegria, uma obra em que se faz ouvir a “voz do sangue” (TODOROV, 1980, p. 129). Assim como acontece em várias narrativas do autor de *Crime e castigo*, em que a voz do outro é ativa e atinge *desde dentro* o discurso do narrador ou herói, em *Lavoura arcaica* a “fala [de André] perde a sua serenidade e convicção, torna-se inquieta, internamente não-solucionada e ambivalente. Semelhante discurso não tem apenas duas vozes mas também dois acentos; é difícil dar-lhe entonação [...]”. (BAKHTIN, 1997, p. 199).

Há uma camada resistente de musgo de textos antigos que o broto-verbo de André precisa romper para que sua voz (impura) se faça ouvir. Não se trata de manifestações verbais abstratas ou resultado de solilóquios subjetivos, o sujeito da concepção bakhtiniana é interagente (SOBRAL, 2009, p. 32), move-se entre discursos, os já passados, os que o afetaram na infância e frente aos seus interlocutores, tanto os presentes como os pressupostos (por exemplo, uma determinada concepção de verdade contra a qual o sujeito se coloca).

Uma das linhas de força do romance polifônico de Dostoiévski é facilmente observável em *Lavoura arcaica*: “as auto-enunciações confessionais mais importantes dos heróis estão dominadas pela mais tensa atitude face à palavra antecipável do outro sobre esses heróis, à reação do outro diante do discurso confessional destes.” (BAKHTIN, 1997, p. 206). O discurso de André é várias vezes reestruturado, pois ressent-se da intervenção do outro; a princípio suas evasivas e ressalvas parecem melindre, mas ganham paulatinamente um notório acento ideológico.

Na sequência narrativa, André explica um dos motivos de sua fuga – poupar à família o olhar misericordioso –, nisso ele lembra Dievuchkin, herói de *Gente pobre*: “para os heróis de tipo orgulhoso o pior olhar que pode haver é o olhar piedoso do outro.” (BAKHTIN, 1997, p. 207). Outra peculiaridade dessa primeira novela de Dostoiévski que pode ser observada em *Lavoura arcaica* é a oscilação da onda do discurso que se transfere “sem quaisquer barreiras e obstáculos [...] da narração para a alma da personagem e desta novamente para a narração; sentimos que nos movimentamos essencialmente no círculo de uma consciência.” (BAKHTIN, 1997, p. 222). Durante várias páginas, somente o leitor tem acesso aos bastidores do pensamento que se contorce; são pequenos petardos, contrapalavras que o filho torto oferece à luminosa prédica do irmão:

eu poderia era dizer “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção. (L.A., p. 26).

A última instância semântica, o autor-criador, joga com requintes de enxadrista, sem que isso signifique um rebaixamento da consciência dos personagens. A perspectiva sociodialógica sob a qual Pedro e André se colocam permite um desvelar contrastivo acerca do objeto do discurso – a família, a sacralidade do lar. O final do fragmento citado tem colorido polêmico, André começa a desvestir o corpo da família, abre as gavetas da intimidade, puxa as franjas de algodão do pretense manto de santidade que recobre o clã familiar – “essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa” (L.A., p. 28).

O caráter arredio de André, semente gestada em solo compósito, já era uma resposta à lógica a que tentavam submetê-lo. O silêncio é também uma das facetas do diálogo, sinal de que aquela ovelha não comungava passivamente o alimento espiritual que se oferecia nos pastos da fazenda – “Desde a minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!)” (L.A., p. 35).

A fala de Pedro, ainda que plasmada num tom conciliatório (que não expurga, contudo, os átomos de reprimenda), funciona como gotas que farão transbordar o cálice da discórdia. Note-se a plasticidade da cena em que André faz um dos últimos esforços para conter a explosão de sua “baba pestilenta”:

estava por romper-se o fruto que me crescia na garganta, e não era um fruto qualquer, era um figo pingando em grossas gotas o mel que me entupia os pulmões e já me subia soberbamente aos olhos, mas num esforço maior, abaixando as pálpebras, fechei todos os meus poros, embora tudo isso fosse inútil, pois nada mais detinha meu irmão na sua incansável lavoura. (L.A., p. 39).

O verbo molhado de afeto, com o qual Pedro vinha tentando enredar André, muda de acento quando o irmão mais velho sente que sua lavra discursiva é objeto da ironia do “filho pródigo” – “a contenção e a sobriedade mereciam ali o escárnio mais sarcástico [...]” (L.A., p. 40). O que se ensaiava nos bastidores da consciência de André explode agora em polêmica aberta: contra o cenho marcado por um “súbito traço de cólera”, o tom “grave, resoluto, estranhamente mudado” (L.A., p. 40) da reprimenda do enviado, André antepõe um corpo trêmulo de espasmos, um berro “transfigurado”,

essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando [...]. (L.A., p. 41).

As palavras ganham, na sequência do capítulo sete, a pulsação de um jorro masturbatório, tal como a cena que abre o romance faz adivinhar. Não se trata, como já dissemos, de um solilóquio delirante, mas de um discurso exprobatório que visa a um interlocutor e a todo o cabedal de verdades e tradições que ele representa. A entonação ganha, aqui, o papel fundamental de reintroduzir o corpo no discurso, o que a potência das imagens só faz reforçar. Os dois sentidos fundamentais que a voz tem em Bakhtin – “emissão vocal sonora” e “memória semântico-social depositada na palavra” (DAHLET, 1997, p. 264) – têm uma operacionalidade para a análise do conflito desenhado.

A taça da paciência de Pedro trinca, pelo comportamento sarcástico de André; na voz do “conselheiro”, do irmão que viera resgatar, emerge então um tom ríspido e hostil, como se de repente escapasse “da corrente o cão sempre estirado na sombra sonolenta dos beirais” (L.A., p. 40). O que autoriza esse tom é a “memória semântico-social” que a palavra carrega; o objeto do discurso é a família, e não se enodoa impunemente o sacro significado que esta instituição milenar carrega, é o que Pedro, investido desde o nome (fundador) e o nascimento (primogenitura), faz lembrar.

André, cansado da lavra incessante daquele discurso coercitivo, libera seus “demônios verbais”¹²; autonomear-se epilético é forma de também polemizar com o discurso bíblico que considera a doença uma forma de possessão demoníaca, conforme Mt 17, 14-20 e Mc 9, 14-29. Rodrigues (2006, p. 61), analisando a mesma cena, lembra que o princípio da vertigem de André que desencadeia as irrupções – da ira de Pedro, da impaciência do próprio narrador – é a citação do nome de Ana, e acrescenta:

Diante da drástica e colérica resposta de Pedro ao seu movimento [encher mais uma vez os copos de vinho], tudo o que André vinha guardando até então, não só desde a chegada de Pedro, rompe todas as barreiras e irrompe, se precipita, numa fala convulsa que parece jorrar aos borbotões. Assim, a

¹² O termo é de Leo Spitzer para caracterizar as “famílias vocabulares grotescas” criadas por Rabelais. O crítico austríaco diz que o autor de *Gargantua e Pantagruel* empilha “impetuosamente adjetivo sobre adjetivo até atingir efeitos extremos de pavor, de tal forma que do familiar se desprende o contorno do desconhecido” (apud ROSENFELD, 1985, p. 67). Respeitando as diferenças consideráveis entre a poética de Rabelais e a de Nassar, cremos, contudo, que o termo é adequado para dar conta do jorro discursivo desse “posseço pelo verbo”.

forma faz-se conteúdo, ela significa, pois praticamente tudo nessa fala ou na narração que a circunscreve está de um ou outro modo ligado a imagens de movimento, especialmente do incontrolável fluir de líquidos e secreções.

Os gemidos nauseabundos com os quais o narrador das *Notas do subterrâneo* importuna seus interlocutores já foram chamados de uma “lírica da dor de dentes” (BAKHTIN, 1997, p. 234), em *Lavoura arcaica*, talvez possamos falar da poética de uma “carnalidade pulsante”, é o corpo em sua materialidade, em suas querências que será contraposto à pretensa limpeza e contenção exigidas por Iohána e por seu porta-voz. André, com seus paroxismos, tem afinidade com o personagem central da novela-tese de Dostoiévski, ambos fazem uma confissão interiormente polêmica, ao contrário do *homme de la nature et de la verité*¹³, eles têm diante de si, continuamente, a imagem de suas próprias ações, sofrem de antemão a consciência do fracasso de suas intervenções e tantas vezes ficam imobilizados. As *Notas do subterrâneo*, sobretudo a segunda parte, “A propósito da neve molhada”, são a escritura confessional de fatos do passado, mas plasmados de uma forma tal que cria um efeito de presentificação, seja pela força da evocação, seja porque a lembrança é determinante do aqui e agora do personagem. É o remoer incessante de todos os ultrajes sofridos que o submeteu ao subterrâneo, ou melhor, construiu-o, já que ele o carrega consigo – o subterrâneo é metáfora de uma aguda consciência que se tortura.

Numa das poucas incursões evidentemente metaficcional, André chama sua estória de passional (L.A., p. 185); um pouco do fremir de seu discurso vem da “proximidade” da voz narrativa com os acontecimentos, de seu caráter confessional, como se o herói nos franqueasse a própria alma e trouxesse para a “praça” suas misérias e contradições. Parafraseando o autor de *Questões de literatura e estética*, em Nassar não há “imagem distante” do herói e do acontecimento, daí a instabilidade e inconclusividade de ambos (BAKHTIN, 1997, p. 228).

André “envia” o irmão de volta e conclama-o a fazer a sombria revelação para a família – eles tinham um possesso em casa e não sabiam. O narrador dá voz ao coletivo familiar, adivinhando-lhe a reação diante de uma confissão tão terrível – os homens tentarão pregar as portas e janelas, para que nelas não se infiltrem as trevas do “outro lado” (eles não suspeitam que as trevas, os grãos do litígio, são cultivados no chão da própria lavoura). As

¹³ Essa expressão em francês é usada ironicamente pelo “homem do subterrâneo” para dizer do indivíduo que age sem ter o reflexo/imagem de suas ações. Trata-se de uma paródia em relação ao homem de Rousseau, “reatado” com a Natureza.

irmãs enlutadas “hão de correr esvoaçantes pela casa [...] e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada [...]”. (L.A., p. 41).

De André, o endemoniado, pode-se dizer que seu nome é “legião”, possuído que é por diversas vozes, capaz de projetá-las em tons e matizes diferentes na boca dos outros, tudo isso devido à acurada consciência que antecipa as possíveis respostas de seus interlocutores. Esse uivo familiar “antecipado” por André dialoga com passagens bíblicas, com cenas de exorcismo da Idade Média, quando uma família, uma comunidade, era atingida por uma tremenda desonra e sentia a necessidade de exorcizar os demônios que a engendraram. As aspas no capítulo sete circunscrevem cada revelação fatídica e a resposta do “coro sombrio e rouco” – “traz o demônio no corpo”. (L.A., p. 42).

Tal como o anti-herói do subsolo, André tenta libertar-se do poder do outro, de sua autoridade, do olhar que ameaça esmagá-lo, nessa direção ele “tende para o insano”, tentando abrir caminho rumo à lucidez, exagera-a “até chegar ao cinismo e à insânia” (BAKHTIN, 1999, p. 234-235). Possesso, endemoniado, epilético, enredado por uma trama canhota, ovelha desgarrada, broto maldito, o que faz de um “amontoado de vermes” uma “almofada sacra” (L.A., p. 48) para deitar seu pensamento, entre tantos outros impropérios lançados,

toda a confissão [do personagem nassariano] tem um fim: destruir sua própria imagem no outro, denegri-la no outro, como última tentativa desesperada de libertar-se do poder exercido sobre ele pela consciência do outro e abrir em direção a si mesmo o caminho para si mesmo. Por isso ele torna deliberadamente vil seu discurso sobre si mesmo. (BAKHTIN, 1997, p. 235).

Cada mirada em volta, cada palavra expelida em forma de coágulo de sangue mostra as frestas que havia na cerca planejada pelos cuidados paternos. André evidencia que até os “lençóis de linho [...] guardados com tanta aplicação [...] até eles, como tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai [...]”. (L.A., p. 43).

A voz sarcástica que pretende trazer à tona os gemidos, as pulsações silenciadas é, antes de tudo, uma voz que soube ouvir. Onde os membros do lado direito viam o mesmo, a ordem, a assepsia, ele ousou desafiar, levantar os tampos dos cestos de roupa suja e permitir que dali soasse a voz do corpo. O perfume que se evola dos pêlos-palavras, o “grão de incenso” que enche a “clausura” do(s) quarto(s) em *Lavoura arcaica*, a “lenta gostosura” com

que o Cântico transforma-se em poesia-veneno é objeto da análise no próximo capítulo. Embriaguemo-nos.¹⁴

¹⁴ Permitimo-nos jogar aqui com imagens de “O perfume” (BAUDELAIRE, 1995, p. 133), poema daquele que é considerado um dos principais nomes da modernidade poética.

2. O JARDIM CINDIDO

Não conhecia nada da Escritura. Se conhecesse, é provável que o espírito de Satanás me fizesse dar à língua mística do *Cântico* um sentido direto e natural. Então obedeceria ao primeiro versículo: “Aplique ele os lábios, dando-me o ósculo da sua boca”.

Machado de Assis

2.1 De jardins e lavouras

Grande parte de *Lavoura arcaica* é a reencenação de uma transgressão, a revelação de uma falta grave. A própria forma como o gesto desviante é confessado, o tom de ironia com que é arremessada a verdade diante dos olhos/ouvidos do irmão torna-se tão grave quanto o delito praticado. O interessante é que esse discurso-transgressão está todo embebido de imagens bíblicas, sobretudo tomadas do *Cântico dos Cânticos*. A verve luciferina do narrador-protagonista fará uma sagaz apropriação do discurso poético do texto atribuído a Salomão para dizer de sua paixão proibida pela própria irmã. A escolha do *Cântico*, esse “jardim de metáforas” como o chamou Robert Alter (1985), como *locus* onde Raduan Nassar colheu dizeres, depois disseminados em sua lavoura, não é inócua nem muito menos aleatória. O romancista encontra o texto do *Cântico* já discutido, disputado – a sanha interpretativa que pesa sobre cada uma de suas palavras e imagens poderá servir aos desígnios do autor-criador.

O *Cântico* já é, em si mesmo, um corpo estranho no conjunto das Escrituras. A disputa pela sua inclusão no cânon durou séculos, segundo alguns historiadores, e foi cercada de debates e divergências. Durante muito tempo e para alguns “fundamentalistas” religiosos (até hoje) seu caráter sagrado só se fez aceito à custa de leituras alegorizantes – a Esposa seria a Igreja e o Esposo, Cristo, na leitura eclesiástica; e o Amado seria Deus e a Amada, o povo de Israel, na exegese hebraica. No entanto, até mesmo uma leitura que se liberte de todo escolho alegorizante e veja no *Cântico* a celebração do amor natural entre um homem e uma mulher, ver-se-á problematizada na reconfiguração prosaica que Raduan faz dos signos e cenas tomados do poema semítico. Antes de fazermos um cotejo entre situações e imagens que se espelham num e noutro texto e entender a lógica que preside o transporte dessa poesia para a prosa, falemos um pouco mais das peculiaridades do *Cântico*.

O poema atribuído ao sensual monarca hebraico, forma inclusive de atestar-lhe prestígio e autoridade, tem algumas peculiaridades que o distinguem do conjunto dos textos canônicos. Meyers (2000, p. 222) chega a afirmar que “o instrumental crítico desenvolvido e

aperfeiçoado na análise da literatura do pentateuco, profética e historiográfica da Bíblia tem sido inadequado para lidar com um livro bíblico que é essencialmente diferente do restante do corpo escriturístico.” Em nenhum de seus versículos, aparece o tetragrama inefável YHVH, não faz referência à divindade ou a qualquer prática de culto religioso, não reflete sobre a história ou o futuro de Israel. E mais ainda, segundo alguns intérpretes, o livro traz uma perspectiva antipatriarcalista, nele se faria ouvir, como poucas vezes nas páginas bíblicas, a voz desejanste da mulher. É a Sulamita quem conduz o jogo amoroso e, conforme alguns estudiosos, sai-se melhor em relação ao poderoso monarca ao resistir às investidas, tentativas de sedução (CAVALCANTI, 2005, p. 24). Não surpreende, portanto, a resistência de sacerdotes, rabinos, religiosos e exegetas (os debates em que se enfrontaram) em atestar a sacralidade do texto; mas quando o fizeram, nota-se o entusiasmo: “O mundo inteiro não vale o dia no qual o *Cântico dos Cânticos* foi dado a Israel, porque todas as Escrituras são santas, mas o *Cântico dos Cânticos* é santíssimo” (CAMPOS, 2004, p. 104), palavras do Rabi Akivá para atestar a canonicidade do poema. Sor Juana via “o perigo de que ‘de la dulzura de aquéllos epitalamios no tomase ocasión la imprudente juventud de mudar el sentido en carnales afectos’.” (CAVALCANTI, 2005, p. 45).

Por outro lado, parece ser justamente a tonalidade desviante desse pequeno *hortus* poético que fascinou pensadores e poetas pouco simpáticos ao caráter autoritário, à ideologia patriarcal que se costuma associar ao discurso bíblico. De Voltaire a Manuel Bandeira, de Goethe a Haroldo de Campos, passando por Machado de Assis, Octavio Paz, Julia Kristeva, entre outros, muitos escritores declararam o encantamento diante do “lirismo agreste” que ressuma das páginas do *Cântico*. “Uma ária de beleza sufocante, primitiva, um desenho de labaredas”, nas palavras de Mendonça (1999, p.13), será como poema erótico-amoroso, celebração espontânea do amor natural, que leremos o *Cântico* e buscaremos nele as imagens que performam, dialogicamente, momentos da prosa de *Lavoura arcaica*.

Teremos sob mira várias traduções do *Cântico*, sobretudo aquelas levadas a cabo por poetas, transcrições do texto hebraico que, mais do que tentar uma recuperação do texto original (impossível em última instância), estão atentos para os seus recursos poéticos. A tradução de Haroldo de Campos intenta manter a “concreção e diretividade do texto hebraico” e afasta-se do edulcoramento daqueles que insistem em cobrir as sugestões eróticas do poema com uma pátina edificante e/ou místico-alegórica.

Veremos que o pulsante discurso de *Lavoura arcaica* encontrará ressonância nas soluções dadas pelos melhores poetas na reconfiguração rítmico-prosódica e semântica do poema milenar. Lembramos que não se trata de um mero jogo intertextual em que a superfície

de um moderno texto em prosa se deixa salpicar de referências da poética bíblica. Trata-se de uma forma composicional altamente complexa em que a voz do autor refrata-se através dos personagens e a voz destes revela-se atravessada de filetes/gotas de plurilinguismo.

As imagens tomadas ao *Cântico* constituem acordes fundamentais que entram num dos momentos ideológicos do herói, mas inclusive não respondem por toda a sua saturação. Ao lado do canto desejanço, todo imantizado da imagética do *Cântico*, concomitantemente, ressoa na voz de André uma outra ordem discursiva – a dos sermões paternos. O encontro dessas vozes contrastantes numa mesma fala torna o discurso tenso, convulso. O adolescente deve conquistar sua própria voz, deve performá-la sob o peso de influxos poderosos – os murmúrios “afreudisíacos” do desejo e a sintaxe enrijecida da lei. Tentaremos mostrar que o sermonário paterno, que tanto afetou a constituição de André, vincula-se profundamente à sabedoria enunciada num livro como *Provérbios*, análise que será feita no próximo capítulo.

Quanto à ressonância da poesia de *Cantares* na prosa de Nassar, o notório é que não se trata só de imagens, ou semelhanças temáticas. A busca amorosa que se encena nos dois textos, a solidão e insegurança dos amantes, a palpitação da espera, traduz-se nos extratos sintáticos e nas camadas sonoras do texto, como tentaremos mostrar.

2.2 Irmão e irmã

A força corrosiva da prosa nassariana, ao incorporar motivos do *Cântico*, já se revela na transformação do que seria uma metáfora, uma convenção poética – a amada referir-se ao amado como irmão e vice-versa, em expressão de literalidade.

No *Cântico* “os termos ‘irmão’ e ‘irmã’ não implicam nada mais do que a parceria do amante e da amante na relação amorosa.” (CAVALCANTI, 2005, p. 106). Os estudiosos que reconhecem um diálogo do *Cântico* com a poesia egípcia ou de outros povos do Oriente Médio recolheram vários exemplos de poesia lírica em que a convenção aparece. Os intérpretes são unânimes em rejeitar qualquer alusão incestuosa no *Cântico*, o máximo a ser apreendido aí seria a ousadia da voz feminina ao referir-se assim ao amado. “Irmã esposa” (Haroldo de Campos) e “ninfa irmã” (Medina Rodrigues) dizem da cumplicidade, do élan que envolve os amantes.

Nos quadros do *Cântico*, o termo irmã, até porque acompanhado de tantos louvores sobre os encantos da bem-amada, produz inebriamento; em *Lavoura arcaica*, sua pronúncia-revelação nos lábios de André – “‘Era Ana, Pedro, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome’ explodi de repente num momento alto [...] ‘era Ana a minha enfermidade, ela a minha

loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (L.A., p. 109) – causa perplexidade e mal-estar. Para aquela família que tentava se sustentar sobre tão arcaicos fundamentos, nada poderia ser tão chocante quanto a relação incestuosa entre irmãos – “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (L.A., p. 28). A epígrafe colocada na abertura da segunda parte do romance (O retorno) não deixa dúvidas sobre a seara de dizeres de onde Raduan colhe as falas que alimentam seu romance: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs’(Alcorão – Surata IV, 23)” (L.A, p. 145). Na Tanak¹⁵ as mais claras interdições de ordem sexual encontram-se no capítulo 18 de *Levítico*, um livro composto sobretudo de uma lista considerável de mandamentos, muitos deles vinculados à purificação do corpo, à separação exigida por Deus em relação a seu povo, e que tem ressonância nos sermões de Iohána. Note-se a semelhança com o Corão: “Não descobrirás a nudez da tua irmã, quer seja filha de teu pai ou filha de tua mãe. Quer seja ela nascida em casa ou fora dela, não descobrirás sua nudez” (Lev., 18,9).

Os comentadores da *Bíblia de Jerusalém* dizem que várias das proibições e exigências vinculadas à sexualidade se justificam pelo que há de mistério e sagrado no tocante à reprodução e fecundidade. Mas esses estudiosos reconhecem que o texto sofreu emendas, “numa época em que um desejo crescente de pureza ritual fez multiplicar os casos de impureza e fez legitimar toda sorte de ritos de purificação” (B.J., p. 191)¹⁶. O padre Correia da Silva é mais mordaz: “Na realidade o desprezo pelo corpo servia para encher os cofres do templo e os bolsos dos sacerdotes” (SILVA, 1997, p. 51).

Uma história sobre incesto, que ganha tonalidades trágicas na Bíblia, está em II Samuel 13; trata-se de um episódio envolvendo Amnon, primogênito de Davi, que se “atormentou a ponto de adoecer por causa de sua irmã Tamar”. Amnon arma um estratagema, finge-se doente e pede que a irmã venha alimentar-lhe e, usando de força, domina-a e violenta-a. Trata-se de mais uma história de disputa, de ciúmes familiares, como aqueles indicados por Auerbach em “A cicatriz de Ulisses”. Absalão, meio-irmão de ambos, indignado com o gesto torpe de Amnon, irá assassiná-lo. No romance de Nassar, o excesso de zelo, os ciúmes, as disputas mal encobertas, também produzirão uma tragédia.

¹⁵ A palavra, que designa o que se conhece como a Bíblia hebraica é formada das “primeiras” letras da Torah (Lei), Neviim (Profetas) e Kethuvim (Escritos). A compilação e o estabelecimento do cânone que durara séculos têm seu término por volta dos anos 158-161 da era cristã e foram realizados por rabinos agrupados em Usha, na Galiléia Inferior (ARMSTRONG, 2007, p. 93-94).

¹⁶ Nas referências à Bíblia de Jerusalém, utilizamos as iniciais B.J.

2.3 A forja do tempo

Em *Lavoura arcaica*, a captura da pomba-irmã teve, na verdade, antecedentes; pequenos delitos que num outro trabalho nomeávamos como um “deslizar do desejo sobre uma cascata de significantes”.¹⁷ Se o crescente e tresloucado desejo de André culmina na posse de Ana, ele irá argumentar que o seu distanciamento das trilhas paternas começara muito antes. “A nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” (L.A., p. 26). Se a Sulamita convida o amado para gozar das delícias do amor na casa de sua mãe, numa metáfora incestuosa que sempre incomodou os intérpretes, André polemiza com o pai e com o discurso bíblico ao dizer que os ofícios religiosos acordaram nele uma outra fome, o desejo de um pasto interdito.

O cronotopo da casa será fundamental para pensarmos como nesse espaço a forja do tempo agiu sobre o corpo-consciência de André, transformando-o de menino pio em ovelha desgarrada. A casa tem as suas contiguidades, a extensão dos pastos da fazenda (espaço de liberdade, mas também de trabalho), o bosque, onde os irmãos trocavam seus códigos proibidos, e ainda mais importante, suas subdivisões, em que a gravitação dos corpos também dará uma outra temporalidade.¹⁸ Aquela casa de “corredores confusos” (L.A., p. 44),

¹⁷ Durante o Mestrado e na dissertação que dele resultou, trabalhamos aspectos da obra *Lavoura arcaica* num diálogo com saberes da Psicanálise. Essa idéia de que o desejo desliza numa cascata de significantes reelabora uma proposição de Lacan, em Mota (2002, p. 117-118) encontra-se assim: “No entanto é preciso dizer, e essa é uma das principais lições da Psicanálise, esse sujeito que se projeta tão vorazmente na busca de pastos onde saciar suas demandas, arriscando-se no exótico e no proibido, esse sujeito se move no desconhecimento de uma considerável dimensão de seu próprio desejo. O humano não pode aprisionar o seu desejo, pode, quando muito, mediatizá-lo pela linguagem, num deslizamento contínuo do significado (inapreensível) sob os significantes que o nomeiam. Esse foi o movimento que acompanhamos na saga da criatura nassariana, esse pródigo às avessas, que – afetado por – continuou o trabalho materno de ‘[destecer] a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família’ (L.A., p. 39). Nos descaminhos da re-elaboração fantasística do desejo de André, perseguimos os significantes que o afetaram afetivamente – a *lalangue ditte maternelle*, a **caprichosa** e predestinada Schuda, nos momentos de maior dilaceramento o desejo de se cobrir de húmus (seio-terra), até a obsessão no corpo-nome-palíndromo ANA, princípio e fim, verso e reverso de uma tragédia anunciada.”

¹⁸ No mesmo ano da publicação de *Lavoura arcaica* (1975), chegava ao Brasil, em fita cassete, um verdadeiro torpedo poético chamado “Poema sujo”. Não nos ocorre que alguém já tenha feito uma aproximação entre as duas obras, e essa nota teria que se estender por várias páginas se pretendêssemos explorar somente dois ou três paralelos. Indicamos rapidamente a ideia mesma de sujidade como metáfora de uma poética encharcada de vida, de pulsações. Raduan Nassar em entrevista afirma: “Aliás, só para completar, acredito que a boa prosa tenha sido sempre poética. [...] Valorizo livros que transmitam a vibração da vida [...]” (NASSAR, 1996, p. 25, 27). A heteroglossia das ruas, praças, feiras; das conversas familiares, “a fonte de uma alegria/ ainda que suja e secreta”. A poética do corpo e todas as suas secreções – Ferreira Gullar pensou em meter o dedo na “garganta da linguagem” para vomitar os quase dois mil versos do “Poema sujo”; a prosa caudalosa de Nassar projeta-se como jorro masturbatório. A imagem acima sobre a gravitação dos corpos em espaços distintos, a criar diferentes temporalidades, nos foi inspirada por Gullar. Verbo poético totalmente dialogizado, aberto à multiplicidade das mais distintas vozes, Gullar tematiza com perspicácia a noção de cronotopo bakhtiniana e permite a ponte com *Lavoura arcaica*. Alguns exemplos: “É impossível dizer/ em quantas velocidades diferentes/ se move uma cidade/ [...] onde a velocidade da cozinha/ não é igual à da sala (aparentemente imóvel/ nos seus jarros e bibelôs

impregnada da palavra do pai, ressoando os passos do avô¹⁹, sem esquecer que é, ao mesmo tempo, um lugar da constante presença feminina, aquela casa permite que diferentes altares sejam erguidos; não se cultua a mesma verdade na mesa dos sermões e no recôndito dos quartos. Na sala-púlpito a textura rígida dos textos compilados pelo pai era o alimento oferecido, um tanto indigesto para apetites extravagantes como os de André. Na cama, o fervor religioso, mesclado a uma tessitura sutil de falas e toques maternos, vai minando aqueles princípios sólidos, acordam em André uma outra consciência, preparam o terreno para a floração de outros discursos – os da transgressão.

Apetece ao imaginário moderno a exclusão da figura paterna do *Cântico dos Cânticos*, parece mesmo permitir que a fragrância de suas metáforas exale mais livremente; posto em contraste, aumenta seu valor, num conjunto de livros em que a lógica patriarcal é tão imperativa. Com Bakhtin podemos dizer que essa “última instância semântica”, responsável pela arquitetônica da obra, que é o autor-criador, revelou competência e saber ao buscar nesse livro destoante as metáforas para falar do amor proibido dos irmãos.

2.4 Bucólico capricho

Recuperemos, portanto, o trajeto dos delitos de André; perceberemos inclusive que um recurso muito mobilizado pelos autores/redatores bíblicos – a repetição²⁰ – pode ser encontrado na articulação da narrativa. Um dos primeiros objetos de sua querência pervertida

de porcelana)/ nem à do quintal/ escancarado às ventanias da época/ [...] da rotação do sono/ sob a pele,/ do sonho/ nos cabelos?/ [...] a rotação/ da mão que busca entre os pentelhos/ o sonho molhado os muitos lábios/ do corpo/ [...] e cada um desses fatos numa velocidade própria/ sem falar na própria velocidade/ que em cada coisa há/ como os muitos/ sistemas de açúcar e álcool numa pêra,/ girando/ todos em diferentes ritmos [...]”. (GULLAR, p. 59-60). Reflexões poéticas sobre a intrincada relação espaço-tempo como essas se estendem por vários versos, revelando a consciência de um tempo encarnado, material e concreto, pois que preenchido de sentido e historicidade pela intervenção humana. Na sequência desse trabalho, sempre que for pertinente, os versos de “Poema sujo” serão chamados para dialogar com a prosa de Raduan.

¹⁹ A carne da família parece ser da mesma matéria daqueles móveis e utensílios, o quanto o tempo impregnou, fundiu ambos – “o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio, talhado com a madeira dos móveis da família” (L.A., p. 45).

²⁰ Robert Alter lembra que uma das características mais marcantes da narrativa bíblica é a repetição; devido à abundância com que o recurso é usado, alguns leitores modernos tomam-no inclusive como prova de um certo “primitivismo” das Escrituras. Alter (2007, p. 151) argumenta com exemplos e análises formidáveis que às vezes um pequeno acréscimo, uma leve mudança no que parecia “ser uma repetição *ipsis literis* [permite] muitas complicações psicológicas, morais e dramáticas das histórias bíblicas”. Um exemplo notório de repetição em *Lavoura arcaica* diz respeito à palavra tempo, inclusive valeria a pena investigar a sua ocorrência para saber se ela produz sentidos semelhantes nos respectivos contextos em que é usada. Na Bíblia às vezes a repetição pode ser de um motivo, de um tema, de uma sequência de ações ou de uma cena-padrão (as classificações são de Alter). Em *Lavoura arcaica*, interessa a repetição de algumas ações nos cuidados de Schuda e na sedução da irmã, a captura das pombas e a de Ana, mas sobretudo as festas (no início e no final da narrativa), que parecem repetir-se, mas que indicam mudanças substanciais, como iremos argumentar.

foi uma “cabra predestinada”. Sobre os predestinados na Bíblia paira uma aura de santidade, como se fossem ungidos para uma missão, um papel fundamental no destino de outro personagem ou até mesmo da coletividade. Schuda era predestinada para quê? Note-se como André faz incidir sobre o objeto uma entonação irônica:

quando uma haste verde atravessada na boca paciente – era mastigada não com os dentes mas com o tempo; e era então uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada. (L.A., p. 21).

No imaginário judaico-cristão, a cabra vincula-se ao mal, à luxúria, mas é também um animal dedicado ao sacrifício, à expiação. Nas relações substitutivas que o filho torto opera para saciar seus desejos, a irmã irá figurar na pira sacrificial²¹, ao final da trama, condenada a expiar uma culpa que é de toda a família.

É um “salmo profano” o que André compõe para cantar a formosura daquela “cabra de menino”. Certa candura da voz que narra mal esconde a perfídia em usar as imagens do *Cântico* para celebrar o (capri)choso²² idílio. O hábil jogo de olhares, que será usado posteriormente para espicaçar o desejo da irmã, nas portas e janelas da casa velha, já estava presente aqui – “mal ousava espiar através das frinças” e encontra-se no *Cântico* 2,9: “[...] É ele que está presente por trás de nossas paredes/ dele o olho que vela pelas janelas/ dele o olho que brilha pelas treliças” (CAMPOS, 2004, p. 118).

O interessante é que, nesse mesmo versículo, o amado é comparado ao cervo²³ ou “cria da cabra montanhesa”. Frei Luis de Leon chama esses movimentos de “juegos graciosísimos de amor”, um mostrar-se e esconder-se, artimanhas inventadas por Eros para mais enredar os amantes. No primeiro exercício de sua perversão, André autoneia-se pastor lírico de Schuda e irá tratá-la com “cuidados de amante extremo”. Imagens arquitetônicas, a evocação de cheiros e unguentos presente no *Cântico*, tudo será usado para celebrar o sacrilégio. No poema semítico, numa das mais exóticas imagens, o pescoço da

²¹ Os exegetas não têm dificuldade em vincular o sacrifício (definitivo) de Cristo no calvário aos rituais de sangue do Antigo Testamento. João Batista, no deserto da Judéia, anunciava Jesus como o “cordeiro de Deus”. Ele executa, sobretudo na cruz, um papel vicário – “que faz as vezes de outrem, ou de outra coisa”.

²² “Os caprichos, mais de André do que da cabra, são etimologicamente recuperáveis. CHEVALIER (2001, p. 156) assim se expressa: ‘Na França, quase nada se conhece da cabra a não ser sua agilidade ou, segundo La Fontaine, seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis, motivo pelo qual do seu nome, cabra (capris), deriva a palavra capricho.’” (MOTA, 2002, p. 93).

²³ Cavalcanti (2005, p. 304 e 305) mostra como as palavras hebraicas *tzvaót* e *ayalót* (cervo, cabrito, cervídeo, etc.) receberam as mais diversas traduções. Algumas reforçam o caráter sexual, outras de ternura. Abrindo frestas na construção paterna, o discurso do filho polemiza com a poesia bíblica, o que no *Cântico* são metáforas transforma-se em *Lavoura arcaica* em expressão de literalidade.

Amada será comparado à Torre de Davi; em *Lavoura arcaica*, o corpo ancho da Sudanesa está “suspenso nas colunas bem delineadas das pernas” e “se escultura... inteiro”. A Sulamita preparou um “leito de verdura” (BRANDÃO, 1985, p. 17), ou, na glosa à Gonçalves Dias de Haroldo de Campos, um “leito feito de folhas verdes”; a “cabra de brincos” tem uma “cama bem fenada, cheirosa e fofa”, um “quarto agreste de cortesã”²⁴. O inebriamento produzido por nardos, mirra, flores e vinho no *Cântico* ganha, nesse quadro de *Lavoura*, um equivalente lúbrico: “era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos humosas mergulhando nas bacias de unguentos de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela” (L.A., p. 20).

Se a bela amiga, adoecida de amor, pede para ser fortalecida com “tortas de uva”, revigorada com “polpa de maçãs” (CAMPOS, 2004, p. 117), Sudanesa chega à fazenda “pedindo cuidados especiais” e seu pastor adolescente, extremoso, prepara-lhe um “cocho sempre limpo com milho granado de debulho e um capim verde bem apanhado onde eu esfregava a salsa para apurar-lhe o apetite” (L.A., p. 20). A consecução do ato sexual que tanto parece ofender os hábitos da higiene e moral cidadina é precedida ainda de um último capricho:

dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano²⁵, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mas generosa; quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (L.A., p. 21).

O circunlóquio discursivo mimetiza os movimentos do “sedutor”; cada passo, ainda que mobilizado pelo desejo, tem a sopesá-lo o cálculo da razão, no “sequestro” da irmã isso se torna ainda mais verdadeiro. Em termos literários, o efeito não poderia ser mais eficiente; o leitor é enredado, torna-se um tanto cúmplice do desvio do protagonista. Como a fala de Nassar evita um realismo naturalista e tolda as revelações, mesmo as mais sórdidas, de um tom lírico, o estranhamento produzido é um misto de choque e aceitação.

²⁴ No jogo especular que a narrativa articula, será como prostituta que Ana aparecerá no final do romance.

²⁵ Os dicionários na verdade trazem melão-de-são-caetano. É possível que Raduan Nassar tenha usado o nome com que popularmente a trepadeira é conhecida. A referência tem importância, pois é talvez a única que ajude a pensar que a fazenda/lavoura da família de André esteja no Brasil, pois a erva-de-são-caetano é muito comum em regiões tropicais. A especificação do país em si não é importante, outrossim, lembrar que essa é uma família de imigrantes e que no seu seio trava-se um embate entre as tradições e a ânsia de mudanças.

2.5 A festa dos sentidos

Outro quadro que prefigura a captura da irmã também se situa na infância de André. Trata-se dos ardis preparados para prender as pombas, estratégias que requeriam inclusive uma ciência aprendida com o pai (baseada na sapiência bíblica) – que “existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil”. André diz que era uma “ciência de menino” mas

uma ciência complicada, nenhum grão de mais, nenhum instante de menos, para que a ave não encontrasse o desânimo na carência nem na fartura, capaz de reter a pomba confiante no centro da armadilha; numa das mãos um coração em chamas, na outra a linha destra que haveria de retesar-se com geometria, riscando um traço súbito na areia que antes encobria o cálculo e a indústria.²⁶ (L.A., p. 100-101).

Ora, foi justamente nessa apropriação dos discursos paternos, mas fazendo deles um uso particular, que o protagonista amadureceu. Semente gestada naquele solo úmido encharcado pelos afetos maternos, com o passar do tempo, seus olhos enfermiços voltam-se cada vez mais para divertimentos menos pueris.

Numa dessas ocasiões que famílias de imigrantes celebram suas tradições,²⁷ através da música, da comida, em que co-memoram suas raízes, é que teremos uma das melhores apresentações de Ana e de como seus gestos atingem André. A festa, que parece ecoar os momentos em que o coro surge no *Cântico* para celebrar a beleza da Sulamita, traz ainda outras significativas ressonâncias do poema bíblico e, sobretudo na segunda versão (ao final do livro), com pinceladas carnalizadoras:

e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol um jogo alegre e suave de sombra e luz [...] era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas. (L.A., p. 28-29).

²⁶ Não seria essa uma imagem feliz para dizer da arquetônica de uma obra como *Lavoura arcaica*, esse tecido tenso em que se trabalha com a “casca e a gema das palavras”, uma malha textual que, tal como a peneira do garoto-caçador, não só nos prende, mas rouba-nos o fôlego e a atenção?

²⁷ Uma das formas pelas quais o povo hebreu manteve durante séculos as suas tradições foi por meio de festividades. Há, no Antigo Testamento, exigências em relação a algumas das celebrações. A festa que se celebra em *Lavoura arcaica* não tem necessariamente um sentido religioso, mas pequenas indicações (o tio pastor com sua flauta, a roda, o bater de palmas parecem indicar que são músicas tradicionais as que alimentam a dança).

O rústico Iohána, tão enleado aos ritmos da natureza, tão jungido à terra (note-se que os outros parentes moram na cidade e, portanto, estariam mais suscetíveis a “heteroglossia das ruas e das praças”), esse lavrador quer acreditar que a sementeira que cultiva há de permanecer íntegra, protegida. Durante a festa, ele mesmo arregimenta moços e moças para a dança “certo então de que nem tudo num navio se deteriora no porão” (L.A., p. 32); no entanto há um elemento, sobre o qual as Escrituras fazem muitas advertências, que pode subverter os juízos e instaurar uma outra ordem – o vinho. Não é à toa que o círculo que começa girando como se fosse a roda de um carro de boi (pesada, a lembrar os ritmos do trabalho) ganhará celeridade e passará à roda de moinho (que tritura, que esmiúça).

A destilação do discurso amoroso em *Cantares* parece atrair “para sua órbita coisas, plantas, animais, geografia” (LANDY, 1997, p. 327), há um momento em que o torvelinho das sensações parece convocar os elementos da natureza a co-participarem da festa e forma-se um coro polifônico (aqui não no sentido bakhtiniano) e dionisíaco; somente André, na sua consciência cindida, no seu sentimento de excluído, não se integra totalmente, o que não impede que a *seu modo* ele se divirta. O apelo sinestésico que atravessa o Shir Hashirim²⁸ está presente no quadro festivo. As frutas partidas (que ganham uma conotação sexual)²⁹ são colocadas no centro do espaço e metaforizam o próprio convite ao inebriamento dos sentidos:

cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria, as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo o viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança. (L.A., p. 29).

André ceva seus olhares naquele que é talvez o mais saboroso fruto (justamente o mais interdito)³⁰ daqueles que se ofertam na festa familiar. No *Cântico* a evocação frequente dos frutos, dos perfumes, dos sabores do leite, do mel e do vinho permite que o corpo da Amada se identifique com essas delícias, é ela o jardim de fragrâncias, ela mesma o alimento. O que

²⁸ Nome hebraico do *Cântico*.

²⁹ Pablo Andiñach lembra que há “uma percepção muito antiga da vinculação existente entre erotismo e alimentação. ‘Tem a ver com a exploração dos sentidos: a distinção entre os gostos para a qual estão preparadas a boca e a língua, o sabor dos frutos, a ingestão que incorpora o desejado ao corpo e a digestão que transforma o que antes era externo em parte do corpo’.” (apud CAVALCANTI, 2005, p. 296).

³⁰ Bataille (1987, p. 199), refletindo sobre o “enigma do incesto”, se pergunta: “Por que uma sanção, a do interdito, ter-se-ia imposto com tanta força – e por toda parte – se não fosse oposta a um impulso difícil de vencer como a atividade genésica? Reciprocamente, o objeto do interdito não foi apontado à cobiça pelo fato mesmo do interdito? [...] O interdito, sendo de natureza sexual, acentuou, de acordo com a aparência, o valor sexual de seu objeto. Ou melhor, deu um valor erótico a esse objeto.”

era o espaço do idílio, o pardês recuperado, transita metonimicamente, e os corpos dos amantes tornam-se, eles mesmos, o paraíso a ser habitado.³¹ Vejamos os seguintes versículos do quarto capítulo do *Cântico*:

3. Feito um fio escarlate teus lábios
e tua boca beleza pura
Feito metades de romã
tuas faces por trás do véu

10. Como tuas doçuras são belas minha irmã-esposa
Com tuas doçuras são boas
melhores que o vinho e o aroma dos teus bálsamos
melhores que todos os perfumes

13. Tuas ramas pomar de romãs
com frutos de delícia
Cipros junto com nardos

16. Acorda Vento-Norte acorre Vento-Sul
sopra sobre meu jardim
difunde torrentes de perfume
Virá meu amigo para o seu jardim
e comerá seus frutos de delícia

(CAMPOS, 2004, p. 123-126).

Os louvores dedicados ao amado são mais escassos, mas também comparecem como em *Cântico* 5,13: “Suas faces canteiros de perfume/ tufos de resinas aromáticas/ Seus lábios parecendo rosas/ úmidos de mirra liquescente” (CAMPOS, 2004, p. 129).

De fato, é surpreendente que imagens de tal teor erótico estejam no coração das Escrituras. Antes do século XX, a não ser nos poetas fesceninos, na erótica libertina da época da Revolução Francesa³² (mas mesmo aí o que se encontra é um rebaixamento proposital ao

³¹ João Cabral de Melo Neto, com sua luminosa imaginação plástica, foi buscar na arquitetura, nas casas-grandes do Nordeste brasileiro, com “seu riso franco de varandas”, a sugestão erótica de comparar a mulher à casa para dizer que uma habitação tão convidativa e aconchegante não é só para ser observada, mas visitada. Vale a pena transcrever alguns versos: “Tua sedução é menos/ de mulher do que de casa:/ pois vem de como é por dentro/ ou por detrás da fachada./ [...] Seduz pelo que é dentro,/ ou será, quando se abra:/ pelo que pode ser dentro/ de suas paredes fechadas;/ [...] pelos espaços de dentro:/ seus recintos, suas áreas,/ organizando-se dentro/ em corredores e salas, // os quais sugerindo ao homem/ estâncias aconchegadas,/ paredes bem revestidas/ ou recessos bons de cavas, // exercem sobre esse homem/ efeito igual ao que causas:/ a vontade de corrê-la/ por dentro, de visitá-la.” (A mulher e a casa. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 241-242).

³² Sobre o caráter revolucionário da literatura libertina no século XVIII e o lugar de destaque ocupado pela França, diz Alexandrian (1993, p. 161): “No século XVIII a França foi para toda a Europa o modelo da arte de amar e mais precisamente da arte de gozar. Ela exerceu o monopólio incontestado da literatura galante. O romance erótico francês pretendeu ser um estudo de costumes, revelando os segredos da sociedade, descrevendo o que se passava nas alcovas da alta roda e nas espeluncas. Ele se fez voluntariamente panfleto, e propôs demonstrar que certos meios consagrados oficialmente aos bons costumes – os conventos, os internatos, os ministérios, etc. – eram na realidade centros de depravação.”

nomear os prazeres do corpo), é difícil encontrar versos que guardem tal tonalidade erótica, plasmada com a espontaneidade e beleza com que o *Cântico* o faz – alguns lembram Safo.

Esse tipo de descrição da beleza física, como as citações que fizemos do quarto capítulo do *Cântico*, é chamada de *wasf*³³ – literalmente, descrição em árabe. No *Cântico* temos *wasfs* completos, que descrevem, como numa tomada de câmera, as várias partes do corpo, ou fragmentos, em que se enfatizam pormenores. A maioria das imagens remete ao mundo natural, e outras (sobretudo as que se referem ao Amado), ao mundo da cultura – arquitetura, escultura, por exemplo. Os intérpretes da Bíblia às vezes se enfrontam em intermináveis disputas no afã de destrinçar as exóticas comparações estabelecidas entre o(s) corpo(s) da Amada/Amado e imagens paisagísticas e/ou escultóricas, tal como relacionar os cabelos da amiga a um bando de cabras descendo as escarpas da montanha de Galaad, ou dizer que o seu pescoço lembra a torre de Davi. Olhos e ouvidos mais sensíveis à plasticidade das imagens poéticas lembram que aquilo que soa como exotismo para o gosto contemporâneo devia fazer parte de convenções poéticas do tempo e lugar. Críticos mais sagazes, como Falk (2000, p. 258-259), lembram que Petrarca comparava dentes com pérolas e bochechas com rosas.

Os “*wasfs*” do libanês-paulista Nassar, se assim podemos chamar as descrições do corpo de Ana, são tomados tanto do *Cântico* como de um imaginário pastoril plausível a quem saiba lavrar campos e discursos. O certo é que, submetidos à pauta luciferina de André, os acordes do *Cântico* ganharão algumas dissonâncias, a poesia parece envenenada. O surgimento de Ana na festa produz uma espécie de aceleração temporal, como se tudo ganhasse uma qualidade diferente – o martelo dos eventos³⁴ a esculpir o espaço, os indivíduos”: e não tardava Ana, IMPaciente, IMPetuosa, o corpo de cAMPônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos” (L.A., p. 30, destaques nossos), “a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara” (L.A., p. 32).

Dança sinuosa das sonoridades como a sanha de serpente (é assim que André a vê) se apossa do corpo da irmã. Paródia (canto paralelo) – cada imagem do *Cântico* se faz

³³ Fornecemos aqui a definição completa de Falk (2000, p. 253): “*Wasf*, uma palavra árabe que significa ‘descrição’, é usada para se referir a um tipo de poema ou fragmento poético que descreve, por meio de uma série de imagens, as partes do corpo do homem e da mulher. Se os *wasfs* não são incomuns na moderna poesia árabe, na antiga literatura hebraica eles aparecem apenas no *Cântico dos Cânticos*. A semelhança entre certas passagens do *Cântico* e os modernos poemas árabes foi descoberta no século passado; por esta razão, o termo técnico *wasf* se tornou familiar nos estudos acadêmicos do *Cântico*.”

³⁴ Martelo dos acontecimentos e forja do tempo são metáforas de Bakhtin para pensar a complexa relação tempo/espaço e a mútua transformação que um exerce sobre o outro (BAKHTIN, 1998, p. 230).

acompanhar de outras, tomadas também na lavoura bíblica e que problematizam a visão plácida daquele encontro:

essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as 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 alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava 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 a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos tímidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico. (L.A., p. 30-31).

Alguns intérpretes do *Cântico* defendem que versículos do livro de *Provérbios* funcionam como paródias depreciativas do sexo feminino, que poeticamente é celebrado no poema atribuído a Salomão. *Provérbios* que, segundo nossa tese, fornece um considerável arsenal de dizeres para o sermônário do pai, adverte sobre o perigo da sexualidade que as mulheres encarnam, sobretudo aquelas que tomam a iniciativa. “As palavras e as imagens que tem implicações eróticas no *Cântico dos Cânticos* são usadas de modo a parecerem corruptas ou banais em *Provérbios*”. (BEKKENKAMP; VAN DIJK, 2000, p. 93). Note-se essa possível glosa do *Cântico* 4, 11 – “Mel escorrendo dos teus lábios esposa/ Mel e leite debaixo de tua língua/ e o odor de teu corpo como o odor do Líbano” (CAMPOS, 2004, p. 125) – em *Provérbios* 5, 3-4 (J.F.A.)³⁵: “Porque os lábios da mulher licenciosa destilam mel,/ e a sua boca é mais macia do que o azeite;/ mas o seu fim é amargoso como absinto,/ agudo como a espada de dois gumes.”

A irmã é esse signo encruzilhada, virgem e “cortesã”, poço de pulsões. Atentemos para o fato de que não se trata simplesmente (como se fosse pouco) da ambiguidade da palavra na poesia. O tom com que a voz narrativa faz essas revelações é um tom polêmico. Mais do que endossar a visão patriarcal que condena a mulher, a fala de André mostra-se

³⁵ A sigla J.F.A. corresponde à versão de João Ferreira de Almeida para a Bíblia Sagrada. A referência completa encontra-se na Bibliografia.

entusiasmada, identifica-se – “essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo”.

Cada tema, cada objeto que o discurso articula está submetido a uma disputa. O signo irmã e todas essas imagens a ela associadas é submetido a uma dúplice acentuação. A voz que a descreve/define/desvela é uma fala amorosa, e daí a ênfase nos encantos, na beleza. Mas o discurso não é ensimesmado, ele projeta-se *contra* os ouvidos do irmão mais velho e, ao fazê-lo, tem a pretensão de atingir a catedral paterna. O próprio fato de pinçar imagens em rincões distintos do chão bíblico (algumas totalmente antitéticas) e articulá-las para desenhar sua própria subjetividade e a da irmã faz surgir uma chispa de sentido. Essa estratégia mostrará toda a sua produtividade quando o retrato do pai for revelado em seu caráter composto e contraditório. Não só a perspectiva maniqueísta do pai será abalada com essa estratégia discursiva, se lembrarmos que quem orchestra essas vozes é o autor-criador e que seu compromisso é com uma literatura dos grandes significados³⁶, é todo um arcabouço ideológico autoritário, segregador, presente nos diversos campos do saber humano – o religioso, o político, às vezes o científico –, que será colocado em xeque. Os personagens da prosa nassariana, tal como os de Dostoiévski, são personagens que falam e, para performar a voz deles, o autor-criador busca os fios dos dizeres em “diversas geografias”, o retrato humano desses seres é rico e lembra que qualquer pretensão à univocidade é ilusão.

2.6 Adorável serpente

Essa cena coreográfica da entrada de Ana ilustra como Nassar salpicou sua narrativa de motivos bíblicos, figuras e situações buscadas em diferentes gêneros que perfazem o corpus das Escrituras, imagens que rearticuladas dão o retrato tenso dos personagens e de seus atos. Ana “trazia a peste no corpo”, são muitas as sugestões que essa imagem pode evocar, como se fosse um espírito maligno que se apossasse do seu ser. No Velho Testamento, são vários os personagens que, ao se afastarem dos mandamentos de Iahweh, são tomados por espíritos malignos, alguns ‘enigmaticamente’ enviados da “parte do Senhor” (I Samuel 18, 10)³⁷. Mas, tendo em vista a exuberante sensualidade dessa dançarina, o estigma que pesa

³⁶ A profissão de fé, nesse tipo de literatura, é feita pelo autor-pessoa (Raduan Nassar), na famosa entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira: “De Dostoiévski, dizem até que ele escrevia mal em russo. As leituras que nos acompanham a vida toda foram as dos artistas dos significados. Poucas vezes eles trabalharam a frase com artifícios visíveis demais, mas são deles as nossas leituras inesquecíveis.” (NASSAR, 1996, p. 25).

³⁷ A referência aqui é proposital para jogar com a própria narrativa nassariana e essa figura “ambígua” do pai cujo nome parece uma variação de IHVH. Tanto de um quanto de outro parece jorrar o bem e o mal. Os redatores da Bíblia de Jerusalém comentam: “Havendo o espírito de Iahweh (cf. Jz 3,10+) abandonado Saul

sobre ela parece estar associado à condenação feita em *Provérbios* contra a mulher sedutora, a que desorbita a razão/sensatez masculina.³⁸

A Tanak tem mulheres memoráveis que, no viés patriarcal predominante nessa literatura, teriam sido responsáveis por seduzir (ou tentar) e até mesmo levar à destruição alguns homens importantes no Antigo Israel. A mulher de Potifar teria investido contra um casto (e resistente) José; a trama com que Dalila enredou o nazireu Sansão parece ainda mais poderosa do que as sete tranças do juiz israelita; Davi, ungido de cuja descendência remotamente nasceria Jesus, não resistiu aos encantos de Betsabá³⁹, que se banhava no interior de seus palácios. O fascínio que os arabescos da arte do Oriente exerce sobre os olhos ocidentais reduplica-se nessa escrita que, ao falar de impetuosidade e destreza, precisão e curvatura desses passos/requebros de cigana, é ela mesma uma geometria anti-euclidiana, uma escrita da subversão. Cigana⁴⁰ não parece estar aqui num sentido totalmente depreciativo, antes associado ao “temperamento mediterrâneo” dessa filha de imigrantes. O entusiasmo que ela suscita é parecido com aquele provocado pela beleza da Sulamita que leva o coro do *Cântico* 7, 1 a pedir: “Volta, volteia Sulamita/ volta volteia e nós te estaremos contemplando/ Na Sulamita o que tanto contemplais?/ é vê-la enquanto dança a dança-dos-campos-rivais” (CAMPOS, 2004, p. 132). Brandão (1985, p. 31) diz que a bailadora do *Cântico*, entre as duas filhas do coro é, ela mesma, “uma ronda música”.

Todo esse entusiasmo da voz, do olhar apaixonado, não impede, já que seu discurso é todo impregnado da lógica paterna, que André associe a irmã ao símbolo da perdição humana (herança sobretudo da exegese cristã) que é a serpente. Na bela tradução que Haroldo de Campos faz da gesta da criação – *Bere'shith* (Gênesis) –, o babélico tradutor lembra que há, no original hebraico, um jogo entre as palavras hebraicas:

(15,23), este é ‘tomado’ por um mau espírito. Diz-se que ele vem de Iahweh e será chamado ‘espírito mau de Deus’ (vv. 15 e 16; cf. 18,10; 19,9), porque o israelita atribui tudo a Deus como à causa primeira. (Comparar o espírito da discórdia, Jz 9,23, o espírito da mentira, 1Rs 22,19-23, o espírito de vertigem, Is 19,14, o espírito do torpor, Is 29,10). – A consciência de sua rejeição por Deus e o abandono de Samuel atuam sobre o temperamento arrebatado do rei e provocam crises de loucura (18,10s; 19,9s) (B.J., 1985, p. 443, nota q).”

³⁸ Repleto de brocardos moralizantes, o livro de *Provérbios* faz a defesa da fidelidade conjugal e da mulher legítima e muitos versículos louvam a mulher perfeita. Por outro lado, há também vários que depreciam as “insensatas” – 11,22; 19,13; 21,9; 25,24; 27,15; 31,3 (B.J., 1985, p. 1123).

³⁹ No caso de Betsabá é preciso que se diga que o caráter elíptico da escritura bíblica não revela detalhes da sua voluptuosidade, antes deixa entrever que David teria usado do seu poder para possuir uma mulher casada.

⁴⁰ Capitu, a mais deliciosa personagem-enigma da literatura brasileira também é chamada de cigana. Para Bosi os atributos de dissimulação e obliquidade ou de gente marginal e cúpida (cigana) são referidos a Capitu pelo olhar tipificante dos agregados. O apaixonado Bento e a argúcia machadiana traduziriam essas depreciações em “olhos de ressaca, intuição perturbadora, metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar [...] o fluxo e o refluxo do olhar, figura da vontade de viver e de poder, uma só energia latente naquela mulher”. (BOSI, 2007, p. 32-33). O serpentear da cigana em L.A. é expressão dessa energia – “em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante”. (L.A., p. 31).

'arom (plural *'arummim*), v. II, 25 (“desnudos”), referindo-se ao homem e à mulher em situação de inocência edênica; *'arum*, v. III, 1 (“astuto”), reportando-se à serpente como “o mais astuto entre os animais”; e, finalmente, *'arur* (com “álef” e não com “ayin”), “maldita”, dizendo respeito à serpente, amaldiçoada por Deus em III, 14. (CAMPOS, 2004, p. 38).

A serpente teria incitado o casal primordial a “conquistar o proibido”, “lisonjeira e insinuante”, senhora da malícia, tornou-se maldita: “E disse O-Nome-Deus à mulher/ por que fizeste isso?/ E disse a mulher/ a serpente *enlevou-me/* e eu comi // E disse O-Nome-Deus à serpente/ pela malícia do que fizeste/ serás maldita [...]” (CAMPOS, 2004, p. 57, grifo nosso)⁴¹.

Harold Bloom faz uma instigante releitura do papel da serpente nessa história que pode servir aos nossos intentos interpretativos. Ele nos convida a desembaraçarmo-nos da “escandalosa proeminência que ela alcançou na teologia cristã e na literatura de ficção do ocidente.” (BLOOM, 1992, p. 197). O autor de *Abaixo as verdades sagradas* pergunta-se por quais meios a aliciante serpente veio a se transformar em Satã. Seriam escritos judaicos e heréticos do século I a.C. os primeiros a satanizar a encantadora serpente. A vinculação com o fruto proibido, a consciência da nudez (e as nefastas associações que permitiram posteriormente a depreciação do corpo – que segundo Bloom não estão em J), viriam a encontrar, por caminhos tortuosos, ressonância nas cartas paulinas e depois nas alegorias dos primeiros padres.

A ousada leitura de Bloom faz-nos ver que, na versão javista, de fato, a serpente está totalmente integrada no Éden; ela era tão-somente mais um animal, dotado, sim, de astúcia, mas nada autoriza a “pensar nela como algo mágico ou mitológico” (BLOOM, 1992, p. 198). Eva não se assusta quando a serpente dirige-lhe a voz, como se todos, humanos, animais, flora, se harmonizassem naquele jardim de delícias.

Na sagaz interpretação de Bloom da história primordial, quem sai mais negativamente retratado é o próprio Iahweh. A ironia de J estaria em mostrar o absurdo no fato de que a serpente detenha uma argúcia, compartilhada somente com os anjos, que não foi dada a Adão e Eva, além de ser plantada, justamente no centro do jardim, uma árvore de frutos apetecíveis que não podem ser comidos. Quando pensamos nas punições a que serão submetidas essas

⁴¹ *Bere'shith* II, a segunda história da criação, III, 13 e 14.

quase “crianças” envergonhadas do pequeno delito e a ardilosa serpente (mas esse parece ser um atributo dado pelo próprio Iahweh), ressuma a dureza do pai/juiz.

Na travessia para *Lavoura arcaica*, podemos fazer algumas perguntas. Aquele pai, que parecia tão cioso da organização familiar, do comportamento de cada filho(a), não percebia que algo apodrecia no porão do navio? Note-se que a bela irmã que serpenteia por entre frutos e convidados parece estar totalmente integrada no ambiente da festa e, pelo menos em sua primeira versão, não escandaliza a audiência. O que era astúcia da serpente na versão de J é, nessa cena de *Lavoura arcaica*, beleza e saudável sensualidade que a “solenidade [paterna], umedecida” pelo vinho, chancela. O chefe familiar, nos seus sermões, dizia que, se algum dia um “sopro pestilento” vazasse os “nossos limites tão bem vedados [...] insinuando-se sorratamente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família” (L.A., p. 61), nenhuma mão haveria de se fechar contra o “irmão acometido”. Esse Iohána não ficará satisfeito em expulsar os filhos e lançar sobre eles as punições que Iahweh lançou sobre suas criaturas de barro insufladas pelo hálito de sua própria boca; o pai de *Lavoura Arcaica* parece o Senhor dos Exércitos de outras passagens bíblicas, um Deus vingativo e encolerizado que desfechará um golpe mortal sobre a dançarina oriental.

Em *Bere'shith* 3, 13, a expressão que Eva utiliza para falar da estratégia usada pela serpente para seduzi-la é enlevo⁴²: “E disse O-Nome-Deus à mulher/ por que fizeste isso?/ E disse a mulher/ a serpente enlevou-me e eu comi” (CAMPOS, 2004, p. 57). Arrebatada é como se encontra a audiência que assiste aos volteios da bela campônia, já o apreciador oculto vive um misto de êxtase e dilaceramento, mas, como confessa à mãe, também estava se divertindo. No rito de desejar... desejando, André forma também a sua consciência (da nudez, de si mesmo) e, mais do que isso, desenvolve um “conhecimento da liberdade e dos limites da liberdade [...] conhecimento do bem e do mal” (BLOOM, 1992, p. 200).

Se os nossos pais edênicos foram expulsos, pois Iahweh temia que eles se tornassem como Deus e os anjos, André, no seu exercício de transgressão, também ameaça, senão igualar-se ao pai, pelo menos, na força dos seus argumentos, investir-se do papel de um pequeno satanás, na “etimologia hebraica o adversário [...] o acusador”, alguém “que duvida do êxito da obra” e dos mandamentos do pai (B.J., 1985, p. 882, nota g).⁴³

⁴² Enlevo: encanto, encantamento, transporte, arrebatamento dos sentidos, êxtase. (CALDAS AULETE, 1958, v. II, p. 1740).

⁴³ André Chouraqui, somente na tradução que fez do livro de Salmos, encontra para o príncipe das trevas “cento e doze nomes, sobrenomes, títulos e qualidades”. O levantamento feito pelo estudioso bíblico impressionou-nos, pois vários deles são usados pelo próprio André para se autoqualificar. Diz Chouraqui: “essencialmente ele é o rasha’, o que não pode encarar o julgamento de Elohim, o perverso, o criminoso. Não um homem particular, mas a entidade do mal, sob todas as faces”. Dentre essa centena de qualificativos que o salmista encontra para o

2.7 Eva, Ana: crianças curiosas

O fato de a Sulamita tomar a iniciativa no *Cântico*, as referências ao caráter lisonjeiro de algumas mulheres que é condenado em *Provérbios*, a lembrança do poder aliciante da serpente, tudo isso, ao ser relacionado com *Lavoura arcaica*, merece uma observação. Uma diferença capital na forma como as vozes se organizam no *Cântico* e em *Lavoura arcaica* é que no romance não se ouve a voz de Ana. Talvez essa seja inclusive uma das marcas (ausência dela) mais eloquentes da tentativa do poder patriarcal de silenciar a fala do desejo. Mas, tanto no plano temático quanto no composicional (da mãe, por exemplo, ouvimos os hipocorísticos com os quais tocava o corpo/coração de André), a construção do romance deixa claro que esse sufocamento das vozes destoantes, habitadas por outras forças, movidas por outra lógica, é uma tola pretensão da lei encarnada pelo pai.

Os afagos da mãe no infante,

[o] jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, 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. (L.A., p. 27).

eram, mesmo que ela não o soubesse, uma força erosiva a cavar as balizas do edifício paterno. A simples entrada de Ana no círculo dançante “fazia a vida mais turbulenta, tumultuava dores, arrancava gritos de exaltação” (L.A., p. 31).

Harold Bloom (1992, p. 194-196), maravilhado com a fábula da criação da mulher na versão de J, até porque “não temos nenhum outro relato da criação da mulher que tenha sobrevivido desde o antigo Oriente Médio”, lembra que esse escritor, cuja grandeza ele compara a Dante e Shakespeare, não só se demorou seis vezes mais na descrição do surgimento dela do que do homem, como teria feito de Hava (Eva), uma espécie de “criança ativa, a mais curiosa e com mais imaginação”. Os movimentos da pomba-irmã em *Lavoura arcaica*, os gestos e curiosidade que demonstrará na progressão narrativa, autoriza-nos a

“revoltado”, reproduzimos as que encontram eco em *Lavoura arcaica*: “o insensato”, “o homem de astúcia”, o “pérfido”, “o saciado da terra”, “o prostituído”, “o ávido”, “o forjador da desordem”, “o caçador de armadilha”, “o lançador de chama”, “o zombador”, “a língua pérfida”, “o blasfemador”, “o tortuoso”, “o louco”, “o golpeado”. Ele tem “olhos agressivos, é ‘o centro’ [...] do conselho dos zombadores. [...] O que tem por nome hebraico Satan. [...] Criatura ferida, nada pode preenchê-lo. [...] Ele recusa a resignação [...]. Vive entre quatro paredes” (lembrar a importância do motivo cronotópico do quarto para André). “O salmista nos faz ver o esgar de sua boca, de seus lábios, o movimento de sua língua que produz ilusão e tormento [...] seu gozo é cativo de seus horizontes; não é mais que zombaria e ranger de dentes. [...] é para si mesmo sua própria medida [...]” (CHOURAQUI, 1998, p. 16-18).

atribuir-lhe estes mesmos qualificativos, e, porque não adiantar, tal como Eva, sofre, por parte do “pai maternal e juiz vingativo” (assim Bloom qualifica Iahweh), uma punição incomensuravelmente maior que seu delito.

2.8 De barro e de homens

Enquanto a música, o vinho, a dança dessa campônia árabe-espanhola-bíblica (lembre-se a referência às castanholas) permite que um sopro carnavalesco se infiltre pelas cercas do domínio paterno, o que faz André? Lavrando o chão escuro da memória, recuperando fragmentos (de si mesmo) nesse discurso-redemoinho, ele recorda:

E eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta num canto do bosque mais sombrio, eu deixava que o vento leve que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha frente eu sentia a carícia livre dos meus cabelos, e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando [...], e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida. (L.A., p. 32).

Fantasia regressiva, sonho de volta ao útero... num século em que os discursos e saberes, inclusive literários, foram tão impregnados de freudismo, impossível não fazer a vinculação. Mas voltemo-nos mais uma vez para as ressonâncias bíblicas. No Brasil leitores e não leitores da Bíblia devem ter bem memorizado o versículo de *Eclesiastes* 12,7 inscrito em “ouro” naquele cortinado atrás da urna funerária: “E o pó voltará à terra tal qual era/ E o sopro irá de volta/ a Elohim que o deu” (CAMPOS, 1991, p. 90). Na verdade, a prédica cristã que faz acompanhar as celebrações fúnebres tenta compensar a nem sempre agradável junção sinestésica de cores roxas, perfumes acentuados de flores e velas (e, falemos de uma vez, o “kitsch” daqueles brocados dourados, círios exagerados, cristos de bronze...), com a consolável idéia de vida eterna, a junção da alma com o Esposo celestial. Campos (1991, p. 218) diz que “a interpretação rabínica tradicional acentua o aspecto da ‘retributividade’ póstuma: ‘a porção terrena volta à terra; mas a alma retorna a Deus, para a prestação de contas e a avaliação de suas ações no mundo’ (KOH, Sforno)”. Tudo isso para dizer que Qohélet⁴⁴

⁴⁴ Campos (1991, p. 111) explica assim o termo: “*Qohélet* – Mantenho neste versículo o nome hebraico, que a seguir, no v. 2, enuncio numa paráfrase, reconfigurando-o em português: ‘O-que-Sabe’. [...] No v. 12, faço aparecer conjugadamente o onomástico original e sua réplica interpretativa. Esta funciona como um aposto. Contém uma das possíveis traduções do nome hebraico, valendo-se de um modo de dizer popular, que evoca o saber de uma pessoa experimentada, um mestre da vida: ‘aquele que sabe das coisas’. Por outro lado, minha

lembra *Bere'shith* 2,7: “E afigurou O-Nome-Deus o homem/ pó da terra-húmus/ e inspirou em suas narinas/ o respiro dos vivos/ E ficou sendo o homem alma-de-vida” (CAMPOS, 2004, p. 50). O autor das *Galáxias* recorda a associação em latim de homem / húmus. “Humo, s.m. matéria orgânica em decomposição que forma o solo fértil de todos os lugares do globo e da qual se nutrem as plantas; terra vegetal. || F. lat. *Humus*”. (CALDAS AULETE, 1958, v. III, p. 2629).

Chouraqui (1995, p. 51) chama o homem primordial de “terroso”: IHVH Elohîms forma o terroso – “Adâm,/ pó do terreno – Adama./ Ele insufla em suas narinas um hálito de vida:/ e é o terroso, um ser vivente.” E explica: “Adam: o texto o aproxima do termo adama, ‘gleba, terreno’. Pode-se pensar também no adjetivo adôm, ‘vermelho’. No Oriente, as argilas mais férteis e mais plásticas são vermelhas. Homens e húmus ou terreno e terroso mantêm a mesma relação lingüística que Adâm e adama.”

“Pés brancos e limpos” (mas é sabida a conotação sexual que esta parte do corpo pode ter) penetrando o “espesso húmus”. Nesse livro, em que as imagens da sujidade, tal como em Ferreira Gullar, como já sugerimos, assume um tônus libertário em vários sentidos – introjetar pulsação/vida na assepsia da escritura, assumir o caráter dialógico/compósito do homem e, portanto, da linguagem que o funda, “conspurcar o código dos mais velhos” –, essa fome de *terrestridade* pode ser relacionada com uma imagem ainda mais “arcaica” do *Bere'shith*. No caos inicial, no processo do “criar/criando”, para a imagem da terra sem forma e vazia, Campos usa “lodo torvo” – uma ótima figura para falar desse nosso Adão perverso, na carne dos seus sentimentos desencontrados. A sequência da cena facilita nossas analogias com o texto bíblico, vejamos. Há uma formidável ambiguidade no uso do pronome ela:

e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos, e seus passos, que se aproximavam, se confundiam de início com o ruído tímido e súbito dos pequenos bichos que se mexiam num aceno afetuosos ao meu redor, e eu só dava pela sua presença quando ela já estava por perto, e eu então abaixava a cabeça e ficava atento para os seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro. (L.A., p. 32-33).

Como nas 58 linhas precedentes a esse trecho as referências diziam respeito a Ana, pensamos que essa busca ecoa os passos da Sulamita (*Cântico* 1,7 e 3,2) na procura por seu

réplica ‘cita’ as iniciais do nome-fonte: OQ-QO. A grafia peculiar, além de transliterar os caracteres hebraicos, inspira-se na adotada precursoramente pelo dramaturgo Qorpo Santo (A BJ segue a ortografia oficial: Coélet). Ainda assim, minha transcrição neste caso é simplificada, pois não registra a aspiração original do *tav* (a rigor, seria *Qohéleth*”).

Amado, mas *ela* parece referir-se à mãe. Deslizar dos significantes, quase coincidência dos objetos amorosos, enquanto não conquista a pomba-irmã, o colo apaziguador (?) é o materno.

Entretanto, o que nos interessa nesse trecho é o verbo amassar, que lembra, para falar com Bloom, o deus infantil que emoldura o homem como se brincasse com “tortas de lama ou construindo casas de barro próximas à água”. (BLOOM, 1992, p. 191). Quais são as mãos que laboram a argila da subjetividade de André? Noutro momento em que berra transfigurado contra um início de reprimenda de Pedro, que o censura por causa da embriaguez, André, num exercício de afirmação ideológica, dirá do “jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos” (L.A., p. 41).

A embriaguez ilude, ao dar ao sujeito essa pretensão de centro, origem do seu dizer? Ou libera, dando-lhe coragem para afirmar-se contra as forças impositivas, castradoras? Para quem analisa com lentes bakhtinianas, a questão é intrigante. A verdade é que tanto a “mão quente” que lhe alisa os cabelos, aquela “voz que nascia das calcificações do útero” (L.A., p. 33), quanto as “mãos de dorso largo”, a voz solene, sermonária, atuam sobre esse vaso modelável, mas que não é “um escravo mudo”. Sua voz e consciência emergem aí, na arena conflituosa do aconchego familiar, recebendo ainda a impressão das “marcas” das “plantas dos pés em fogo” da irmã (L.A., p. 33), o influxo do provável ciúme do irmão mais velho e o olhar admirador do caçula (Lula). Dessa terra e desse estrume explode o broto doentio.⁴⁵

2.9 O instante e a sua crise

Já havíamos indicado que André estabelece um paralelo entre as maranhas de caçador, que utilizava para capturar as pombas, e os ardis elaborados para aguçar o desejo da irmã. Vamos refazer, de forma detalhada, os trilhos que os conduziram ao delito maior, até porque é nessa quadra do livro que se encontram, de forma polêmica, alguns dos melhores paralelos com o *Cântico*.

É interessante que a crescente ânsia amorosa dos irmãos, a sinuosidade dos caminhos do desejo, encontra uma homologia na forma romanesca que se torna também uma teia para fisgar e aprisionar o leitor. O tempo que brincava com André fazendo dele um brinquete projeta-se, devido à habilidade de Nassar, no plano da enunciação narrativa. A voz que

⁴⁵ Tomamos a liberdade de parafrasear Machado de Assis na “explicação” da gênese de Brás Cubas: “Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor.” O autor de *Esau e Jacó* não rezava no catecismo naturalista, mas segundo Bosi (2007, p. 18), não se furtava a mostrar o “barro sim, [...] barro comum à humanidade e do qual todos somos feitos”, a mistura inextricável de Natureza e Cultura. No caso de André, queremos realçar seu aflorar (na carne e no espírito) no meio de vozes – as da lei-razão e os murmúrios do afeto.

rememora faz intercalações, promove um retardamento no desfecho dos acontecimentos que aumenta a tensão da estória.

Assim, do início do capítulo 14, quando o protagonista “[salta] para cima da laje que pesava sobre [seu] corpo” e brada: “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo” (L.A., p. 88-89), até a consumação do ato sexual, temos três capítulos intercalados e 27 páginas; bordejos⁴⁶, espirais em torno de um abismo que assusta e fascina. O tempo versátil, o tempo de diabruras, o “tempo de esperar [...] [e] de sobressaltos” brinca com André “confundindo [suas] antenas” (L.A., p. 95). Trata-se de um tempo de anseios, que é o tempo do erotismo e do amor. Mendonça (1999, p. 14), discorrendo sobre a expectativa dos amantes no *Cântico*, diz: “só muito tarde se leu a noite e o desejo, o corpo nomeado, perseguido, suplicado, o jardim entreaberto, a prece atendida.”

Como havíamos indicado, a trama tecida com a mãe, o idílio profano com Schuda, foram preâmbulos para essa hora decisiva. É a partir do momento em que resolve se tornar “profeta da [sua] própria história” (L.A., p. 89) que o tempo (dos eventos, da ação) irá qualificar de forma decisiva o(s) espaço(s) em que transita o filho torto. A primeira decisão de André diz respeito ao lugar que servirá para, longe dos olhos paternos, enlear a pomba-irmã: “e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se de emprego do tempo, passei a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado” (L.A., p. 89). É como se as palavras de Bakhtin fossem escritas para dar conta do que acontece em *Lavoura arcaica*, ou, pelo contrário, já que o romance é posterior à teorização do crítico – o romance não só realiza como tematiza, nessa prosa poética, a noção de espaço e tempo *qualificado*⁴⁷. O que vamos insistir é que as mudanças que se processam em André, seu amadurecimento ideológico, lhe permitirão transformar, subverter o uso e a significação da casa velha onde outrora tivera vez e voz o avô com seu indefectível “Maktub”. Como nos grandes romances de Dostoiévski, a heroína é a ideia, encarnada em discursos conflitantes.

As linhas finais desse capítulo fundamental (14), em que André coloca o corpo e voz como alicerces da catedral que rivalizará com a construção paterna, são: “eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem

⁴⁶ Bordejar, além de ser usado no vocabulário dos marinheiros para falar de uma navegação ziguezagueante, é também gíria que equivale “a andar à cata de aventuras amorosas” (FERREIRA, 1999, p. 321).

⁴⁷ “A tese crucial de Bakhtin é que o tempo e o espaço variam em *qualidades*; diferentes atividades e representações sociais dessas atividades presumem diferentes tipos de tempo e espaço.” (MORSON, 2008, p. 384).

seus direitos!” (L.A., p. 90). De fato é um petardo contra a base sermonística paterna – união, paciência, trabalho. Mas uma dupla ironia incide sobre o próximo capítulo, de extrema concisão; se fosse escrito em hebraico, pareceria uma tábua de madeira ou pedra com o registro de uma verdade imutável. Fazemos questão de reproduzi-lo na íntegra:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub.”⁴⁸). (L.A., p. 91).

A tese de Bakhtin sobre a “última instância semântica”, que é o autor/arranjador das vozes que se digladiam no romance, beneficiado pela exotopia⁴⁹ que goza em relação ao herói, encontra num capítulo como esse uma comprovação. *Lavoura arcaica* não tem um narrador à moda machadiana, ou desses que pululam em obras pós-modernas, que nos lembram que estamos num universo literário, que nos convidam a voltar a esse ou aquele capítulo, que semeiam pistas sobre a possível significação do número do capítulo que lemos. André não tem consciência de que esse é o capítulo central do livro, o “coração da estória”, mas o autor-criador sim.

Um ouvido afiado pelos conceitos bakhtinianos consegue ouvir, nesse lapidar capítulo, três vozes, a do filho insurgente, a do pai (pretensamente una, mas promíscua, heterogênea), e a do avô, “arrote tosco”, mas aparentemente a mais sábia. É uma suprema ironia de Nassar que o curso da narrativa, justamente no momento em que o filho confessa a determinação de cultivar uma “lavoura interdita”, seja interrompido para que uma voz mais arcaica seja cultuada. André (esse saber o herói detém) cita o avô como forma de depreciar o poder com o qual mantém um enfrentamento (o pai), mas a sua prática e resolução (o decreto sobre os direitos da impaciência) não demonstram a aceitação da inescrutabilidade do destino. Ele, que se sentira “profeta [...] não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o

⁴⁸ “Está escrito.” Nota (1) do texto original.

⁴⁹ Exotopia equivale ao que “Bakhtin chama, em seu ensaio sobre o autor e o herói, de *o princípio esteticamente criativo na relação autor/herói*, qual seja, o princípio da exterioridade: é preciso estar fora; é preciso olhar de fora; é preciso *um excedente de visão e conhecimento* para poder consumir o herói e seu mundo esteticamente.” (FARACO, 2005, p. 41). Nos romances polifônicos, o autor-criador tem que articular as vozes de uma forma tal, e conceder-lhes um grau de autonomia de modo que esse excedente não as enrijeça, não tolha o grau de liberdade e imprevisibilidade que o personagem precisa ter, caso contrário, este último se tornaria um “escravo mudo”.

olhar com segurança sobre os frutos da terra” (L.A., p. 89), quer alcançar o seu quinhão é no “maravilhoso reino deste mundo”.⁵⁰

Nos capítulos seguintes (do 16 ao 20), assiste-se a um crescendo do tom profano que irá culminar numa verdadeira “missa negra” no capítulo vinte. Em cada linha desses quatro capítulos, entabula-se uma polêmica, ora velada, ora aberta, com o discurso bíblico e/ou religioso.

No segundo capítulo, tínhamos uma metáfora para falar das vozes que entram em disputa com os cuidados familiares, “mensageiros mais velozes, mais ativos [...] que [corrompiam] os fios da atmosfera” (L.A., p. 14); no início do décimo sexto, o texto retoma uma imagem parecida, mas agora carregada de sugestões maléficas, para dizer dos demônios⁵¹ que levaram o adolescente a se recolher na casa velha. Diferente dos eflúvios sinestésicos com os quais os amantes são tocados e que os incita a se buscarem no *Cântico*, André recebe essas sensações/desejos/palavras como “urtigas auditivas” (L.A., p. 92). Como em *Cantares*, a atmosfera também está carregada de “resinas e unguentos”, mas no poema eles são melhores que o sabor do vinho (1,2), o “olor dos óleos é bom” (1,3), os amantes recendem a nardo, mirra, a perfumes de anêmonas e dos mais finos incensos. No romance, os corpos carregam “cheiros primitivos”, “odor [de] sebos clandestinos”, uma inversão e rebaixamento proposital que acusam o desejo de polemizar, mas, ao mesmo tempo, o quanto o rebelde é atingido pela lógica paterna. O verbo está sempre no centro da disputa dilacerante, e termos associados semanticamente a palavra/discurso/fala/linguagem sempre aparecem duplamente acentuados – tendo em vista o discurso em si, seu tema, seu conteúdo e o interlocutor a quem o enunciador se refere ou diante do qual se refrange. Note-se a conspurcação – ao escolher a casa velha como esconderijo de sua “insônia e suas dores”, André diz: “tranquei ali entre as páginas de um missal, minha libido mais escura” (L.A., p. 93). Segundo o Aurélio, missal é tanto o “livro que encerra as orações da missa e outras, como também a variedade de caracteres tipográficos” (FERREIRA, 1999, p. 1345). André faz explodir contra as tábuas do “sagrado” o carnegão pustulento de sua sexualidade fremente, ou,

⁵⁰ A discussão sobre a literatura sapiencial do povo hebreu (influenciada pela cultura do Oriente Médio) será feita no próximo capítulo, mas podemos indicar que expressões como esse Maktub e o que ela carrega são fundadores dessa forma de pensamento e relação com o real que tem na idéia de retributividade a sua justificação (dar ao mundo para dele receber). Alguns intérpretes sustentam que o livro de *Eclesiastes* faz uma espécie de paródia de alguns trechos de *Provérbios* no sentido de questionar o *ganho humano* na aceitação dessa ordem inexorável. Em alguns momentos, a fala de André (até porque sua narrativa é uma recapitulação via memória) parece ecoar o tom desencantado, “resignado” de *Qohélet* 2, 20-22: “E eu dei voltas a mim para desesperar meu coração/ Quanto a todo o afã do fazer que eu fiz sob o sol [...] Pois que advém para o homem de todo o seu afã/ e da fome que esfaima o seu coração/ Da faina que o afadiga sob o sol?” (CAMPOS, 1991, p. 52).

⁵¹ Barthes (1994, p. 71) se pergunta: existem outros (demônios) que não sejam de linguagem?

por outro lado, mescla à letra paterna (no discernimento cada vez mais agudo do filho, ela também compósita e heterogênea) seus caracteres subversivos. André babeliza a “língua lábio-una”⁵² do pai, ou melhor, revela o caráter babélico do seu discurso.

De cada corredor, de cada parede, das tábuas que gemiam, das janelas, da história que as vigas da casa carregavam, desse *locus*, com as “narinas infladas”, André absorve “a atmosfera mais remota da família e [incide] em cada canto [seu] tormento sacro e profano, ia enchendo os cômodos em abandono com [suas] preces, iluminando com seu fogo e [sua] fé a fama assustada da casa velha” (L.A., p. 93). A insinuação desse discurso que mira em torno pretendendo atingir o enviado do pai é que o ar que respirava já trazia alguma pestilência, seus pulmões impregnavam-se desse sopro doentio, e como os filhos de Aarão⁵³, com o fogo estranho que trouxeram perante o Tabernáculo, a ovelha desgarrada do romance ilumina com seu fogo e sua fé aquele espaço que servirá ao idílio proibido.

Kristeva (1988, p. 83) chama o ser humano apaixonado de “precoce possesso”, e esse termo casa-se perfeitamente ao estado/postura de André, que, mais do que iluminar, pretende incendiar “essa madeira, esses tijolos, essa argamassa”, a construção que ecoa lembranças do avô e que, no breve capítulo anterior, o adolescente parecia exaltar. Se o fogo já foi tantas vezes usado como símbolo do desejo, da libido, não há dúvida de que é com esse corpo em chamas, abrasando-se ele mesmo, que o pervertido filho quer fazer ruir não só a casa velha, mas os alicerces da família. Nos constantes diálogos que a narrativa estabelece consigo mesma, como se as cenas antecipassem acontecimentos, nessa mesma página, após escolher o quarto maior da casa velha como “celeiro dos [seus] testículos”, André usa uma sutil imagem

⁵² Jogamos aqui com a formidável expressão de Campos (2004, p. 22-23) ao transcriar a ideia de língua única com a qual os seres humanos se comunicavam antes de Iahweh ter descido dos céus para confundir os “filhos-constructos do homem”. No contexto do *Gênese*, essa língua lábio-una é que permitia a união dos homens em torno de um propósito comum; nessa história de Babel, por ironia, “levantar uma torre até o céu de *Elohim*, isto sem a graça divina, sem o favor (antes, com o desfavor) de *Adonai*, ‘O-Nome’. Ou, resumindo: esforço ‘humano, demasiadamente humano’ para recuperar, por meios próprios, ao arrepio do interdito divino, o *Éden* (Paraíso Terrestre) perdido.” A língua lábio-una de Iohána, no contexto de *Lavoura arcaica*, torna-se uma língua coercitiva, pretensamente pura, linguagem rígida, das leis e dos mandamentos que não podem ser contestados. Babelizar – “o verbo hebraico *bilbbêl*, *leva Ibbêl*, significa ‘misturar, mesclar, embaralhar, perturbar, atrapalhar, confundir, transtornar’” (CAMPOS, 2004, p. 77) – não é isso que André faz com a gramática dos deveres no seio daquela família arcaica?

⁵³ Em *Levítico* 10,1-3, narra-se a história da ira divina que teria matado Nadab e Abiu, filhos de Aarão, pois ambos teriam trazido um “fogo irregular” perante Iahweh: “Os filhos de Aarão, Nadab e Abiu, tomaram cada um o seu incensório. Puseram neles fogo sobre o qual colocaram incenso, e apresentaram perante Iawheh um fogo irregular, o que não lhes havia sido determinado. Saiu então, de diante de Iahweh, uma chama que os devorou, e pereceram na presença de Iahweh. Disse então Moisés a Aarão: ‘Foi isso que Iahweh declarou, quando disse: Àqueles que se aproximam de mim, mostro a minha santidade, e diante de todo o povo mostro a minha glória.’ Aarão permaneceu calado.” (B.J., 1985, p. 180). É interessante que os versículos 16 até o 20 do mesmo capítulo de *Levítico* mostram uma espécie de “mágoa” de Aarão para com Iahweh; como o frágil homem pode se comportar diante de um Deus tão caprichoso? O mero fato de um incenso (de cheiro, de cor) diferente ter sido trazido à sua presença foi motivo para incendiar os dois filhos do pai desolado.

para falar de masturbação – “espalhando as pétalas prematuras de uma rosa branca” (L.A., p. 94). Lembre-se que, nas primeiras linhas do romance, havia uma imagem parecida: “quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero” (L.A., p. 9).

No final do capítulo dezesseis, aparece, mais uma vez, a imagem do “espiar pelas frinchas” (lembre-se que André garoto espiava Schuda) e como “bicho” (L.A., p. 94). É notável que agora o jogo se faz muito mais interessante, duas forças desejanças, jovens, belos, como em geral são as vítimas (?)⁵⁴ do amor, espicaçando-se através do “espelho dos olhos”. Nos cômodos dessa casa velha, o corpo adolescente crepita na angústia da espera. Confunde-se quanto aos ruídos, pensando sempre que é a irmã que rodeia a casa, o coração agitado como nos momentos em que tomava a pomba nas mãos, depois de aprisionada sob a peneira de caçador. Na porta da casa, há um jardim, que surge como uma imagem nefasta que parece antecipar as ruínas daquele amor (daquela família): “investiguei os arbustos destruídos no abandono do jardim em frente” (L.A., p. 96). Esse jardim destruído não deixa de lembrar as maldições lançadas por Iahweh sobre a terra, no intuito de castigar o casal desobediente no Éden. O que era um jardim de delícias se transformou numa terra de cardos e espinhos, da qual o homem, com suor, terá que retirar o seu sustento.⁵⁵ Acompanhemos a versão de Campos (2004, p. 58-59):

E ao homem disse
 porque ouviste a voz de tua mulher
 e comeste da árvore
 da qual eu te ordenei dizendo
 não comerás dela
 Maldita seja a terra por tua causa
 na dor terás de comer dela
 todos os dias de tua vida

E espinho e cardo
 ela fará brotar para ti
 E comerás a erva do campo

Com suor o aflar de tuas narinas
 comerás o pão
 até que tornes à terra
 pois dela foste tomado
 Pois és pó e ao pó retornarás (Bere'shith II 3, 17-19)

⁵⁴ Camões coloca na boca de Inês algumas das mais pungentes palavras sobre o caráter ferino do amor e o sacrifício que exige dos amantes: “Se dizem, fero Amor, que a sede tua/ Nem com lágrimas tristes se mitiga,/ É porque queres, áspero e tirano/ Tuas aras banhar em sangue humano.” (*Os lusíadas*, Canto III, 119,5-8).

⁵⁵ José Paulo Paes, num lapidar poema chamado “Mundo novo”, refaz a saga da humanidade desde os dias de Noé até a carestia dos tempos atuais. E relembando a punição de Iahweh a Adão ironiza: “Sabias que/ a pomba iria trazer não um ramo de oliva mas de/ espinheiro.// Sabias e não disseste nada a nós, teus tripulantes, que ora/ vês lavrando com as mesmas enxadas de Caim e Abel/ a terra mal enxuta do Dilúvio.” (PAES, 1992, p. 47).

Se no *Cântico* o jardim é metáfora para o corpo da Amada e, em *Lavoura arcaica*, André irá fazer do corpo da irmã um *hortus* desfrutável, essa imagem que pressagia destruição parece anunciar o que irá ocorrer com a própria Ana. Essa é uma família libanesa (?) católica (Ana irá se refugiar numa capela repleta de imagens depois do ato incestuoso), e o sentimento de culpa há de produzir alguns estragos na compleição, senão física, ao menos psicológica da irmã, mas antes das consequências, as causas.

2.10 Irmã columbina

A irmã, com seu “corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco, branco o rosto branco”, é a pura imagem de uma “pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços” (L.A., p. 97); e, se continuamos nos jogos metafóricos e comparações com as tramas do menino caçador (ele deixava de um lado o alimento, de outro a terra seca), é certo que, no plano erótico-sexual, a pomba-irmã estava muito mais faminta/curiosa, pois a ela, como a tantas mulheres durante séculos, não é franqueado o acesso a interlúdios como os que André tinha com as prostitutas. Virginal, da ninfa-irmã de *Lavoura* pode-se dizer os louvores do *Cântico* 4, 12: “Jardim-fechado [...] Laguna reclusa/ fonte selada” (CAMPOS, 2004, p. 125).

Em *Cantares*, nem sempre é fácil delimitar com certeza onde os amantes estão, se no campo, nos aposentos de um palácio, na casa da mãe da Sulamita (ainda que as referências bucólicas predominem), mas, num dos momentos em que estão num ambiente fechado, é dela a voz que fala, como em *Cântico* 2, 9: “É ele que está presente por trás de nossas paredes/ dele o olho que vela pelas janelas/ dele o olho que brilha pelas treliças” (CAMPOS, 2004, p. 118).

No *Cântico* é a Amada, como fruto delicioso, que está guardada e suscita os olhares desejosos; no romance há um jogo, André espia pelas frinchas, inquieta-se de uma janela até outra, alvoroçado pelos ruídos, mas sobretudo se faz, ele mesmo, alvo do desejo, o corpo saltitante – a lembrar o cervo do *Cântico*: “Semelha meu amado o cervo” (*Cântico* 2, 9) – pelas frestas, pela veneziana, certamente tonteia e abrasa o corpo da irmã. Seria muita imaginação ver nas cruzetas “impressas nos seus recuos e nos seus avanços pelos pés macios no chão de terra” (L.A., p. 97) um signo da “pequena tragédia” que há de se abater sobre as pombas? No caso da irmã, a relação é totalmente sustentável, os seus pés de dançarina “imprimiam marcas que queimavam dentro de mim” (L.A., p. 33), cada passo que ela dá em

direção à soleira daquela porta é como se lançasse um graveto na fogueira em que há de se queimar, não só a da festa libidinal, mas a da ira paterna.



Le Cantique des Cantiques II
Marc Chagall - 1957
Óleo sobre papel, marouflagem sobre tela.
140x164
Musée National Message Biblique Marc Chagall

O conjunto da composição destila a atmosfera de calma voluptuosidade que emana da adormecida. A nuance cromática escolhida é o rosa sensual da carne, delicadamente alongada sobre o branco que ilumina o corpo da amada. A pincelada torna-se cada vez mais vibrante para evocar o leito de folhas moles sobre a qual ela repousa, leve e vaporosa, para sugerir o ambiente acolchoado no qual a árvore parece balançar. As linhas suaves moldam, em vastos arabescos em volta da amada, a curvatura graciosa e as formas redondas de seu corpo abandonado.

Curadoria do Museu Marc Chagall em Nice

Como todo corpo amado e desejado, a visão (e mesmo a expectativa) da presença de Ana produz em André um desorbitamento total, não é à toa que por vezes seu discurso parece delirar. Mas, se a volúpia dos meneios da bailarina árabe o levaram a compará-la com a serpente, a irmã tem também o encanto das pombas. A delicadeza do epíteto para referir-se à Amada, no *Cântico*, comparece várias vezes. A referência em *Cantares* 2,14: “Minha pomba nos nichos do penedo/ nas frinchas do rochedo/ dá-me que eu veja teu rosto/ dá-me que eu ouça tua voz/ Tua voz quase mel uma graça teu rosto” (CAMPOS, 2004, p. 119) lembra a atitude de “precaução”, arisca, da irmã prestes a entregar-se à paixão proibida.

Cavalcanti (2005, p. 310), comentando o versículo acima, diz que “a pomba selvagem é arisca e se refugia nos escaninhos da rocha onde melhor se protege dos potenciais inimigos”, e acrescenta: “Podemos supor que o pastor-poeta equipara aqui a Sulamita, guardada em sua casa, à pomba arisca arribada nos enclaves das rochas ou nas fraturas dos barrancos, e apela a que ela supere sua timidez para lhe aparecer e para que possa ouvir a sua voz”. Schmidt (1938, p. 44) diz que os olhos da amada, “atravez do veu, são duas pombas ansiosas”.

Andiñach vincula a Sulamita com “a força da natureza onde eclode a vida [...]. Mas ao mesmo tempo se apresenta enigmática e de difícil acesso. A mulher se apresenta como sendo reclamada tendo o poder de mostrar-se ou de permanecer oculta⁵⁶ como uma pomba nas fendas dos rochedos inacessíveis.” (apud CAVALCANTI, 2005, p. 311).

A Eva⁵⁷ adolescente e transgressiva de *Lavoura arcaica* é também uma potência de vida: na terra sedenta de seu corpo pulcro e púbere, Eros brincador traçará os sulcos de uma outra lavoura cujos frutos serão, por um lado, a conquista da liberdade, por outro, a dissensão e a tragédia. Na cena que exploramos, ela ainda está tímida e mais uma vez são imagens tiradas do *Cântico* que acodem à mente febril de André, no intuito de enredá-la: “[...] e fiquei imaginando que para atraí-la de um jeito correto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada, pendurado pencas de romãs frescas nas janelas da fachada e ter feito uma guirlanda de flores, em cores vivas” (L.A., p. 98). Se “as pombas em geral constroem ninhos toscos, de gravetos” (FERREIRA, 1991, p. 1601), André apanhara no “bico, dia-a-dia, [e] tinha amontoado no quarto” (L.A., p. 99) a palha que lhes serviria para o

⁵⁶ Ainda argumentaremos, no decorrer deste trabalho, que, por mais que a voz de Ana esteja silenciada no plano da enunciação, ela não é um mero brinquedo no poder e desejo masculino, ela também tomará as rédeas do seu destino e deixará marcas na estória da família.

⁵⁷ Adão nomeia a mulher que Iahweh lhe dera por companheira de “Eva (*Havvá* em hebraico), apelativo que parece proceder de *hayá* (viver). Donde, Vida-Eva.”: “E chamou o homem o nome de sua mulher/ Vida-Eva/ Pois ela era a mãe de todos os viventes” (*Bere shith* 3,20) (CAMPOS, 2004, p. 45, 59).

que é no *Cântico* 1,6 o “leito de verdura”, conforme a deliciosa versão de Brandão (1985, p. 17).

2.11 Limiar

Um motivo cronotópico ganha especial relevância na resolução do “destino” dos protagonistas – a soleira, segundo Bakhtin (1998, p. 354),

um cronotopo impregnado de intensidade com forte valor emocional [...]; ele pode se associar com o tema do encontro, porém é substancialmente mais completo: é o cronotopo da *crise* e da *mudança* de vida. A própria palavra “soleira” já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao momento da mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar).

André narra desta forma sua *hora e vez*: “e ficamos assim um de frente para o outro, sem nos mexermos, mudos, um nó cego nas nossas mentes, mas bastava que ela transpusesse a soleira, era uma ciência de menino, mas já era uma ciência feita de instantes, a linha numa das mãos, o coração na outra” (L.A., p. 100).⁵⁸

O momento, o instante é toldado de significação; a emergência do aqui e agora funda uma cronotipicidade totalmente diferente daquela vivenciada e apregoada pelo pai, dos ciclos da natureza, do trabalho (Iohána dizia que os mistérios do tempo eram insondáveis). Note-se a diferença entre a emergência do futuro próximo, a carnadura concreta, a pulsação sanguínea⁵⁹ que os eventos ganham na passagem dessa soleira e em seguida, no interior do quarto, em contraposição ao enfado, à imobilidade reinante daquela mesa em que o pai repetia suas “tédio palavras” (CAMPOS, 1991, p. 46). Uma das tremendas ironias dessa prosa caudalosa de Nassar é que André, um dos principais responsáveis por fazer girar a roda dos eventos, justamente por estar sob o influxo do “campo de forças” das palavras paternas, pensa por vezes que não foi ele que acionou a manivela do tempo, outrossim foi vítima de suas artimanhas:

⁵⁸ Anotamos aqui outro ponto de contato entre Nassar e Dostoiévski, além do que fazia o autor de *O idiota*, ao “confinar os seus heróis em pequenos espaços (vestíbulos, corredores e outros locais para escândalo)” (MORSON, 2008, p. 435).

⁵⁹ As metáforas são do próprio Bakhtin (1998, p. 355): “Ao mesmo tempo salta aos olhos o significado *figurativo* dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue.”

o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto *conferindo qualidade a todas as coisas*, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo [...] era uma sabedoria corrente, mas que frivolidade a minha, alguém mais forte do que eu é que puxava a linha e, menino esperto e sagaz, eu tinha caído na propalada armadilha do destino. (L.A., p. 96, 116, grifo nosso).

Por outro lado, o pai, aparentemente inabalável em suas convicções, pregador cujo rifoneiro repetia sempre a nota da paciência e da aceitação da “manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habitualmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos” (L.A., p. 62), esse pai incendia-se passionalmente, e seu ato bárbaro ao final certamente transformará para sempre a estrutura familiar. De fato os dizeres são muito mais permeáveis do que os sujeitos linguajeiros podem imaginar, tanto os discursos quanto os sujeitos dos quais eles emanam estão “envoltos numa névoa obscurecedora – ou, pelo contrário, pela ‘luz’ de palavras estranhas que já foram faladas sobre [eles, discursos e falantes]” (BAKHTIN apud MORSON, 2008, p. 70); sobretudo num ambiente “asfixiado” pelos efeitos do afeto.

Nas filigranas desses capítulos que falam da angústia da espera e da captura da irmã, as “lufadas de linguagem”⁶⁰ têm um tom acentuadamente erótico. Há fortes conotações fálicas nessas imagens que dizem do momento em que a irmã atravessa a soleira da porta:

Foi este o instante: ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente, impassível, seco, altamente inflamável; não me mexi, continuei o madeiro tenso, sentindo contudo seus passos dementes atrás de mim [...] senti também meu corpo de repente obscuro, surgiu, virulento, um osso da minha carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares, que crista mais sanguínea, que paixão mais desassomburada, que espasmos pressupostos! (L.A., p. 102-103).

Em comparação com as imagens cifradas do poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, nas quais Antonio Candido conseguiu ler um forte simbolismo sexual⁶¹, as coisas aqui se passam de forma mais clara. As frases crepitam como as palhas daquele ninho em que “[...] me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida, agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado” (L.A., p. 103-104). Parafraseando Paz (1994, p. 12), podemos dizer

⁶⁰ O termo é de Barthes (1994, p. 1) e coaduna-se perfeitamente com o que ocorre com André: “*Discursus* é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, ‘démarches’, ‘intrigas’. Com efeito, o enamorado não pára de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através de lufadas de linguagem [...]”

⁶¹ Referência à famosa análise de Antonio Candido – “Cavalgada ambígua” – sobre o poema citado (CANDIDO, 1993, p. 38-53).

que a poesia que penetra a prosa de Nassar erotiza a linguagem, fá-la fremir, contorcer-se, ofegar. Segundo o poeta e crítico mexicano, é difícil tecer as divisas entre sexualidade (o “sexo é centro e o pivô dessa geometria passional”) e erotismo, mas o “diálogo” estranho que acontece no capítulo dezoito de *Lavoura arcaica* autoriza-nos a dizer que o sexo foi transfigurado em “cerimônia e rito”. Ritual cada vez mais profano, e não pela união sexual dos corpos consanguíneos (ela só se dará no próximo capítulo, entretanto sem que a sensação de crise ou tensão arrefeça⁶²), mas porque, num fenômeno que se repete algumas vezes em *Lavoura arcaica*, há um deslizamento que confunde o leitor acerca do interlocutor de André. O pródigo nassariano inicia uma prece profana em que suplica a Deus para reanimar aquela pomba de “asas arriadas” – no desfalecimento das emoções, Ana parecia um pássaro morto. O tom da linguagem ganha ainda mais solenidade com o uso de um Tu masculino que às vezes parece referir-se a Deus, outras, à própria irmã.

2.12 Prece profana

Nassar apropria-se do discurso bíblico e religioso que sempre antropomorfizou a figura de Deus e radicaliza ao fazer uma minuciosa e quase surreal descrição do corpo divino. Dicção perversa, nos lábios do “filho endemoniado”, a oração refere-se às unhas, às narinas, à cabeleira telúrica (cheia de piolhos), ao púbis, à carne rasgada das mãos (Jesus Cristo?), aos pulmões, à pele rota e chupada, à boca dura e escancarada. Esse “crente fervoroso” promete deitar-se sobre o corpo de Deus e devolver-lhe a vida. Uma leitura mais simples veria aqui o ressonância do pensamento filosófico-humanista, ecoado por tantos poetas e escritores agnósticos e ateus, sobretudo a partir do Setecentos, **que nos lembram que foram os homens que moldaram** com suas mãos, medos, credences e imaginação essa Trindade que para Caetano era composta de “um velho estúpido e doente/ Sempre a escarrar no chão”, uma “pomba feia” que “coça-se com o bico/ E empoleira-se nas cadeiras e suja-as”, e um menino alegre e espontâneo, “nosso demais para fingir/ de segunda pessoa da Trindade”, que justamente por isso fugira e viera ter à terra (PESSOA, 1999, p. 209-210).

⁶² Os circunlóquios cumprem aqui, a nosso ver, um papel tensionador, até porque o ato transgressivo que está para acontecer não permite ao protagonista (e também ao leitor) aliená-lo da consciência, como diz Auerbach (2001, p. 3): “O não preenchimento total do presente faz parte de uma interpolação que aumenta a tensão mediante o retardamento; é necessário que ela não aliene da consciência a crise por cuja solução se deve esperar com tensão, para não destruir a suspensão do estado de espírito; a crise e a tensão devem ser mantidas, permanecer conscientes, num segundo plano.”

Mas a polêmica entabulada aqui parece ainda mais complexa. Nossa tese é que nesse capítulo há uma prévia do “grande diálogo liminar” que se dará no reencontro pai-filho. Se a filiação que o próprio Raduan Nassar reivindica em relação ao autor de *Crime e castigo* se confirma, podemos dizer que *Lavoura arcaica* cria situações que permitem discussões sobre as “questões últimas” do homem.

Nessas quatro páginas de oração, que lembram o tom solene dos profetas a lançar imprecizações a Iahweh, o personagem simula a situação do crente para mais exprobrar o insustentável/absurdo dessa antropomorfização de Deus, sobretudo aquele do Antigo Testamento, cujas narinas delicadas se compraziam com cheiros de gordura, sangue e carne queimada. O “verbo oleoso” de André destila implacável:

um milagre, meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada, uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste; arregaçarei os braços, reúno faca e cordas, amarro, duas a duas, suas tenras patas, imobilizando a rês assustada debaixo dos meus pés; minha mão esquerda se prenderá aos botões que despontam no lugar dos cornos, torcendo suavemente a cabeça para cima até descobrir a área pura do pescoço, e com a direita, grave, desfecho o golpe, abrindo-lhe a garganta, liberando balidos, liberando num jorro escuro e violento o sangue grosso; tomarei a ovelha ainda fremente nos meus braços, faço-a pendente de borco de uma verga, deixando ao chão a seiva substanciosa que corre dos tubos decepados; [...] e esfolada, e rasgado o seu ventre de cima até embaixo, haverá uma intimidade de mãos e vísceras, de sangue e virtudes, visgos e preceitos, de velas exasperadas carpindo óleos sacros e muitas outras águas, para que a Tua fome obscena seja também revitalizada. (L.A., p. 106-107).⁶³

⁶³ José Saramago, que há alguns anos move uma guerra particular contra Deus, ou pelo menos contra a ideia de Deus que o judaísmo-cristianismo tenta monopolizar, constrói em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* algumas páginas que dialogam com esse sacrifício que André promete para “saciar a fome obscena de Deus”. José e Maria dirigem-se ao templo para o ritual de purificação, ela acabara de dar à luz e, pobres como são, levam duas rolinhas para o sacrifício expiatório. Note-se a verve ferina do autor português em algumas linhas que transcrevemos: “Maria já não tem muitos mais passos que dar. Ainda subirá os quinze degraus semicirculares que levam à Porta de Nicanor, também Preciosa chamada, mas aí se deterá, porque às mulheres não é permitido entrar no Pátio dos Israelitas, para onde dá a porta. À entrada estão os levitas à espera dos que vêm oferecer sacrifícios, porém neste lugar a atmosfera será tudo menos piedosa, salvo se a piedade era então compreendida doutra maneira, não é só o cheiro e o fumo das gorduras estorricadas, do sangue fresco, do incenso, é também o vozear dos homens, os berros, os balidos, os mugidos dos animais que esperam vez no matadouro, o último e áspero grasnido duma ave que antes soubera cantar. Maria diz ao levita que os atendeu que vem para a purificação e José entrega as rolas. Por um momento, Maria pousa as mãos sobre as avezinhas, será o seu único gesto, e logo o levita e o marido se afastam e desaparecem atrás da porta. [...] Lá dentro é uma forja, um talho e um matadouro. Em cima de duas grandes mesas de pedra preparam-se as vítimas de maiores dimensões, os bois e os vitelos, sobretudo, mas também carneiros e ovelhas, cabras e bodes. [...] Deus é tanto mais Deus quanto mais inacessível for, e José não passa de pai de um menino judeu entre os meninos judeus, que vai ver morrer duas rolas inocentes, o pai, não o filho, que esse, inocente também, ficou ao colo da mãe, imaginando, se tanto pode, que o mundo será sempre assim. Junto ao altar, feito de grandes pedras em tosco, [...] um sacerdote, descalço, vestido com uma túnica de linho, espera que o levita lhe entregue as rolas. Recebe a primeira, leva-a até uma esquina do altar e aí, de um só golpe, separa-lhe a cabeça do corpo. O sangue esguicha. O sacerdote esparge com ele a parte inferior do altar, e vai depois colocar a ave degolada num escoadouro onde acabará de dessangrar-se, e aonde, acabado o turno de serviço, irá buscá-la, pois passou a pertencer-lhe. A outra rola gozará da dignidade do sacrifício completo, o que significa que será queimada. [...] Ardendo entre as labaredas revoltas,

Na leitura que toma o interlocutor como Deus, ele aparece aqui “dominador, cruel, patriarcal [...] um ditador que faz escolhas inexplicáveis, que se compraz em sacrifícios e tem um gosto especial [por] sangue” (FERRAZ, 2003, p. 195). Nessa ferocidade do verbo nassariano, é como se lêssemos um fragmento de um Evangelho *in nomine Hominis* tal qual o livro de Saramago.⁶⁴ Mas como indicamos, a prece é direcionada também para a irmã e, nessa direção, as relações com o *Cântico* continuam producentes.

Para o tipo de interpretação que Kristeva faz do *Cântico*, uma leitura alegórica *sui generis*⁶⁵, é interessante pensar o interlocutor da Sulamita como Salomão. Num sentido metafórico, a definição que a semioticista dá para o diálogo entre o monarca e a Sulamita no poema serve para pensar o que acontece nessa “oração” em *Lavoura arcaica*. Kristeva (1988, p. 116) diz que há em *Cantares* uma “teatralização da palavra” e “que o protagonista se constitui como tal, quer dizer, como amante, na medida em que fala ao outro”. Na verdade, até esse momento, não tínhamos, no plano da enunciação de *Lavoura arcaica*, o encontro, de fato, entre os amantes; a palavra bafejada próximo aos lábios/ouvidos do outro, como a vivificá-lo, a dar-lhe uma existência concreta como ser desejado. “Diálogo, canto-invocação”, esse tenso ‘diálogo’ amoroso parece ‘ressuscitar’ Ana e acrescenta notas significativas nessa pauta luciferina que é o sujeito-voz André. Insistimos nesse ponto: o verbo em Nassar, ainda que de alta voltagem poética, não fica clausurado, as palavras são um bólido multidirecionado de sentido. Ele penetra, ao mesmo tempo, em mais de um “campo”, em “ambientes elásticos de significação”⁶⁶. A mesma palavra que é ânsia amorosa, desejo agônico que quer ‘penetrar’ e chamar à vida a irmã, é polêmica aberta direcionada a Pedro (o enviado do pai) e ao

atiçadas pela gordura, o corpinho esventrado e flácido da rola não enche a cova de um dente de Deus.” (SARAMAGO, 1991, p. 99-101).

⁶⁴ Ferraz (2003) analisa as faces de Deus em algumas das principais obras de Saramago. O Deus da culpa em *Terra do pecado*, o Deus da Igreja Católica em *Memorial do convento*, o Deus das guerras religiosas em *História do cerco de Lisboa*, e a face do Deus cruel no *Evangelho*.

⁶⁵ A leitura de Kristeva não é convencional no sentido de filiar-se ao alegorismo religioso. A autora joga com analogias entre Salomão e Deus (“ambos” monarcas, poderosos, “inacessíveis”) para pensar como o discurso amoroso tenta articular a paixão corporal e a idealização. Para Kristeva, em nenhum momento os amantes do *Cântico* consumam o ato amoroso, e portanto o que alimenta a palpitação da busca é o desejo.

⁶⁶ “Talvez sejamos propensos às metáforas de território e fronteira porque pensamos em eus individuais ocupando um lugar específico num tempo específico. Mas, embora isso seja verdadeiro e necessário para os corpos físicos, não o é para as psiques ou para quaisquer outras entidades culturais. Melhor seria evitar totalmente essas metáforas. Bakhtin ou as evita ou nos lembra dos seus problemas ao definir paradoxalmente os seus heróis favoritos como sendo sempre liminares, sempre numa fronteira. Bakhtin recorrerá a uma infinidade de outras metáforas para substituir as metáforas usuais das mônadas, territórios e corpos. Cada uma delas, segundo ele, é essencialmente ‘newtoniana’ ou ‘ptolemaica’; todos imaginam as entidades físicas como corpos em colisão ou planetas percorrendo órbitas fixas ao redor de um dado centro. Mas, se observarmos as ciências, veremos que os trabalhos mais recentes oferecem uma base melhor. As entidades culturais assemelham-se mais intimamente a ‘campos’, mais a um jogo de linhas de força do que a um aglomerado de objetos. De outra feita ele fala de ‘névoas obscurecedoras’, ‘ambientes elásticos’ e ‘meios vivos’.” (MORSON, 2008, p.69-70).

discurso bíblico de uma forma geral. O poético aqui é a turgidez do sentido, é a palavra aproveitada em seu sumo, mas para se fazer posicionamento ideológico.

Vale lembrar que na Bíblia a palavra é *energeia* vivificante, pela força do “sopro-Deus” o “céufogoágua”, as “luminárias”, a “relva e a erva”, os “seres fervilhantes”, as “almas-de-vida rastejantes”, os “animais-gado” e “animais-fera”, Adon e Havvá – os termos são de Campos (2000, p. 45-49), na transcrição dos sete primeiros dias do *Gênese* –, tudo se fez, tudo ganhou alma e movimento.⁶⁷ Poderíamos citar à exaustão exemplos de profetas, do próprio Cristo, dos discípulos, que, com o simples enunciar ou com gestos simbólicos, faziam com que o mar se abrisse, o sol parasse, os cegos vissem, os mortos ressuscitassem. O verbo possesso de André trouxe Ana à vida.

2.13 Jardim conquistado

Reabilitando-se de seu desfalecimento, a irmã se fará jardim desfrutável, mas é preciso notar, por mais que a narração do ato erótico seja recoberta de suaves metáforas, o silêncio de Ana faz com que a sanha de André como que antecipe o sacrifício da irmã. Uma das interpretações do *Cântico* 1, 6 sustenta que a vinha não guardada pela Sulamita é sua própria virgindade, o que teria acarretado sobre si a ira dos irmãos (em *Lavoura arcaica*, de Pedro e do pai). Não se ouve no romance o extasiamento da Sulamita que, segundo muitos intérpretes (com os quais concordamos), gozaria, depois da procura e da espera, dos eflúvios do amor. Além de todos os trechos do *Cântico* (alguns já citados neste trabalho) que vinculam as delícias de frutas, o perfume de flores, o sabor do vinho e do mel ao corpo da morena brunida de sol⁶⁸, outros que dizem do caráter inquebrantável, da postura altiva, da solidez do seu amor, haveria aqueles que dariam conta das carícias entre os Amantes e da consumação do ato sexual, os mais “fortes” seriam esses, segundo Campos (2004, p. 126-127):

Vim ao meu jardim minha irmã-esposa
colhi minha mirra com meu bálsamo
comi meu favo com meu mel
bebi meu vinho com meu leite

⁶⁷ Para sermos mais precisos, nessa transcrição do primeiro capítulo do *Gênese* (na íntegra) e dos quatro primeiros versículos do segundo capítulo, que é uma versão do chamado Eloísta, não aparecem os nomes de Adon (Adão) e Havvá (Eva), eles são criados no sexto dia, mas nomeados, nessa que alguns chamam de primeira história da criação, macho e fêmea.

⁶⁸ Sobre a cor trigueira da Sulamita no *Cântico* 1, 5 e 6, Haroldo de Campos ousou “caetanear”: “Sou negra e beleza pura/ filhas de Jerusalém/ Como as tendas de Cedar a escura/ como as colgaduras/ de Salomão// Não me renegueis/ porque sou negra/ foi o sol que me queimou a tez” (CAMPOS, 2004, p. 114). E como não há limites, debaixo do céu, para o poetar, Medina Rodrigues (2000, p. 31) sugere: “Não estranheis que eu seja negra,/ Pois é que o sol me há cobiçado.”

Comei amigos
 bebei e embriagai-vos de deleite

Eu dormia e o meu coração vigiava
 A voz de meu amado que batia
 abre minha irmã minha amiga
 minha pomba sem defeito
 minha cabeça se molha de orvalho
 minhas madeixas de gotas da noite

Já despi minha túnica
 de novo a terei de vestir?
 Já lavei os meus pés
 de novo os terei de encardir?

Meu amigo levou a mão até a fresta
 minhas estranhas por ele estremecem

Levantei-me para abrir a meu amigo
 E minhas mãos úmidas de mirra
 e meus dedos mirra liquescente
 sobre a corrente do trinco

Abri a meu amigo e meu amigo
 já tinha ido já se fora
 Minha alma saiu fora à sua fala
 busquei-o e não o encontrei
 chamei-o e não me deu resposta.
 (Cântico 5, 1-6).

Outras traduções permitem que o teor erótico se revele por outras imagens. Schmidt (1938, p. 49) faz o bem amado responder prontamente ao desejo da amada:

Eu penetrei – esposa minha – no meu paraíso.
 Eu visitei o meu jardim encantado.
 Eu provei dos seus fructos secretos.
 Eu me dulcifiquei com as essencias e o seu mel.
 Eu me embriaguei com os licores filtrados nos seus aromas.
 E encontrei fechado o jardim, portas selladas, e todo elle dedicado ao amor.
 Bebamos juntos ainda uma vez, – oh! minha esposa e embriaguemo-nos da
 embriaguez do amor.

Em Medina Rodrigues (2000, p. 61), há uma mão que se insinua pela fresta, e o ventre feminino que responde ao tato, assim: “Ele, o amado, a mão por uma fresta insinuou,/ E súbito meu ventre lhe deu mostras.” A sensação tátil explicita-se em Fiama Hasse (1985, p. 25): “O meu amado escondeu a mão pelas frestas das portas e o meu ventre estremece em mim ao tacto ao ruído.” E para dizer dos efeitos do toque/presença do amado, essa bela

expressão de Mendonça (1997, p. 57): “meu amado passou a sua mão pela fresta da porta e eu já sou puro tremor”.

É inimaginável o que fazem os alegoristas com estes versículos no afã de retirar ou diminuir qualquer conotação sexual, veja-se esse exemplo em Cavalcanti (2005, p. 376):

O fato de o amante introduzir a mão, no sentido literal, por qualquer abertura que pudesse permitir-lhe o acesso ao quarto da Sulamita, já seria em si motivo bastante para que o corpo dela se mobilizasse com emoção. A Vulgata, porém, explicita que o “ventre” da Sulamita estremeceu “ao contato da mão” do Pastor (“et venter meus intremuit ad tactum ejus”), interpretação que São Jerônimo confirma em carta à abadessa Eustochium, ao dizer-lhe: “[Q]uando estiveres dormindo, ele virá de trás do muro e, passando a mão pela grade, tocará teu corpo. E tu te levantarás tremendo e dirás ‘estou ferida de amor!’”. [...] A Neovulgata procurará reparar o polêmico deslize suprimindo as palavras “ad tactum ejus”, fonte de interpretações embaraçosas.

Mesmo os que admitem a celebração do amor natural sentem necessidade de atenuar os termos, assim as entranhas que estremeçam são o coração ou a alma, excitados pela chegada do bem-amado. É preciso, para esses guardiões dos bons costumes, garantir que se trata da noite de núpcias e que, portanto, tudo está chancelado pelas bênçãos do matrimônio. Casados ou não, o certo é que algumas imagens nos autorizam a falar numa *visita ambígua* (vide nota 53). Não faremos uma análise mais detalhada desses versos tal como a operada por Candido em “Meu sonho”, pois não é esse o alvo. Mas o cotejo de alguns elementos permite-nos pensar o jogo contrapontístico de Nassar com as vozes/imagens do poema semítico.

O autor de *Recortes* calca sua análise no “ritmo que, ao dar forma tanto à estrutura aparente quanto à estrutura profunda, pode ser considerado princípio organizador” (CANDIDO, 1993, p. 53). Sinteticamente, os elementos que se organizam são: a predileção dos românticos pelo par Amor e Morte, o cavalo como “símbolo de força viril” (seu ritmo inicia-se como galope e termina ofegante), a espada (sangrenta, no caso) como símbolo do órgão viril masculino e as trevas impuras como equivalente do sexo feminino. Tudo isso, conjugado num clima noturno e submetido ao ritmo que cadencia e potencializa os sentidos, criou um “símbolo poderoso para exprimir a angústia do adolescente em face do sexo” (CANDIDO, 1993, p. 53). Não se passa algo semelhante após o ato incestuoso, sobretudo com Ana?

O sexo que se celebra no *Cântico* não é culposo, o ritmo nessa versão de Campos (2004, p. 126) tem um papel cumulativo que os sons [m] e [i] transfiguram em intimidade, comunhão, entranhamento: “VIM ao Meu jardIM MInha IrMã-esposa/ colhI MInha MIrra

coM Meu bálsamo/ coMI Meu favo coM Meu Mel/ bebi Meu vInho coM Meu leite/ coMei aMIgos/ bebei e eMbriagai-vos de deleite” (*Cântico* 5,1, destaques nossos). Toda querência amorosa tem uma sinfonia própria, hipocorísticos às vezes infantis; nestes versículos, a musicalidade se casa ainda com o jogo sinestésico⁶⁹ que embriaga os sentidos e “liquefaz” a linguagem. A ductilidade do verbo não impede, contudo, o surgimento de imagens de forte conotação sexual, como explica Cavalcanti (2005, p. 372):

Os comentaristas que vêm na seqüência de versículos 5, 2-5 um dos episódios mais carregados de simbolismo erótico, recordam que tanto mão como pé são usados na Bíblia como eufemismos para pênis. A cena narrada descreveria uma situação na qual o amante, pensando estar indo encontrar a amada para mais uma relação sexual, encontra-a pouco receptiva (se por faceirice ou por outras razões não vem ao caso) e alega já se ter preparado para estar com ela, livrando-se da túnica e tendo feito as abluções higiênicas adequadas, e diz-lhe que já estão presentes nele os sinais de fluidos pré-ejaculatórios na cabeça do pênis (“gotejam sereno”, diz a BJ). O amante chega, mesmo, a acariciar o sexo da Sulamita, cuja mão se embebe de sêmen ou de líquido vaginal, quando, ao decidir recebê-lo, ela procura retê-lo, já demasiado tarde, pois ele tinha partido.

A Sulamita, que tinha sido comparada a um “horto fechado [...] nascente e porta encerradas” (BRANDÃO, 1985, p. 25), que muitos vinculam à virgindade, diz agora que abre ao seu amigo. Fresta, porta ou janela são as aberturas pelas quais o amado se insinua, conforme as traduções, mudam também as “tranquetas” usadas para franquear ou não a entrada – trinco, cadeado, ferrolhos, aldrava⁷⁰. Esta última é bastante interessante, pois que muito usada nas construções bíblicas e mesmo no meio rural brasileiro, devido à confiança em relação a quem entra ou sai, a aldrava é um mecanismo que permite que a porta seja aberta por fora. Se se pensa nos jogos de Eros, pode-se dizer que o diálogo amoroso pressupõe reciprocidade, de um lado o sujeito que se instaura como amante ao dizer (bater à porta) com

⁶⁹ Octavio Paz (2006, p. 32) fala sobre a sinestesia como o método de associação poética privilegiado por alguns modernistas e que às vezes se transforma numa verdadeira mania. Talvez seja até resultado do processo transcriador de Campos, que tenta imantizar cada palavra de significado, mas a reflexão do autor de *O arco e a lira* serve perfeitamente para o *Cântico* e para esse ápice erótico que estamos analisando: “Correspondência entre música e cores, ritmo e idéias, mundo de sensações que rimam com realidades invisíveis. No centro, a mulher: *la rosa sexual* (que) *al entreabrirse conmueve todo lo que existe*. Ouvir o ritmo da criação – mas também vê-lo, e palpá-lo – para construir uma ponte entre o mundo, os sentidos e a alma: missão do poeta.”

⁷⁰ Num livro polêmico, sobretudo à época de seu lançamento (1967), Gerard Zwang fez um estudo minucioso sobre o sexo feminino (inclusive nos seus aspectos fisiológicos, o autor é médico ginecologista). Mesclando erudição e certa dose de humor, Zwang fez um pequeno glossário com nomes, semeados na cultura popular e em várias literaturas (a francesa é pródiga em exemplos), que foram dados à pérola, ao jardinzinho, ao vaso, ao rouxinol, à fonte que está instalada entre as coxas femininas. Aldrava seria um termo para clitóris, e ele cita em abono um dos mais importantes livros da tradição judaica: “Como propõe o Talmude, o órgão seria a *chave* da fechadura secreta – a *cravelhinha* que dispara a carretilha do íntimo feminino e que faz escancarar a porta das coxas.” (ZWANG, 2000, p. 251).

seu verboamor. A corresponder-lhe, um *eu* que se abre para o outro, que o acolhe no próprio desfalecimento amoroso, que o absorve na exaltação, identifica-se a ele (KRISTEVA, 1988, p. 116).

Em *Lavoura arcaica*, o ápice do encontro erótico-amoroso entre os irmãos é narrado como se fosse um sonho⁷¹; o discurso parece mimetizar os estados de alma do protagonista, um misto de “cansaço” resultante dos esforços e estratégias mobilizados na captura, o atordoamento dos sentidos e uma delícia de leve letargia como a prelibar o que está para acontecer; cada pequeno gesto, cada pensamento funciona, na pele do discurso, como preliminares do gozo erótico: “me deixando os cílios orvalhados de colírio; e um toque vago e tão vasto me correria ainda o corpo calmo, me fazendo cócegas benignas, eriçando com doçura minha penugem, polvilhando minha carne tenra com pó de talco” (L.A., p. 114).

Parece que a matéria corporal irá se dissolver, delírio, delíquio como o que acontece aos amantes do *Cântico* a exsudar os perfumes e líquidos corporais, “mirra liquescente”, aos toques do amor. Note-se o devaneio bucólico de André, visto que ele está dentro de um quarto, num ninho de palhas: “num ledó sítio lá do bosque, debaixo das árvores de copas altas, o chão brincando com seu jogo de sombra e luz, teria águas de fontes e arrulhos de regatos a meu lado, folhas novas me adornando a frente, o mato nos meus dentes me fazendo o hálito, mel e romãs à minha espera”. (L.A., p. 114-115).

Mas como o ser de linguagem que é André constitui-se e vive sob o influxo do “campo de forças” das palavras paternas, a descrição do ato amoroso/incestuoso se dá com o vocabulário do trabalho; agora a “lavra do(s) corpo(s)”:

e era Ana a meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse, que eu pensei, na hora fosca que anoitecia, descer ao jardim abandonado da casa velha, vergar o ramo flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos; em vez disso, com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo. (L.A., p. 114-115).

Com suavidade e força, beleza e violência, em poucas linhas, mas com um poder enorme de irradiação (tanto no desenvolvimento do enredo quanto nos efeitos que causa no leitor), está inscrito o ato sexual. O gesto delicado, “descer ao jardim [...] vergar o ramo

⁷¹ Existem vários intérpretes do *Cântico* que, devido à dificuldade de ver um todo articulado e coerente no poema, e também porque algumas imagens parecem surreais, defendem que o texto é a descrição de um sonho.

flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos”, que poderia substituir esse tombar de terras de “mão pesada de camponês”, guarda já uma conotação sexual.

A analogia do corpo da amada, partes dele, com animais aparece várias vezes no *Cântico*, como nos versículos (1, 2 e 5) do capítulo quatro:

1. [...]
 - teus olhos quase pombas
 - por trás do véu
 - Teus cabelos feito um bando de cabras negras
 - debandando pela montanha de Galaad

2. Teus dentes feito um bando de ovelhas brancas
 - que vêm saindo do lavadouro
 - Aos pares como gêmeos
 - e nenhum cordeiro a menos

5. Teus dois peitos como dois filhotes
 - gêmeos de uma corça
 - Que vão pastando entre rosas

(CAMPOS, 2004, p. 122-123).

Essa última imagem é muito parecida com a de *Lavoura arcaica* “assustando dois cordeiros medrosos escondidos em suas coxas”; difere a nuance de receio que parece cobrir o corpo de Ana.

Mas de fato o que mais ressalta nesta cena é a metáfora da lavoura e que permite ver a polêmica velada com a lógica paterna. Nesse mesmo capítulo (20), quando Ana se refugia na capela e ele tenta chamá-la a si, André lembra suas habilidades de lavrador e que todo esse aprendizado lhe fora dado por Iohána:

vou madruguar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões da nossa lavoura [...] sei ouvir os apelos da terra em cada momento, sei apaziguá-los quando possível, sei como dar a ela o vigor pra qualquer cultura, e embora respeitando o seu descanso, vou fazer como diz o pai que cada palmo de chão aqui produza; sei muito sobre a cultura nos campos. (L.A., p. 120-121).

André Rodrigues, em seu belo trabalho sobre os *ritos da paixão* em *Lavoura arcaica*, recupera o verbete lavoura no famoso dicionário de Chevalier e Gheerbrant:

A lavoura é universalmente considerada como um ato sagrado e, sobretudo, como um ato de fecundação da terra. A festa do traçado do *primeiro Sulco*, na antiga China, na Índia (o primeiro milagre do Buda se dá por ocasião dessa festa), ainda hoje em dia na Tailândia e no Kampuchea (Camboja), é, dizem os sociólogos, um ato de *desconsagração* do solo. Deve-se dizer de

defloração? Porque é, sobretudo, a tomada de posse e a fecundação da terra virgem, realizada pelo Homem transcendente, intermediário entre o Céu e a Terra. É digno de nota, por um lado, que o soberano chinês tivesse de pedir previamente a chuva, que é o *sêmen* do Céu; que a primeira lavoura tivesse talvez de ser efetuada por casais e que ela fosse acompanhada de uniões sexuais. A enxada ou a relha do arado estão ligadas a um simbolismo fálico, o sulco corresponde à mulher. [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 537).

E arremata: “é nesse fragmento que o sentido de lavoura dos campos encontra o de lavoura dos corpos; está nele o ponto central da cisão entre André e Ana; e é nesse encontro que irão malograr os esforços do pai para manter a união da família.” (RODRIGUES, 2006, p. 56).

O canto telúrico de André, já indicamos, pode ser lido em dois sentidos. Poeticamente, como nostalgia do “paraíso”, do antes da razão, união arquetípica com o útero-mãe. Mas, visto que esse tom poético compõe uma voz consciente de seu caráter compósito, fragmentário, o próprio apelo à terra lembra sujidade, matéria (mas fecundante, produtora) como sustenta André:

e fiquei pensando que muitas vezes, feito meninos, haveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, e nos molhando como há pouco, e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um com a saliva do outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, o rosto de um contra o rosto do outro, e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro. (L.A., p. 115).

Da poética nassariana, vazada nesse verbo que é “um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo” (L.A., p. 88), pode-se dizer o mesmo que Villaça (2001, p. XXI) sobre a poesia de Ferreira Gullar:

Sujo pela composição das diferenças, pelas águas revolvidas, pelo estilo que vai da mão solta no papel à cadência rigorosa de uma avaliação, *sujo* é o poema moderno em seu passo crítico. Mas *sujo*, também porque participa de uma história não-oficial, secreta, que soma a consciência abafada e o corpo prisioneiro de vontades caladas. [...] *suja*, como signo de outra pureza.

2.14 Bodas de sangue

Antes da conclusão desta parte do trabalho, vamos cotejar a última aparição de Ana, na dança que antecipa seu fim trágico, com a imagem da Sulamita nos capítulos sete e oito do *Cântico*. A estratégia narrativa de Nassar revela-se extremamente inteligente, pois, se pode

parecer que o tempo é cíclico, que ele se repete, como o discurso paterno apregoava, a verdade é que as escolhas e ações humanas mais uma vez instigarão o instante à sua crise. Os indivíduos, na sua existência concreta, não são finalizáveis, só o olhar do outro ou a morte pode finalizar o sujeito ao dar um acabamento moral e ético para o que foi sua trajetória existencial. No romance polifônico, as personagens fogem também à previsibilidade. A festa, espaço da subversão, do carnaval, permite que Ana se revele integralmente como sujeito.

A descrição do ambiente, a narração dos eventos da festa são reproduzidos quase que *ipsis literis* em relação à sua primeira versão, mas aqui a leitura de Alter (2007, p. 11) sobre a técnica de repetição usada pelos autores bíblicos pode ser útil: “os escritores bíblicos descobriram com grande astúcia que pequeníssimas variações estratégicas do padrão poderiam servir ao comentário, à análise, à antecipação e à afirmação temática, com efeitos admiráveis de insinuação e intensidade dramática.” Com exceção dos trechos que iremos indicar, em que há uma mudança drástica, a única variação é quanto ao tempo verbal, na primeira versão, usa-se o pretérito imperfeito do indicativo: podia, puxava, começava, voava; na segunda, o pretérito perfeito: pude, puxou, começou, voou. O ciclo, a frequência, a celebração contínua, está mimetizado com o imperfeito; a ideia de ruptura, de corte, por que não dizer, de ruínas (é sobre elas que André lança os olhos desencantados), no perfeito.

A maior diferença, contudo, está na forma como Ana se apresenta. Na festa inicial, já estava indicado que, sob a beleza estonteante, “sob a língua”, se escondia a “peçonha”, mas, na segunda versão, todos ficam estupefatos, pois Ana torna-se uma “profetiza profana”, assume seu lugar no centro do palco e, em co-autoria com o pai, escreverá em sangue o seu destino. Vejamos as duas versões.

eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana. (L.A., p. 30-31).

eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche

exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana. (L.A., p. 188-189).

No *Cântico* 1, 7, a Sulamita teme ser confundida com uma prostituta⁷²: “Conta-me/ bem-amado de minh’alma/ onde vai teu pastoreio?!/ onde te escondes para a sesta ao meio-dia?!/ Para que eu não seja a mulher de véu/ ao léu atrás das ovelhas dos teus parceiros” (CAMPOS, 2004, p. 114-115). Em *Lavoura arcaica*, Ana rouba a caixa de quinquilharias que André carregava como troféu de suas transgressões (ele roubava moedas do pai e com elas pagava os encontros clandestinos) e, ao enfeitar-se com esses pingentes mundanos, mais parece a condenável Jezabel do Livro de Reis, ou a lasciva Salomé dos Evangelhos.⁷³ A expressão “assimetria provocadora” dá conta dos vários níveis de subversão que estão em jogo nessa cena. Se a Sulamita tem os lábios feito um “fio escarlate” e sua boca é “beleza pura” (CAMPOS, 2004, p. 123), Ana tem “uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo” (na sua extravagância lembra uma dançarina de cançã de Toulouse Lautrec). E que contraste entre “dois peitos como filhotes/ gêmeos de uma corça/ [...] pastando entre rosas” (CAMPOS, 2004, p. 124) e a “fresta escancarada dos seios” entre os quais cai um “pano murcho”, signo de decadência e flecha inflamada penetrando no círculo familiar e desencadeando a ira paterna – *o mundo às avessas*.

É o irmão mais velho, tal como o enciumado da parábola do filho pródigo, que verterá nos ouvidos do pai a taça de veneno. O silêncio de Pedro durante a viagem de volta, sua postura soturna levam-nos a pensar em alguns personagens bíblicos. Temos que imaginar, como nos obriga o laconismo das Escrituras, o turbilhão de sensações, a angústia que o corrói até o momento em que faz a revelação da trama incestuosa dos irmãos para Iohána que “fendendo o grupo com uma rajada de sua ira, [...] atingiu com um só golpe a dançarina oriental” (L.A., p. 192). O oficiante da lei, o homem de postura grave, o pregador cujos sermões insistiam na temperança e no equilíbrio, revela-se atingido pela paixão e mancha suas mãos e o corpo da família de sangue. O próximo capítulo se dedica a entender o caráter compósito de seu discurso, o verso e reverso de suas verdades.

⁷² Não são todos os estudiosos do *Cântico* que concordam com essa interpretação, mas os tradutores que empregam a expressão “mulher de véu” vinculam esse uso à forma como Tamar se vestiu e apareceu como prostituta para Judá, seu sogro (*Gênese* 38).

⁷³ O imaginário religioso de membros de algumas igrejas um tanto “fundamentalistas” em termos de costumes transformou Jezabel num símbolo da luxúria, da sedução e da vaidade exacerbada. Isto porque na “descrição extraordinariamente gráfica de sua morte” (SAVRAN, 1997, p. 169), depois de ser lançada do alto de um prédio e o seu sangue ter salpicado “a parede e os cavalos, que a pisotearam” (II Reis 9,33), há a informação de que os cães comeram o seu corpo deixando apenas o crânio, as mãos e os pés, que tinham sido pintados (o Livro de Reis não deixa claro se numa tentativa de sedução ou de provocação: “[...] Jezabel pintou os olhos, adornou a cabeça e se pôs à janela [...]”) (II Reis 9,30 – B.J., 1985, p. 564). Já Salomé, cujo nome nem mesmo é citado, voluptuosa dançarina que pedira (instada por sua mãe) a cabeça de João Batista numa bandeja de prata, merece uma breve menção na Bíblia (Mateus 14,6-11; Marcos 6,21-28). Mas o episódio bastou para que pintores, poetas e até

3. A SINTAXE DA LEI

Tudo que pensa passa. Permanece
a alvenaria do mundo, o que pesa.

Paulo Henriques Britto

3.1 Pro(vérbio) & contra

Se o “jardim de metáforas” que é o *Cântico*, recendendo a nardo, língua-voz que sabe a mel e romãs, sempre chamou sobre si o olhar de poetas, de ontem e de hoje, e até de críticos modernos, como mostramos no capítulo anterior: nomes da estatura de Sor Juana, Machado de Assis, Kristeva, Haroldo de Campos, que glosaram aqueles arabescos amorosos, o mesmo não se dá em relação a *Provérbios*, outra parte da vasta e heteróclita lavoura de discursos que é a Bíblia. Isso não quer dizer que os adágios e trechos de *Provérbios* não tenham sido incorporados numa gama variada de obras literárias ao longo dos tempos; na sequência desse capítulo mostraremos o seu uso e funcionamento do interior dos discursos literários. A literatura que bebe em fontes populares incorpora sobretudo os anexins das ruas e das praças, os gracejos, as falas picantes, como tão bem demonstrou Bakhtin, no estudo sobre Rabelais, por exemplo. No Brasil é inegável a marca dos saberes e falares sertanejos, incorporados alquimicamente pela erudição de Guimarães Rosa em sua prosa poética. Os provérbios bíblicos, nos autores mais subversivos, são citados num viés paródico, de forma a corroer-lhes o tom de verdade inamovível. A associação que se faz entre o livro e educação moral, autoridade, fala centralizada, certamente que não exerce o mesmo fascínio que os murmúrios eróticos de *Cantares*. As traduções “sacarinosas”, para falar com Haroldo de Campos, ou talvez pior, aquelas que tentam apresentar uma face ainda mais temível de Iahweh do que aquela que as páginas do Antigo Testamento oferecem, podem transformar os versículos de *Provérbios* em máximas moralistas conservadoras.

Acompanharemos o transporte da fala proverbial bíblica para as páginas de *Lavoura arcaica* atentos às lições de Alter (1985), que, em escritos dedicados ao livro, mostra a profunda articulação entre linguagem e sentido em *Provérbios* para desenhar um senso de ordem. Palavras que são pedra-fundamento e que formam as vigas da catedral paterna, como paciência, trabalho, obediência, equilíbrio, sensatez, proliferam em *Provérbios*. O esforço,

compositores tecessem sobre seu nome infindáveis fantasias. Uma das obras mais famosas é a ópera de Richard Strauss sobre a peça de Oscar Wilde.

nesse capítulo, é mostrar não só espelhamento do senso de ordem preconizado na literatura sapiencial no discurso do pai, mas também como ele afeta dialogicamente a voz de André. O “pródigo às avessas”, cujos descaminhos começam no interior da própria casa, tem que moldar corpo, voz e mente no embate entre a aridez da lei e os murmúrios aliciantes dos afetos. A análise da sintaxe angulosa da lei, que às vezes se faz também poesia da sagacidade (afinal não se pode menosprezar veios milenares de Sabedoria) pede um preâmbulo que situe a poesia de *Provérbios* no escopo da Bíblia e, ao mesmo tempo, o lugar das expressões proverbiais no comércio linguajeiro, sua centralidade nas culturas arábico-semíticas, que permite a perpetuação daquilo que Lauand (1997) chama de pedagogia do *mathal*.⁷⁴ Faremos ouvir as palavras de Lauand e outros estudiosos que pensam a importância dos provérbios e uma espécie de contrapalavra de Candido (2002), em artigo que analisa uma das obras-primas do “realismo” italiano *I Malavoglia*, de Giovanni Verga. A análise de Candido nos interessa, visto que o romance de Verga focaliza um desses lugares em que a civilização urbana não predomina, e daí que “a ficção se tingiu de regionalismo e o império da rotina suscitou na organização do enredo uma certa atemporalidade, pela necessidade de representar costumes e modos de ser indefinidamente estáveis.” (CANDIDO, 2002, p. 335).

Em *Lavoura arcaica* tudo parece ser regido pelos ritmos da natureza, disso provém o caráter cíclico, a sensação de não se escapar do “eterno retorno”. A própria divisão do livro implica uma espécie de circunferência, “partida” e “retorno”. Mas essa aparência de volta, círculo, será quebrada. A repetição é enganosa, ou, por outras palavras, trata-se de uma inteligente arquitetônica artística: aqui comparece o que Bakhtin chama de última instância interpretativa (o autor), é ele quem dá o título e os subtítulos do romance, ele quem cria o paralelismo das cenas, no caso as festas, e, ao fazê-lo, potencializa o sentido contrastivo delas.

Obelkevich (1997, p. 7) faz uma apreciação que nos interessa, segundo ele, “existem lições para a história social não apenas nos provérbios e em seus usuários, mas também em relação àqueles que os rejeitaram e no significado dessa rejeição.” O historiador faz um passeio pela literatura e pelos gêneros retóricos (discursos judiciários, políticos, prédicas eclesiásticas) na Europa pós-setecentista para mostrar os altos e baixos pelos quais passaram os provérbios na apreciação das chamadas camadas cultas da sociedade, até porque o registro

⁷⁴ Lauand, estudioso do pensamento e da linguagem árabe-semítica, fazendo um levantamento do termo *mathal* (que no hebraico equivale a *mashal*), diz que, em torno do vocábulo, “encontramos: provérbio, parábola, comparação, metáfora, exemplo, ditado, adágio, semelhança, analogia, equivalência, símile, apólogo, modelo, imagem, ideal, escultura, esgarçamento, tipo, lição, representação diplomática, interpretação teatral ou cinematográfica, etc. *Mathal* – indistinta e comumente para diversos gêneros e figuras de linguagem, no centro dos quais estão os nossos provérbios e parábolas.” (LAUAND, 1997, p. 60).

(e inevitável traços de oralidade dos provérbios) foi mantido muitas vezes nos vários gêneros discursivos escritos, assim como nas muitas compilações feitas por estudiosos do folclore ou da linguagem popular. O olhar moderno, a língua/pensamento que foi se tornando cada vez mais abstratizante, parece por vezes se esquecer do caldo de cultura oral e, portanto, do uso de provérbios, máximas, adágios que perfaz a obra de gênios como Rabelais, Cervantes e Shakespeare, por exemplo.

Lauand (1997, p. 12), um dos maiores estudiosos do *mathal* no Brasil, confessa que os desdobramentos de sua formação intelectual, de seus trabalhos acadêmicos, foram profundamente marcados pelo convívio com avós e tios libaneses. A “língua dos afetos, das hipérboles, dos segredos” que as crianças não podiam saber, mas que adivinhavam pela prosódia, pelo tom, tudo isso o afetou; o pesquisador confessa ter sido influenciado pedagogicamente por essa sabedoria milenar. A análise que fazemos da obra de Nassar não dá um peso excessivo à questão biográfica, mas não é difícil colher nos depoimentos do autor a confissão de que os moldes de educação recebidos da tradição libanesa marcaram-no como sujeito ético e escritor. Na “Memória seletiva”, sucinta biografia comentada presente nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996, p. 11), há uma informação importante a esse respeito:

1972 Embora sem fé religiosa, Raduan participa da leitura comentada que a família faz do Novo Testamento. As reuniões semanais para este fim se estendem ao longo de quase todo o ano. Ao mesmo tempo, ele retoma leituras do Velho Testamento e do *Alcorão* (esta iniciada em 1968). A preocupação com temas religiosos irá mais tarde se refletir de modo acentuado em *Lavoura arcaica*.

Se, como pensa Bakhtin, as formas literárias não podem ser desvinculadas da dimensão maior da unidade cultural, do chão histórico e social no qual os falares nascem e se desenvolvem, convém pensar o húmus que permite o aflorar dos ditos proverbiais. Para Obelkevich (1997, p. 44-45) os provérbios:

São [...] um gênero oral, muitas vezes perspicazes e astutos, empregando uma enorme amplitude de recursos retóricos e poéticos no âmbito de sua extensão limitada. Metáfora, ritmo, aliteração, assonância, construções binárias: estes e outros recursos criam, na forma de provérbios, um eco do sentido. [...] compacto e fácil de ser memorizado, o provérbio serve como veículo não só do conhecimento moral, mas também do prático, como as regras profissionais e informações sobre o clima.

Lauand, ao enfatizar sobretudo a dimensão moral dos provérbios, quer pensar seu papel numa espécie de “educação invisível” do sujeito, educação que leve em conta todas as

dimensões do ser-agir do homem, e não só o desenvolvimento de algumas faculdades intelectivas. Eis uma observação contundente do estudioso:

Enquanto o ocidental cultua a razão racionalista e persegue a lógica, que, afinal, organizam e universalizam a expressão, o árabe valoriza a sugestão, a insinuação. As múltiplas realidades suscitadas pela palavra terão a marca da percepção individual, ficando preservada a intimidade e a autenticidade da relação do homem com o mundo. Por isso, tantos desacertos do ocidental ao interpretar cartesianamente a expressão árabe. [...] Auxiliada por incisivos provérbios e metáforas, a língua árabe demonstra que a fantasia nem sempre é fantasiosa, mas, muitas vezes, supera a fria razão em captação da realidade. (LAUAND, 1997, p. 9-10).

Já adiantamos que essa oposição tem alguma validade na confrontação das falas paternas com o tônus rebelde que explode em certa modernidade das teses de André. Mas o caráter dialógico desse romance há de se mostrar ainda mais complexo quando apontarmos que o discurso da revolta do filho bebe em distintas fontes do pensamento-poesia que inauguram a modernidade – desde o Romantismo (Blake, por exemplo) até o existencialismo sartreano.

E quais seriam as marcas fundamentais desse fenômeno discursivo, o *mathal*, que Lauand considera sobretudo semítico-árabe? O pensador assim as enumera:

peculiar uso da frase nominal, associação imediata, a flexão das raízes, o pensamento confundente, a metátese, o papel da imagem concreta e a ligação com o passado. [...] a essas características estruturais somam-se outras, culturais, próprias da mentalidade árabe como [...] o apreço pelas narrativas, pelo juramento. (LAUAND, 1997, p. 24).

Várias dessas características são encontráveis nos provérbios bíblicos e nas falas de Iohána. No *Kitab al-Amthal*⁷⁵ surgem inclusive referências metalinguísticas como em *Provérbios* 22, 20-21 (B.J.)⁷⁶:

Não te escrevi trinta capítulos
sobre conselhos e conhecimento,
para te ensinar a certeza de palavras verdadeiras

⁷⁵ Segundo Lauand (1997, p. 60-61), esse seria o nome do livro bíblico de *Provérbios*; “*mashal*, da raiz *M-Sh-L*” é o equivalente ao árabe *mathal*. O mesmo autor faz uma rápida panorâmica pelas páginas das escrituras e pela citação de versículos mostra que essa raiz é usada em múltiplos contextos para significar – além de provérbio – sátira; escarmento, exemplo; ideal a ser seguido; parábola; comparação, e ainda fala velada, enigmática, obscura.

⁷⁶ Os versículos do livro de *Provérbios* serão citados a partir de três fontes, conforme o matiz de sentido das versões esteja mais de acordo com nossa visada interpretativa. As siglas B.J, W e J.F.A. que se seguem aos versos correspondem, respectivamente, à Bíblia de Jerusalém, à tradução de Adolpho Wasserman e à versão de João Ferreira de Almeida. As citações tomadas da B.J e de J.F.A. serão transcritas em verso para respeitar a configuração dos originais na página bíblica. As referências bibliográficas completas encontram-se no final da tese.

e poderes responder com verdade ao que te envia?

Assim como no *Alcorão*, de onde Nassar também colhe para semear; no exemplo a seguir o redator faz a defesa das imagens simples e, ao mesmo tempo, enigmáticas (para os que não creem) da mensagem alcorânica:

Por certo, Allah não se peja de propor um exemplo qualquer, seja de um mosquito ou de algo superior a este. Então, quanto aos que creem, eles sabem que ele é a verdade de seu Senhor. E, quanto aos que renegam a Fé, dizem: “Que deseja Allah com este exemplo?” Com ele, Allah descaminha a muitos. E não descaminha, com ele, senão os perversos. (Nobre Alcorão, Sura II, p. 8).

Dois desses elementos – associação imediata e pensamento confundente – podem ser refinados e colocados a serviço da análise literária. Associação imediata, Lauand (1997, p. 42) aproxima do que seriam nossas frases nominais e cita versos de Tom Jobim para exemplificar, sobretudo o final de “Águas de março”, em que haveria uma “orientalização” tal que o verbo ser desapareceria:

Pau, pedra,	fim caminho
Resto, toco,	pouco sozinho
Caco, vidro,	vida, sol
Noite, morte,	laço, anzol

Lauand acrescenta que seria nos provérbios que o ocidental mais se aproxima dessa forma lapidar de traduzir o real e os dilemas humanos que as cápsulas de *mathal* carregam. Ainda que reconheça que nem todos os versos têm tônus poético, Alter (1985), ao falar dos provérbios bíblicos, usa um termo bastante positivo, *poetry of wit*, que poderíamos traduzir como poesia da sagacidade, poemas, ditados espirituosos.

Rocha (1995, p. 150) fala da “sedução produzida pelos elementos prosódicos e mnemônicos dos provérbios” que, aliados a uma fala de autoridade, teriam potencializado o poder de persuasão. O que não podemos esquecer é que, no fio do discurso romanesco, os provérbios ganham maleabilidade, passam à fala citada, e deles o personagem pode fazer o uso que for mais adequado. Se para o pai cada provérbio é uma pedra robusta com a qual constrói sua catedral discursiva, André falará em “pedra amorfa que ele [o pai] não sabia tão modelável nas mãos de cada um [...]” (L.A., p. 44).

Há um adágio libanês que diz: “Os provérbios nunca mentem”, ao que ironicamente poderíamos contrapor, tomando emprestado o “verbo oleoso” de André: mas omitem. As falas de lastro tradicional têm a pretensão de fechar a interpretação, obter qualquer falta, soldar as

rupturas. A cunha crítica de André procura justamente as fissuras no muro paterno, o não fechamento dos dizeres, a possibilidade de “manipular” a palavra alheia para ampliar a fenda que desnude o corpo inteiro da família. Nessa linha de raciocínio, vale acrescentar que algumas falas proverbiais são compostas à maneira de enigmas (os versos do *Alcorão* acima o confirmam), o que lhes dá, para usar um termo dos formalistas, opacidade – o provérbio tanto pode velar como desvelar; esse caráter de enigma é um convite para a inquietude de rebeldes como André.

A associação imediata está em total consonância com a “ausência” do verbo ser na língua árabe: “em vez dos longos e complicados discursos lógico-gramaticalmente articulados ocidentais, encontramos um rápido e cortante suceder de flashes em frases nominais provenientes de uma imaginação fulgurante com a irresistível força da imagem concreta.” (LAUAND, 1997, p. 41).

Quanto ao pensamento confundente (que não tem aqui nenhum sentido pejorativo), Lauand (1997, p. 43), citando Julian Marias, afirma: “uma das mais interessantes descobertas [...] é a do *pensamento confundente* (grifo nosso): confundir é uma função tão necessária quanto distinguir, porque permite descobrir as conexões entre realidades que, por outro lado, é necessário distinguir”. Essa capacidade de confundir é potencializada nas estruturas linguísticas árabe-semíticas: “a mesma palavra ou, mais amplamente, o mesmo radical tri-consonantal, *confunde* (de um ponto de vista ocidental) em si, diversos significados, oferecendo-nos a oportunidade de apreensão de relações de significado até então insuspeitadas.” (LAUAND, 1997, p. 44).

Lauand nos dá um exemplo formidável dos arabescos de sentido que são possíveis (e isso está nas virtualidades estruturais da língua) em torno dos radicais S.L.M. da palavra Salam (ou em hebraico, Sh-L-M de Shalom), que o ocidental costuma traduzir por “paz”. Acompanhemos sua explanação.

Em torno desta raiz, *S-L-M*, confundem-se na linguagem – e no pensamento... –, entre muitos outros, os significados de: integridade no sentido físico e moral (*SaLyM* é o íntegro); saúde (e fórmula universal de saudação), normalidade (o plural *SáLiM* na gramática é o plural regular); salvação (“sair-se são e salvo”, mas também salvação no sentido religioso); submissão, aceitação (de boa ou má vontade), daí *iSLaM* e *muSLiM* (muçulmano); acolhimento; conclusão de um assunto; paz, etc. (LAUAND, 1997, p. 45).

Dentre as formas discursivas mais potentes, devido à concisão e portanto à capacidade de “acelerar” a associação, estão “os provérbios (que trazem em sua breve formulação uma

unidade completa de sentido que não requer nenhum outro contexto textual), que melhor permitem percorrer – rapidamente e com plenitude de sentido – a gama semântica de uma raiz árabe. Adquirem, assim, extraordinária importância.” (LAUAND, 1997, p. 45).

Não nos escapa que, do ponto de vista dos gêneros discursivos, a fórmula dos provérbios, dos adágios, esteja mais próxima das construções poéticas; Alter, conhecedor do hebraico, o assume: “o caráter poético do texto está mais evidente aqui do que em qualquer outro lugar. [...] Cada provérbio segue uma linha poética, e os limites da linha são claramente marcados pelas simetrias do significado, sintaxe, e ritmo que por sua vez é quase uma completa congruência entre a divisão tradicional em versos e a atual linearidade poética.”⁷⁷ (ALTER, 1985, p. 163). Retomando a discussão que fizemos no primeiro capítulo sobre o papel da poeticidade em *Lavoura arcaica*, será útil, mais uma vez, não só observar que o poético está submetido ao funcionamento romanesco, que lhe imprime (ao tom poético) maior dialogicidade, quanto investigar a diferença dos provérbios nos lábios paternos e sua retomada paródica na língua de André.

O rifoneiro paterno tem uma cadência, um ritmo que emula o fraseado dos provérbios bíblicos; a inculcação ideológica, que era facilmente absorvida pelo galho direito daquele tronco familiar, tem a pretensão de atingir “a perfeição [...] em um tipo de verso elaborado para transmitir a sabedoria dos anos. O poeta didático não quer criar redemoinhos e correnteza no fluxo sereno da sua língua, porque a sabedoria, por ela mesma, deriva de um senso de ordem balanceado, distinção segura, consequência assegurada de atos específicos e posturas morais.”⁷⁸ (ALTER, 1985, p. 164).

3.2 *Sermo paternus e sermo biblicus*

3.2.1 As dinâmicas do tempo

Analisemos, portanto, uma das principais peças discursivas que têm por voz-figura central o pai, para confirmarmos, com a análise do próprio texto, as ressonâncias da tradição sapiencial em suas palavras. Trata-se do capítulo nove de *Lavoura arcaica*, praticamente dez

⁷⁷ “the poetic character of the text is nowhere more evident than here. [...] Each proverb takes up one poetic line, and the boundaries of the line are so clearly marked by symmetries of meaning, syntax, and rhythm that for once there is an almost complete congruence between the traditional division into verses and the actual poetic lineation.”

⁷⁸ “The smoothness [...] in a kind of verse devised to transmit the wisdom of the ages. The didactic poet does not want to set up eddies and undercurrents in the unruffled flow of his language, because the wisdom itself derives from a sense of balanced order, confident distinction, assured consequence for specific acts and moral stances.”

páginas compactas fornecedoras dos motes que ressoam por todo o livro, seja nas palavras de Pedro (o enviado), seja entranhados na voz de André.

As peculiaridades de um livro como *Levítico*, rígida compilação de leis e rituais, podem oferecer algum instrumental para pensar a “inserção” dos pesados sermões paternos no fio da narrativa. Como defende Darmrosh (1997, p. 80-81) em relação ao terceiro livro da Bíblia, a “cartilagem [aparentemente] insossa” que se entremeia a fulgurantes momentos de narrativa histórica não é necessariamente uma excrescência. Há, por parte dos narradores bíblicos, uma habilidade em intercalar os ditames legislativos e a história - “longe de interromper a narrativa, as leis a completam, e a história existe em razão das leis para as quais serve de moldura”. Respeitadas todas as diferenças entre esse gênero “híbrido” (narrativa legislativa/narrativa histórica) que é *Levítico* e o romance *Lavoura arcaica*, não é demais dizer que é o conjunto de ditames do pai que de certa forma funda e dá sentido à história de André. As leis paternas não são simplesmente um conjunto de fórmulas exóticas das quais uma parte da família (o ramo esquerdo) quer se livrar. O sal daquele verbo áspero impregnou a carne-corpo de toda a família. Ele só não foi incorporado com a mesma pureza por todos os filhos, o discernimento e apropriação que cada membro faz dessa lei é que responde pelo processo de individuação ideológica de cada um deles.

A cena enunciativa que o romance nos franqueia não deve ser menosprezada. O longo sermão paterno é emoldurado por breves, mas preciosas observações de André; a introdutória: “Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada daqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas”. (L.A., p. 53).

Rodrigues (2006, p. 57), em competente análise sobre o romance de Nassar, diz que há no livro um “lavar dos corpos: do corpo da terra, do corpo das palavras, do corpo [...] dos seres humanos”. Ora, é nesse momento propício de reunião familiar, tão caro nos meios de tradição religiosa, antes do alimento que há de nutrir os corpos, da cabeceira da mesa, que o pai lança as sementes de sua pregação. Na fala que conclui o capítulo, André lembra a “majestade” dos gestos do pai. E os sujeitos-terra que hão de receber o grão-verbo germinativo, como se comportam? Rostos coalhados seriam “endurecidos”, sérios, de quem se obriga o máximo de atenção? Lívidos? Há aqui um sutil detalhe que deixa entrever como André polemiza com o pai. O narrador atribui a todos os rostos uma “máscara mortuária” que era sobretudo sua. O romance, na sua totalidade e na representação dessa cena da mesa, retratada precisamente no capítulo 24, mostra a árvore familiar dividida em dois galhos – o da direita, representado pelos filhos obedientes, ou, no diálogo com os Evangelhos, a terra fértil;

e o da esquerda, principiando com o broto protuberante que era a mãe, o dos rebeldes, os que rejeitam (mesmo em silêncio) a palavra do pai.⁷⁹ De forma sub-reptícia, André quer fazer crer que Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Hudá sofriam as vergastadas daquela voz, mas não comungavam, no sentido mais profundo dessa palavra, o saber & sabor daquele maná verbal.

A voz, ordenada, é cadenciada pelo ritmo regular do relógio. O que o pai parece por vezes se esquecer, e os pregadores de todas as latitudes, é que o(s) sujeito(s)-ouvinte(s) não são passivos, são seres desejantes que podem oferecer aos seus discursos contrapalavras. Há a imaginação, o devaneio, e o sujeito pode, nesse pretense escutar, correr por outras pastagens. Noutro flash da memória, para falar de vozes que concorriam com as familiares na disputa de seu coração-mente, André confessa: “de que adiantavam aqueles gritos [da família], se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera?” (L.A., p. 14).

Pensando a tessitura de temporalidades em *Lavoura arcaica*, Wells (2007, p. 64-65) chama a atenção para a “poderosa presença do relógio”. Parafraseando-a, podemos dizer que há um embate entre a linearidade desse tempo do relógio, da paciência, da maturação desejada pelo pai, e o tempo dos jovens, da querência de mudança, o tempo psíquico e, por que não dizer, físico, do sujeito rebelde – “a impaciência também tem os seus direitos”. (L.A., p. 90). Wells (2007, p. 66) ainda faz uma aguda leitura da figura fantasmática do avô, que “ocupava” a outra ponta da mesa:

O avô, “nosso veio ancestral”, e seu relógio onipresente simbolizam uma espécie de tempo primordial da família, do destino e da reprodução. Assombrando ambos o lar e o romance, o avô emerge como o cego fantasma de uma origem que a família não consegue compreender inteiramente. Significativamente, sua morte marca a transição-limiar da casa velha para a casa nova, ou da terra natal para a nova terra: foi ele quem primeiro deixou o Líbano, levando consigo seu relógio.

O fragmento do discurso romanesco, que estamos chamando de “moldura” para o sermão paterno, consiste já numa enunciação. Ainda que não esteja totalmente localizada espaço-temporalmente, é possível deduzir que se trata do destilar da memória dos acontecimentos pregressos diante de Pedro. Portanto, a fala do pai é uma enunciação dentro da enunciação. A forma como o capítulo se inicia “Que rostos mais coalhados...” e depois a

⁷⁹ A parábola do semeador, central na pregação de Jesus, afinal metaforiza justamente a aceitação ou rechaçamento da palavra revelada, encontra-se em Mateus 13, 1-23, Marcos 4, 1-20 e Lucas 9, 4-15. Quanto à vinculação negativa que se faz ao lado esquerdo, ela encontra-se em praticamente todo o corpo escriturístico; uma parábola sobre o “último julgamento” lhe dá cores mais evidentes, como em Mateus 25, 31-46.

rápida passagem do discurso indireto (que segundo Bakhtin é analítico) para o direto produz um efeito de presentificação. O tom é oracular, nessas palavras que fazem o elogio do tempo:

“O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo [...]”. (L.A., p. 53).

Note-se que algumas das características atribuídas ao tempo, “... não tem princípio, nem fim”, “onipresença”, são também atributos de Iahweh e de sua “filha”, criação diletta – a Sabedoria. No sublime poema, presente no capítulo 38 de Jó, Deus interpela o seu servo e diz: “Onde estavas quando lancei os fundamentos da terra?”. A Bíblia de Jerusalém traz o seguinte título – A sabedoria criadora confunde Jó.⁸⁰ Na tradição sapiencial bíblica, a Sabedoria é intrínseca ao *modus operandi* do Criador e, portanto, se faz presente, dando “lógica” e perfeição a toda obra criada, conforme *Provérbios* 8, 22-23 (B.J.):

Iahweh me criou, primícias de sua obra,
de seus feitos mais antigos.
Desde a eternidade fui estabelecida,
desde o princípio, antes da origem da terra.

Na sequência desse trabalho, mostraremos que a visão harmônica e otimista tantas vezes expressa no livro de *Provérbios* será problematizada no próprio corpo escriturístico; os exegetas falam numa espécie de crise da Sabedoria, em livros como *Jó* e *Eclesiastes*. Ecos dessa crise e as formas como se enuncia também comparecem de modo dialógico em *Lavoura arcaica*. Mas voltemos ao labor paterno:

existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes de nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia. (L. A., p. 54).

⁸⁰ Veremos, em vários versículos presentes na literatura sapiencial bíblica, que por vezes Deus e a Sabedoria se confundem como um único princípio.

O objeto escolhido para falar da frágua do tempo é a mesa, justamente aquela em torno da qual se realiza uma semeadura de palavras. Da terra propícia ao móvel em sua funcionalidade, a força motriz do tempo atuando regularmente.

Candido (2002, p. 336), no ensaio sobre o romance de Verga, refletindo sobre o “imobilismo das organizações sociais estagnadas”, parafraseia F. Braudel: “o tempo deixa de ser histórico para ser geográfico, definindo-se pelo retorno das estações e seus trabalhos”. No romance de Nassar, essa regularidade é reforçada pelo tom, pelas estruturas paralelísticas, pelo léxico “anos sossegados”, ou seja, o ordenamento do mundo da natureza reflete-se nessa ordem que molda o discurso. A imagem das mãos do artesão obriga a pensar o salto do mundo da natureza para o universo da cultura. Mas como esse é um discurso todo imantizado de saberes proverbiais, que têm como solo a sabedoria popular (decantada da experiência, do trabalho), é como se não houvesse quebra ou trauma. O artesão internaliza a lógica da natureza e pacientemente – “dia após dia” – há de dar acabamento ao projeto que é da Natureza, mas também do homem e para o homem, e que se realiza no tempo. Note-se que na sequência do discurso, o tempo é matéria, e também escultor de diferentes objetos – as paredes da casa, a água, a terra que fecunda, a semente que germina, os frutos, o pão, a “massa fértil dos nossos corpos”.

Depois dessa “introdução”, grande parte do sermonário organiza-se em torno de adágios que, tanto semântica como formalmente, encontram farta ressonância no livro de *Provérbios*. O pai age como um “mestre-de-parábolas” (Qohélet, 12, 11), e seu discurso poderia ser dividido em duas partes. Na primeira, enfatiza-se a paciência, o equilíbrio, a confiança no caráter retributivo do mundo, mas, na segunda metade, o tom é mudado, Iohána parece usar o “‘martelo’ do Sapiente [...] um aguçado agulhão de pastor [...], pronto a ferrotear o comodismo piedoso de ovelhas timoratas” (CAMPOS, 1991, p. 17). A “casa da Sabedoria”, que é o próprio ser do homem, com todas as ressonâncias que seu falar-agir tem, não pode ser erguida somente numa atitude de passividade e aceitação; a última parte inicia-se com um programa de ação: “mas ninguém no seu entendimento há de achar que devemos sempre cruzar os braços, pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha” (L. A., p. 58).

Passamos agora a tecer de forma minuciosa os paralelos entre os ditames do pai e suas possíveis fontes em *Provérbios*; eis o seu rifão sobre a verdadeira riqueza:

rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para

o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira. (L. A., p. 54).

Por mais que a cena enunciativa esteja bem delineada, com a hierarquia dos lugares bem marcada, é interessante como o discurso tem um caráter genérico, parece soar num outro tempo e lugar, ou melhor – atemporalmente. Não nos esqueçamos que esses provérbios são falas citadas, foram apropriados pelo sujeito do discurso e colocados a serviço de seu tom emocional-volitivo. A fala paterna tenta operar uma sutura, reafirmar um lugar de origem, balizas que mantenham a unidade da família, fincadas no rifoneiro dos antigos. Segundo Rocha (1995, p. 150-151), o falante muitas vezes usa o provérbio como um escudo, “que por sua natureza de verdade geral, não refere, nem fere (pelo menos não explicitamente)”, e acrescenta: “sua essência de verdade geral incontestável, proveniente de uma fonte de sabedoria admitida como infalível, [...] faz dele uma arma apreciada na argumentação”.

A voz que interpela o ouvinte em *Provérbios* identifica-se com a do pai e do mestre e, algumas vezes, é soprada dos lábios da própria Sabedoria, personificada como uma mulher virtuosa; isso sem contar que a coletânea como um todo tem a rubrica da pseudo-autoria de Salomão, o mesmo monarca sensual que “assina” *Cantares*. A riqueza que o pai vincula à paciência, à sabedoria da espera e da temperança é exaltada várias vezes em *Provérbios*; colocam-se sob risco de castigos e desacertos os que se apressam em seus passos e decisões:

Feliz o homem que encontrou a sabedoria,
o homem que alcançou o entendimento!
Ganhá-la vale mais do que a prata,
e o seu lucro mais do que o ouro.
É mais valiosa do que as pérolas;
nada que desejas a iguala.
Em sua direita: longos anos;
em sua esquerda: riqueza e honra!
Os seus caminhos são deliciosos,
e os seus trilhos são prosperidade.
(Prov. 3, 13-17 – B.J.).

Aquele que se esmera em adquirir a sabedoria, que ama a sensatez, age como se colocasse sobre a “cabeça um formoso diadema”, como se cingisse “com brilhante coroa” (Prov. 4, 4-9 – B.J.).

Sobre a insondabilidade dos desígnios do tempo, que lembra o caráter obscuro da vontade de Iahweh, ainda voltaremos, mas detenhamo-nos ainda no fragmento para observar a ameaça que paira sobre o “devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas”. Essa foi justamente a escolha de André, mas, nesse momento da narrativa, ainda não está claro para

Pedro os motivos que levaram o irmão a afastar-se da lavoura paterna. Lula, o caçula, que projetava em André seus anseios de liberdade, dirá também do desejo de viver prodigamente: “vou sair de casa para abraçar o mundo, vou partir para nunca mais voltar” (L. A., p. 180-181).

Jogando com as imagens da Bíblia, pode-se dizer que o “pecado original” do desgarramento foi praticado pelos mais velhos, o pai ou, por que não dizer, o avô; eles é que deixaram a terra de origem e, como dizem tantos pesquisadores sobre a imigração libanesa, projetaram no Brasil uma imagem de “terra da promessa”⁸¹. A casa é *locus* e metáfora da tentativa de congregar; a partir da mesa dos sermões, o pai lança, em direção aos filhos, os fios discursivos com os quais tenta enredá-los em torno de um centro, um núcleo original que na verdade já não existe. Wells (2007, p. 64) interpreta assim esse estado de coisas:

Em *Lavoura*, o que se perdeu (a antiga terra natal, os antepassados mortos) nunca será preenchido, permanecerá como uma chaga dentro da própria chaga do romance, a despeito – ou talvez por causa – da tentativa desesperada do pai de suturar uma narrativa ostensivamente primordial (arcaica) para a família.

A sequência da prédica traz três provérbios, didaticamente explanados, que já se incorporaram totalmente à linguagem cotidiana: “ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna [...] ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois [...]; e ninguém ainda em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto”. Quando Obelkevich (1997, p. 44) lembra que os provérbios, os adágios, as sentenças são uma forma privilegiada de o historiador aproximar-se das fontes de oralidade, é porque essas “formas têm a vantagem de nos dar aquilo que foi dito por muitas pessoas em inúmeras ocasiões da vida cotidiana”. Os nossos personagens, enleados aos ritmos da terra e a seus trabalhos, lançam mão de imagens simples, nesse caso, relacionadas aos seres e objetos da faina rural (carro de bois), das atividades rotineiras (passo/perna), ou do trabalho (construção da casa). As inúmeras coleções de provérbios, que praticamente todos os povos que lidam com a escrita coligiram, poderiam nos oferecer centenas de exemplos que, se não são uma tradução muito aproximada desses citados⁸², mantêm o mesmo espírito – a apologia da paciência. O trânsito dos dizeres, a descoberta, às vezes, por meio de documentos

⁸¹ É claro que trabalhamos aqui com certa dose de ironia malévola, pois, na história das imigrações, o que muitas vezes levou povos, comunidades ao deslocamento foram as guerras, a fome etc.

⁸² O surrado “Quem espera sempre alcança”, que Chico Buarque deliciosamente desconstrói em “Bom conselho” – “Está provado / quem espera nunca alcança” –, tem o seu equivalente em inglês: “Everything comes to him who wates”. Steinberg (1985, p. 80, 85) ainda cita outros: “Patiente is a virtue” e “Rome was not built in a day”.

contemporâneos, de provérbios que surgiram em lugares muito distantes, é o que autoriza os entusiastas dessas sentenças lapidares a dizerem como Lauand (1997, p. 22):

A mensagem que se cristaliza em provérbio, respalda-se na experiência; guarda, por isso, um tom afirmativo, de perenidade; beira a advertência; torna-se aconselhamento; apela para o equilíbrio; revela os limites humanos e a grandiosidade do Criador. Predominam as constatações intrínsecas ao homem enquanto ser universal, em sua relação com a vida, tais como as referentes ao comportamento de seu semelhante; ao destino; ao tempo etc.

Na exortação paterna, o tempo é alçado à categoria de ente poderoso, modelador dos eventos naturais e da carne-espírito dos homens, diante dele a postura deve ser de reverência, e daí podermos aproximá-lo (o tempo) da face indecifrável de Iahweh.

Campos (1991, p. 54) transcreveu com argúcia os versículos de *Qohélet* 3, 1-9, que poderiam ser chamados de “catálogo dos tempos ou dos eventos humanos”:

1. Para tudo seu momento
E tempo para todo evento sob o céu
[...]
4. Tempo de pranto e tempo de riso
tempo de ânsia e tempo de dança

André e os irmãos do ramo esquerdo do tronco familiar, justamente os mais jovens, farão os ponteiros do relógio acelerar; impõem, movidos pelo desejo, uma outra dinâmica aos labores que construíram e mantinham aquela casa, mesmo que o resultado dessa ação volte-se contra os fundamentos dela. Outra imagem de roda e movimento pode ser evocada para dar conta dessas duas lógicas temporais: vagar, espera, paciência (pai) *versus* ânsia, pressa, gozo (filhos rebeldes). Trata-se do círculo dançante que se forma na festa ao som da flauta de um tio imigrante: “compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi” (L. A., p. 29).

É notório que quem convoca para a dança é o patriarca, “mais certo então de que nem tudo se deteriora no porão” (L. A., p. 32). A primeira imagem evoca os trabalhos, os sulcos das rodas de carro de boi, a lavra do solo e o labor dos discursos que deixam vincos no coração dos filhos:

a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era

mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo. (L. A., p. 30).

A flauta lírica é incitadora do delírio, da exorbitância, e metaforicamente podemos pensá-la como sopro-voz do autor que insufla vida e potência nos seus personagens, que desenha uma arquitetônica, uma orquestração de vozes conflituosas – o eixo direcionador do pai sofre, com a ação do filho, com o espírito dionisíaco da festa, uma torção⁸³.

3.2.2 Concretude: dos tijolos, dos corpos e das imagens

Outra característica do *mathal* que se encontra nesse discurso exortativo do pai é o apelo ao concreto. Lauand (1997, p. 51) sustenta que, no caso dos idiomas árabe-semíticos, trata-se de uma questão de ênfase, pois na verdade todas as línguas têm seu arsenal metafórico, as figuras usadas pelos falantes para tornar mais fácil ou vivaz o exercício do ensino-aprendizagem, inclusive de princípios morais. As parábolas de Jesus, que têm seu parentesco com as formas proverbiais, são exemplares no uso de situações concretas, práticas cotidianas, a partir das quais se formula um ensinamento moral. O pai, depositário desses dizeres milenares, lança mão de imagens concretas, segundo ele estariam guardadas

no manejo mágico de uma balança [...] toda a matemática dos sábios, num dos pratos a massa tosca modelável, no outro, a quantidade de tempo a exigir de cada um o requinte do cálculo, o olhar pronto, a intervenção ágil ao mais sutil desnível; são sábias as mãos rudes do peixeiro pesando sua pesca de cheiro forte: firmes, controladas, arrancam de dois pratos pendentes, através do cálculo conciso, o repouso absoluto, a imobilidade e sua perfeição. (L.A., p. 55-56).

A matemática, que se tornaria para os nossos olhos modernos um dos exemplos máximos de formulação abstrata do pensamento, é aqui atrelada a uma rústica imagem de balança de peixeiro, com suas presumíveis ressonâncias de equilíbrio e justeza. Com conotação um pouco distinta, como uma exortação à justiça nos negócios, honradez na prática comercial, a imagem da balança comparece algumas vezes em *Provérbios*, como no capítulo 16, 11 (B.J): “A balança e os pratos justos são de Iahweh,/ todos os pesos da bolsa são sua obra”, mas a *Bíblia de Jerusalém* traz uma nota interessante, pois fala em “pratos de justiça”.

⁸³ A imagem foi-nos sugerida por Wells (2007, p. 63), que, fazendo uma apologia do caráter *gauche* de André e dos artistas de uma forma geral, diz: “O contador de histórias, o escritor, o músico: cada um concebe a distância e a transforma, em uma tentativa de torcer seu eixo.”

O que mais nos interessa, no entanto, é o trecho – “a quantidade de tempo a exigir de cada um o requinte do cálculo, o olhar pronto, a intervenção ágil”, pois André apropria-se dessa ciência para um uso totalmente subversivo – argúcia e paciência na construção dos trilhos para as pombas apanhadas sob sua peneira de caçador. Essa travessura, tantas vezes repetida, funcionava como uma pedagogia da sagacidade, extremamente útil, para a posterior captura da pomba-irmã, como já pontuamos no capítulo anterior. Eis suas palavras, lembrando os estratagemas para seduzir as pombas, na verdade uma citação aproximada dos versos qohéletianos: “[...] porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (foi uma ciência que aprendi na infância e esqueci depois)” (L.A., p. 97). André usa o vocábulo geometria para falar dessa “ciência de menino”, ao mesmo tempo complicada, com suas doses de cálculo e paixão: “a linha numa das mãos, o coração na outra [...] numa das mãos um coração em chamas, na outra a linha destra que haveria de retesar-se com geometria” (L.A., p. 100-101).

No martelar incessante do discurso paterno, mestre-de-obras de uma catedral pretensamente inabalável, só chega ao

cálculo conciso [...] aquele que não deixa que um tremor maligno tome conta de suas mãos, e nem que esse tremor suba corrompendo a santa força dos braços, e nem circule e se estenda pelas áreas limpas do corpo, e nem intumescça de pestilências a cabeça, cobrindo os olhos de alvoroço e muitas trevas. (L.A., p. 56).

Segundo imperativos da moralidade judaico-cristã, as primeiras páginas de *Lavoura arcaica* já trazem mãos, braços, tronco, falo, convulsos pelo “tremor maligno” da masturbação:

minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina [extremamente irônico], percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente [...] enquanto enxugava a mão, agitei em seguida a cabeça para agitar meus olhos [...] escondi na calça meu sexo roxo e obscuro. (L.A., p. 10-11).

Onã, personagem citado em Gênesis 38, 8-10, de cujo nome viria o termo onanismo, praticava o que os rabis chamam de *coitus interruptus*; sendo isso ou a busca do prazer solitário, a verdade é que o ato é considerado grave por constituir “um verdadeiro desafio ao criador e à ordem fundamental na criação” (CHOURAQUI, 1995, p. 405). Onã será morto pela ação de Iahweh.

Não é só com a voz que André reage diante da imagem do pai, ou de tudo que ela significa, inclusive Pedro, o enviado; é com cada fibra do seu corpo, que, em polêmica aberta

ou velada, ele nomeia como “escuro”, “epiléptico”, “louco”, “convulso”, “endemoniado”, “possesso”, entre tantas imagens que, logicamente contagiadas pela prédica dos deveres, não têm de onde tirar as formas opositivas senão daquele chão de dizeres um tanto maniqueísta. André sempre “ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo” (L.A., p. 15), em consonância com Mateus 6, 22-23, mas diante do irmão, repassando em turbilhão os desvios que o levaram até aquela pensão, sente seus próprios olhos como “dois caroços repulsivos”, “dois bagaços”, ele que estava “escuro por dentro” (L.A., p. 15, 16, 17).

Mergulhado na e acelerando a vertigem do tempo, “cansado de idéias repousadas, olhos afetivos, macias contorções” (L.A., p. 48), André desenha sua corporeidade em total oposição àquele imperativo de limpeza exigido pelo pai. Seu corpo é resina e lenho incandescente que quer incendiar o missal paterno; a fibra com que tece as rédeas de seu cavalo são, sim, inflamáveis:

que tudo fosse queimado, meus pés, os espinhos dos meus braços, as folhas que me cobriam a madeira do corpo, minha testa, meus lábios, contanto que ao mesmo tempo me fosse preservada a língua inútil; o resto, depois, pouco importava depois que fosse tudo entre lamentos, soluços e gemidos familiares. (L.A., p. 48).

Incansável em sua lavoura, o pai é preempatório:

o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista. (L.A., p. 56).

André, que no desenvolvimento de sua consciência descobre que os sermões do pai eram inconsistentes (a lembrar as “asas radicais da Sabedoria”, que começam a questionar a tese da retribuição), constatará ao final que o

próprio patriarca, ferido nos seus preceitos [...] fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa. (L.A., p. 193).

Os discursos e os sujeitos que eles constituem ideologicamente não podem ter essa pretensão de pureza que o pai quer defender ferrenhamente, eles são constitutivamente

heteróclitos e imiscíveis; as “cerças”, sejam das estruturas linguísticas, dos gêneros discursivos, das verdades centralizadas, são constantemente rompidas. André, na sua sanha demoníaca de perscrutação, denuncia que, no sermônário paterno, havia “enxertos de várias geografias”. (L.A., p. 91). O *Kitab al-Amthal*, livro exemplar da poesia sapiencial, é uma compilação de tradições orais e escritas das civilizações que faziam fronteira com o “movediço” povo de Israel, submetidas, reconhecamos, ao crivo da fé javista. Historiadores e exegetas têm pontuado os diálogos de *Provérbios* com tradições de povos babilônios, egípcios, entre outros⁸⁴. A insistência de Iohána em resguardar os domínios da casa-tradição revela, em si mesma, o temor de que os marcos fincados pelos antepassados já não gozem de tanta segurança. Não é menos vigorosa a fala dos profetas que reverbera no Antigo Testamento, imprecações lançadas na direção de um rebanho sempre na ameaça de se dispersar. Em *Lavoura arcaica*, toda a vigilância não foi capaz de impedir que germinasse naquele chão as sementes da revolta.

3.2.3 Mulheres & vozes estranhas

Em suas escapadelas para fora do nicho familiar, André consumava duas transgressões duramente condenadas em *Provérbios* e em tantas passagens bíblicas – o roubo e a prostituição. Para celebrar os seus sentidos “num chão de tangerinas incendiadas, [num] reino de drosófilas”, para entregar-se “feito menino na orgia de amoras assassinas” (L.A., p. 71-72) – é assim que ele nomeia a cama das “mulheres estranhas” – André roubava moedas do pai. O seu relato para falar dessas fugas noturnas por um “duro chão de estrada” (L.A., p. 70) até a vila é uma polêmica aberta com os imperativos paternos e com o discurso religioso. Vamos descobrindo que sua existência de pródigo começou dentro da própria casa, o adolescente não poupava suas energias. Sua retórica, às vezes lautreamontiana, tem um prazer sacrílego em subverter valores, como nomear assim o comércio com as prostitutas: “escapulindo da fazenda nas noites mais quentes, e banhado em fé insolente, comungava quase estremunhado” (L.A., p. 71).

De fato é possível estabelecer alguns pontos de contato entre a poética nassariana, com seus laivos surrealistas e neobarrocos (LEMOS, 2003, p. 84), e a prosa delirante de Isidore Ducasse, tanto no plano formal quanto temático. Se pensarmos o plus de consciência que o autor-criador de *Lavoura arcaica* concedeu a esse rebelde “mal saído da infância”, podemos

⁸⁴ Não deixa de ser irônico que um livro que faça tantas exigências de purismo se revele, em última instância, uma miscelânea de dizeres e saberes de várias culturas.

afirmar como Camus (1997, p. 105): “com Lautréamont, compreende-se que a revolta é adolescente”. Em *Lavoura arcaica* como nos *Cantos de Maldoror* encontra-se um tom “paródico e satírico”, polêmicas abertas ou veladas com “a retórica tradicional [...], pregações de oradores religiosos, etc. [A] ironia lautreamontiana o levou a alternar frases com uma impostação mais solene e outras coloquiais”. (WILLER, 2005, p. 11). Semelhante a André, em Maldoror “o querer-viver se exalta. Portanto é expressão da rebelião, a revolta individual. Coerentemente, em várias passagens Maldoror se identifica a Lúcifer, mais importante símbolo da rebelião na tradição ocidental”. (WILLER, 2005, p. 28). Ouçamos a voz do próprio personagem, que parece encontrar eco na transgressão de André: “Eu fiz um pacto com a prostituição, a fim de semear a desordem entre as famílias.” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 79).

Os compiladores de *Provérbios* fazem vários alertas sobre as “tramas e maranhas” da mulher estranha, que, em *Lavoura arcaica*, entre rameirices e gargalhadas, se deliciava com aquele “menino trêmulo com tanta pureza no rosto e tanta limpeza no corpo [...] se queimando na cama feito graveto” (L.A., p. 71). Sobre o poder incendiário dessas mulheres sedutoras, *Provérbios* 6, 27-28 (W) tem uma formidável imagem: “Pode um homem juntar fogo em seu peito, e suas roupas não se queimarem? Ou pode um homem andar sobre brasas vivas, e seus pés não chamuscarem?” Estrangeira é um termo usado às vezes pelos tradutores para falar da prostituta, tal escolha encontra eco no imperativo de Iahweh para que o seu povo se mantivesse puro, distante dos deuses estranhos⁸⁵. De qualquer forma, alerta-se para a suavidade de suas palavras em *Provérbios* 2, 16 e numa imagem de maior força poética: “Pois os lábios de uma estranha mulher gotejam mel, e seu palato é mais suave que óleo/ mas o fim com ela é mais amargo que absinto, afiado como uma espada de dois gumes.” (Prov. 5, 3-4 – W). Aqui temos um exemplo formidável de concisão e concreção. Alter (1985, p. 167), analisando versos do livro, fala em “coreografia dos antônimos”. Para dar conta da sutileza e, ao mesmo tempo, da perfídia que o “palato da meretriz” esconde, nada melhor do que esse jogo – mel/suavidade versus amargo/agudeza. Tanto na coletânea bíblica quanto no romance,

⁸⁵ São inumeráveis as referências no Antigo Testamento acerca das determinações de Iahweh para que seu povo se mantivesse fiel ao pacto estabelecido com os patriarcas. Mariza Mendes, em sólida tese, baseada na semiótica greimasiana, trabalha a figuração passional de Iahweh nas Escrituras. A estudiosa afirma que “Javé foi identificado como um destinador instável, que ora premia, ora castiga o sujeito, mas em situações de confronto com antidesinadores e anti-sujeitos, assume o papel temático de criador passional, ‘juiz implacável’ ou ‘pai vingativo’”, e acrescenta: “‘o ciúme passional’ de Javé em relação aos ídolos cananeus também estará presente em muitos dos percursos figurativos do culto religioso”. (MENDES, 2009, p. 109, 119). Chouraqui (1996, p. 388), em sua tradução do livro de *Êxodos*, chama o Deus ciumento de Él ardente: “Não, não te prosternarás diante de um outro Él,/ pois Iahweh (Adonai), Ardente é seu nome, um Él ardente, ele” (Nomes, 34, 14).

em que a linguagem é heroína e se faz o tempo todo objeto de disputa, a plasticidade das imagens realça sua centralidade.

Wasserman (1998, p. 33 e 34) cita interpretações rabínicas (Rashi, Malbim) que veem nessa mulher uma personificação de doutrinas heréticas e filosofias estranhas, das quais o crente deve se resguardar. O poder das palavras é realçado tanto em *Provérbios* quanto no sermônário paterno, elas são fonte de vida e morte e, em termos bakhtinianos, arena privilegiada da luta ideológica. Os capítulos 8 e 9 de *Provérbios* trazem discursos da senhora Sabedoria personificada como uma mulher prudente, eis momentos da sua interpelação:

A Sabedoria não chama?
 O entendimento não levanta a voz?
 Nos montículos, ao lado do caminho,
 em pé junto às veredas,
 junto às portas da cidade,
 gritando nos caminhos de chegada:
 a vós, homens, eu chamo,
 dirijo-me aos filhos de Adão:
 os ingênuos aprendam a sagacidade,
 os insensatos adquiram um coração.
 O céu de minha boca murmura a Verdade,
 e meus lábios aborrecem o mal.
 Todas as sentenças minhas são justas,
 nenhuma é desatinada ou tortuosa.
 (Prov. 8, 1-8 – B.J.).

A *Bíblia de Jerusalém*, que contou em seu corpo editorial com estudiosos de peso, traz títulos e subtítulos (que não constam dos manuscritos mais antigos) que funcionam como guias de leitura. Assim, os versículos 13 a 18 do capítulo 9, que citamos em seguida, trazem o sugestivo subtítulo – “A senhora insensatez arremeda a Sabedoria”:

A senhora insensatez é impulsiva,
 é ingênua e nada conhece.
 Senta-se à porta da casa,
 num assento que domina a cidade,
 para chamar os transeuntes,
 os que seguem o reto caminho:
 “Os ingênuos venham para cá,
 quero falar ao seu juízo.
 A água roubada é mais doce,
 o pão escondido é mais saboroso.”
 E não sabem que em sua casa estão as Sombras,
 e seus convidados, no fundo do Xeol!
 (Prov. 9, 13-18).

O filho tresmalhado prefere obviamente os conselhos dessa tresloucada senhora, que de ingênua talvez não tenha nada. Os gestos de André autorizam dizer que o adolescente era um “leitor” do evangelho profano de Blake, com muita propriedade nomeado de *Provérbios do Inferno*. Eis alguns de seus petardos: “A estrada do excesso leva ao palácio da sabedoria. A prudência é uma solteirona rica e feia, cortejada pela Impotência.” (BLAKE, 1995, p. 91).

Quanto aos enleios das prostitutas, vale a pena fazer mais duas observações. Ao virar de boca a caixa com as quinquilharias com que as meretrizes o haviam presenteado, André usa uma imagem forte como que a indicar a simbologia que aquele receptáculo guarda: “nossos olhos molhados [...] presos com afinco na caixa que eu virava de boca, virando com ela o tempo”. (L.A., p. 70). Acelerar, revirar, desorbitar a marcha do tempo são ações nas quais os rebeldes daquele clã se especializaram. A afirmação de *Provérbios* 7, 11- (W) – “A prostituta é alvoroçada e rebelde [...]” calha bem a Ana, sobretudo quando ela surge ao final, “impaciente numa só lufada” (L.A., p. 188), vestida com os enfeites mundanos da caixa de André – “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 intempestiva, e magnetizando a todos [...]” (L.A., p. 189). O que deveria ser tempo e lugar para rememorar as tradições, para celebrar a “páscoa” do “filho pródigo”, irá se tornar palco de uma tragédia; em consonância com *Provérbios* 2, 18, aquela casa há de se inclinar para a Morte, e os passos daqueles que a seguem, no caso a “filha-feito-prostituta”, trilham para as Sombras.

É interessante que o conselho dado aos jovens, em *Provérbios*, para guardarem-se das mulheres estranhas, é compensado com o incentivo de gozar “com a mulher de sua juventude; uma corça amada e uma graciosa gama, que seus seios o satisfaçam em todo o momento; com seu amor você possa sempre ser embriagado.” (Prov. 5, 18-19 – W)⁸⁶. E na imagem bastante concreta do versículo quinze: “Beba água de sua própria cisterna, e água corrente de seu próprio poço.” André subverte essas admoestações e as lê como um salvo-conduto para a relação incestuosa.

3.2.4 Tempos de ânsias

À tentativa de “dissolver” e recriar o tempo, o pai chama de “química frívola” (L.A., p. 57). Nas considerações finais, tentaremos mostrar as fontes de onde foram retiradas as

⁸⁶ Esses versículos são talvez os que mais destoam do tom imperativo (proibitivo) que predomina em *Provérbios*; a celebração do prazer, aqui, está em total consonância com o livro de *Cantares*.

substâncias corrosivas que se mesclaram na alquimia verbal de André. Em sua voz, ressoam os gritos dilacerados e revoltosos de pensadores e personagens que bombardearam com pesado arsenal discursivo algumas das pilastras da ordem jurídica, religiosa e moral que sustentaram os edifícios sociais durante séculos. Os que nos interessam principalmente são Blake, Nietzsche, Ivan Karamazov, Lautréamont e Sartre. Contra os que querem profanar o tempo e a “substância que só ele pode empregar nas transformações” (L.A., p. 57), Iohána lança várias imprecações que também têm fortes ressonâncias bíblicas. A tonalidade com que se expressa, as estruturas paralelísticas são uma mescla de exortação e maldição:

[...] ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma; ai daquele que deita as costas nas achas desta lenha escusa: há de purgar todos os dias; ai daquele que cair e nessa queda se largar: há de arder em carne viva; ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos; ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue; ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso: terá as mãos cheias de gesso, ou pó de osso, de um branco frio, ou quem sabe sepulcral. (L.A., p. 57).

Note-se mais uma vez que a entidade toda poderosa, indevassável em seus desígnios, é o tempo, cuja cadência, segundo a perspectiva paterna, que ecoa a sabedoria popular, emula a regularidade dos ciclos da natureza; sua oficina molda os eventos em fogo brando, e os homens que detêm um pouco mais de saber sobre as operações do tempo são os mais velhos. São numerosas as passagens bíblicas com enumerações de “ais”, sobretudo na retórica dos profetas que, vociferando contra as faltas do povo escolhido, ou mesmo contra seus inimigos (de Israel), procuravam criar com suas palavras “uma reação determinada em seus ouvintes: [...] afetá-los, abalá-los, confrontá-los [...]” (SCHÖKEL, 1997, p. 180).

A repetição, como em muitos discursos didáticos, sobretudo os tradicionais (ainda que às vezes o efeito possa ser o tédio), tem a função de enfatizar e ajudar na memorização⁸⁷. O livro do profeta Isaías traz, no capítulo cinco, uma série de censuras que principiam com a

⁸⁷ Lauand, entusiasta do caráter didático dos provérbios, de suas estruturas paralelísticas, faz um poético elogio das formas em que esses dizeres se plasmam: “Na língua árabe, desde tempos imemorais, a própria palavra para ser humano é *Insan*. A surpreendente profundidade antropológica expressa nessa palavra manifesta-se quando atentamos para seu significado literal, enfatizando uma característica humana que se absolutizou para designar o homem. *Insan* – derivada do verbo *nassa/yansa*, esquecer –, aponta para *aquele que esquece*. [...] Consciente de que o homem é *Insan*, esquecedor, o Oriente desenvolveu uma pedagogia – desprezada, *esquecida* e incompreendida pelo ocidental contemporâneo –, a pedagogia do *dhikr*, a pedagogia do lembrar, a pedagogia baseada na repetição, nos provérbios, no decorar, nas festas, nos gestos, nos rituais...” (LAUAND, 1997, p. 96-97).

interjeição ai. A *Bíblia de Jerusalém* dá ao conjunto de versículos 8-24 o subtítulo de “Maldições”; a versão de João Ferreira de Almeida nomeia o trecho que se inicia no versículo 18 e termina no 30 de “Ais pronunciados sobre os ímpios”. Conteudisticamente, eles não estão em relação direta com os ais reverberados pelo pai (a exceção é o versículo 19, que alerta sobre os que se apressam), mas lançam luz sobre o comportamento de André, sobre o dialogismo contrastante que ele estabelece com a lei paterna. Citemos os versículos na versão da *Bíblia de Jerusalém*.

Ai dos que se apegam à iniquidade, arrastando-a com as cordas da mentira,
e o pecado com os tirantes de um carro;
dos que dizem: “Avie-se ele, faça depressa a sua obra,
para que a vejamos;
apareça, realize-se o conselho do Santo de Israel,
para que o conheçamos!”

Ai dos que ao mal chamam bem e ao bem mal,
dos que transformam as trevas em luz e a luz em trevas,
dos que mudam o amargo em doce e o doce em amargo!
Ai dos que são sábios a seus próprios olhos
e inteligentes na sua própria opinião!
Ai dos que são fortes para beber vinho
e dos que são valentes para misturar bebidas,
que absolvem o ímpio mediante suborno
e negam ao justo a sua justiça!

Por isso, como a chama devora a palha,
como o feno se incendeia e se consome,
assim a sua raiz se reduzirá a mofo,
a sua flor será levada ao pó.
Com efeito, eles rejeitam a lei de Iahweh dos Exércitos,
desprezam a palavra do Santo de Israel.

(Is. 5, 18-24 – B.J.).

Em um ponto pelo menos o pai estava certo, em total consonância com esse cenário de desolação de Isaías 5, 24; ao pretender se fazer sujeito de sua própria história, profeta profano que abraça o seio de filosofias modernas, André recebe de “volta o golpe implacável do seu castigo”. Antes que o braço do patriarca “ferido em seus preceitos” trave os ponteiros do tempo, naquele instante em que a paixão o domina, André, ao ser renegado pela irmã, faz soar um verbo performativo com o qual se amaldiçoa:

“estou banhado em fel, Ana, mas sei como enfrentar tua rejeição, já carrego no vento do temporal uma raiva perpétua, tenho o fôlego obstinado, tenho requintes de alquimista, sei como alterar o enxofre com a virtude das serpentes, e, na caldeira, sei como dar à fumaça que sobe da borbulha a frieza da cerração nas madrugadas; vou cultivar o meu olhar, plantar nele

uma semente que não germina, será uma terra que não fecunda, um chão capaz de necrosar como as geadas as folhas das árvores [...]”. (L.A., p. 138).

A tentativa de reintroduzir esse pródigo insurrecto no seio da família, a palavra que certamente mesclava ciúme e ódio, soprada por Pedro nos ouvidos do pai, torna os membros do lado direito co-autores do crime que tem como orago na Bíblia, Caim, o que matara por inveja.

No diálogo travado frente a frente com o pai no seu retorno para casa, que ainda iremos explorar mais detalhadamente, Iohána, ao ouvir os argumentos do filho, irá chamá-lo de imaturo, orgulhoso e arrogante. Se os preceitos da tradição foram, alguma vez, escritos na “lousa do coração” (Prov. 3, 3 – W) de André, podemos dizer que ele os rasurou ou que, em torno deles, teceu outros arabescos, o que acabou por distorcer a “palavra originária”.

A avidez, o desejo de tudo abarcar, severamente condenada pelo pai, também ecoa *Provérbios*. Iohána, na mesa dos sermões: “acaba por nada ver, de tanto que quer ver; acaba por nada sentir, de tanto que quer sentir; acaba por só expiar, de tanto que quer viver”. (L.A., p. 57). E o “mestre-de-parábolas” bíblico: “Assim são os caminhos de todo aquele ávido por ganho; isto tirará a vida de seu possuidor.” (Prov. 1, 19 – W). Ou na versão da *Bíblia de Jerusalém*, que acrescenta outro matiz de sentido: “Assim termina a cobiça sem medidas, tirando a vida ao seu dono”. Nas múltiplas reverberações que se tornam um principio de construção de cada livro e dos livros que formam a Bíblia, encontramos, na segunda parte de *Provérbios* 27, 20 (W): “os olhos de um homem nunca são saciados”, ou esse fragmento, passível de múltiplas interpretações: “os olhos do insensato olham para o fim do mundo”. O vocabulário de poetas e pensadores da modernidade talvez permita traduzir essa “cobiça sem medidas”, essa “insaciabilidade”, esse olhar para os confins do mundo como sede de absoluto, nostalgia de unidade. O p(r)o(f)eta que mais angustiantemente cantou a consciência da queda fala em “Elevação”, peregrino ele também, qual o pródigo de *Lavoura arcaica*:

[...]

Flutuas, meu espírito, ágil peregrino,
E, como um nadador que nas águas afunda,
Sulcas alegremente a imensidão profunda
Com um lascivo e fluido gozo masculino.

Vai mais, vai mais além do lodo repelente,
Vai te purificar onde o ar se faz mais fino,
E bebe, qual licor translúcido e divino,
O puro fogo que enche o espaço transparente.

Depois do tédio e dos desgostos e das penas
 Que gravam com seu peso a vida dolorosa,
 Feliz daquele a quem uma asa vigorosa
 Pode lançar às várzeas claras e serenas;

[...]

(BAUDELAIRE, 1995, p. 108).

A arte com seus múltiplos materiais-formas-conteúdos, a literatura, encarnação máxima do espírito em voz, faz-se “paraíso artificial” que dá algum contorno, que tangencia as bordas desse absoluto. A ironia desse verbo que mescla imagens siderais e lodo, que fala da ânsia de céu e compara essa busca com um “lascivo e fluido gozo masculino”, é bem afim dos acordes de André (não nos esqueçamos que etimologicamente esse nome está ligado à noção de Homem)⁸⁸. O eu que se expressa numa poesia como a de Baudelaire, os heróis de romances dos “artistas do significado” (é assim que Nassar chama escritores do porte de Dostoievski) são consciências aguçadas que praticamente se esgotam “buscando as fórmulas ou as atitudes que dariam à sua existência a unidade que lhe[s] falta.” (CAMUS, 1997, p. 301). Adaptando o autor de *O mito de Sísifo*, que cita Kirilov, Stavroguim e Sorel, entre outros, podemos dizer que Iohána, André e Ana são personagens perturbadores (mesmo que o pai discursivamente o negasse), porque “chegam aos extremos de sua paixão.” (CAMUS, 1997, p. 302). “Doença” que repetidamente o patriarca quer exorcizar:

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 peçonhento e maldito; erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo, são esses os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro, afinal, que força tem o redemoinho que varre o chão e rodopia doidamente e ronda a casa feito fantasma, se não expomos nossos olhos à sua poeira? é através do recolhimento que escapamos ao perigo das paixões. (L.A., p. 57-58).

Na visão paterna, os sentidos podem ser afetados, turvados, na compreensão de uma verdade prístina. Coloquemos pelo avesso suas palavras. Se se afasta dos olhos a poeira, dos ouvidos os escaravelhos, das glândulas o visgo peçonhento, ao que se chega? Pressupõe-se a

⁸⁸ Quando insistimos em chamar André de ideólogo, em pensar a obra de Nassar como um veio romanesco que lembra os escritos de Dostoievski sobre “as questões últimas do homem” (BAKHTIN, 1997, p. 144), a própria etimologia do nome André nos fornece um apoio: andro é “homem como macho, em oposição a mulher (em sentido genérico, como ser humano que inclui homens, mulheres, crianças, velhos, ver Antro(po)” [...]). (HOUAISS, 2001, p. 211).

limpidez, a calma, uma espécie de existência estoica. Esse é o rifão repisado em *Provérbios*:

O insensato expande suas paixões todas,
mas o sábio as reprime e acalma.
(Prov. 29, 11 – B.J.).

[...] o homem de entendimento é de espírito sereno.
(Prov. 17, 27b – J.F.A.).

Fonte de vida é a sensatez para quem a possui,
a disciplina dos estultos é a estultícia.
(Prov. 16, 22 – B.J.).

3.2.5 O cálice da discórdia

Por ser tantas vezes condenado em *Provérbios*, sobretudo quando sorvido em excesso, vale a pena discorrer sobre o papel do vinho em *Lavoura arcaica*. André extravasa a taça da revolta, derrama gotas de veneno nos ouvidos “petrificados” do irmão; a força daquele verbo é de uma potência tal que até “as pedras clamarão”. O enviado em missão de paz e reconciliação⁸⁹ não tem comportas de sensatez suficientemente fortes para reter a confissão escandalosa que lhe fora feita. André, mesmo no seu devaneio, sabe que precisa forrar o estômago do irmão, pois as revelações que faz ferem como “golpes de espada” (Prov. 12, 18a – B.J.) e “descem até as partes ocultas” (Prov. 18, 8b – W). Vários trechos de *Provérbios* falam em “fruto dos lábios”, odores e substâncias escondidos/destilados sob a língua, dando ao seu produto – a voz – uma formidável concretude e poder para curar ou ferir:

Uma resposta suave desvia a cólera, mas uma palavra nervosa provoca a ira.
(Prov. 15, 1 – W).

A língua curativa é uma árvore da vida, mas a perversidade nela causa destruição pelo vento.
(Prov. 15, 04 – W).

Palavras agradáveis são como um favo de mel, doce à alma e cura para os ossos.
(Prov. 16, 24 – W).

⁸⁹ *Provérbios* 13, 17b (B.J.) afirma que “um emissário fiel traz a cura”. É preciso reconhecer que Pedro não cumpriu bem a tarefa que a amorosa mãe lhe incumbira; ele não trará a cura, outrossim, fará precipitar a tragédia.

E se, na perspectiva de Pedro, André era um tolo, ou presunçoso, suas palavras poderiam ser classificadas como faz *Provérbios* 18, 6: “Os lábios de um tolo entram em discussão e sua boca chama por (fortes) golpes.” Esse versículo é assim comentado por dois exegetas hebraicos:

O tolo não fala calmamente, mas em tom de discussão e erguendo a voz. Em virtude de sua constante discórdia e disputa, ele antagoniza as pessoas e as convida a receber golpes (Metsudat David). E quando ele fala com sua “sabedoria” (simbolizada pela “boca”, ele fica mais estridente e hostil, como se estivesse pronto para os golpes físicos (Malbim). (WASSERMANN, 1998, p. 127).

Quando o irmão chega para buscá-lo, André estava embriagado pela lassidão pós-masturbatória; “foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto” (L.A., p. 10). Sobre os movimentos corporais, o turvar do pensamento e do discurso que precisa se organizar diante do outro, já discutimos no primeiro capítulo. Para liberar-se em sua fala delirante (mas que, na arquitetônica da obra, tem seu lugar e lógica) e tornar o irmão mais maleável à audição, André encherá várias vezes os copos: “e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, [...] e já tinha voltado à mesa para encher dois copos [...]” (L.A., p. 15-16).

André é um verdadeiro “passarinheiro”, hábil em colocar “armadilhas” tal como os ímpios que se encontram no meio do povo eleito, conforme *Jeremias* 5, 26 (B.J.); o “soberbo copo de vinho” (L.A., p. 17) que ele põe nas mãos do irmão é só o primeiro lance da estratégia que enleia o ouvinte. A revelação terrível produz em Pedro, e, em última instância, no leitor, um efeito de estranhamento – no sentido de Ginzburg (2001), ou seja, para além do procedimento formal – que choca e seduz, talvez por revelar as potências “demoníacas” que nos habitam⁹⁰.

Cantado por Baudelaire como “vegetal ambrosia” capaz de engendrar “mais de um pórtico miraculoso”⁹¹, o vinho está relacionado a algumas cenas memoráveis na Bíblia. Noé, um dos patriarcas, aparece no *Gênesis* cultivando vinhas, mas certa feita embriaga-se, e o fato de Cam, seu filho mais novo, ter visto a nudez do pai acarretou-lhe uma terrível maldição

⁹⁰ Ivan Karamázov, que poderíamos apontar como um veio ideológico em que a “razão revoltada” de André bebe, diz ironicamente que essas potências são bem humanas: “Em todo homem, é claro, esconde-se uma fera, a fera da cólera, a fera da excitabilidade lasciva com os gritos da vítima supliciada, a fera que desconhece freios, desacorrentada, a fera das doenças, da podagra e dos fígados adoecidos na devassidão.” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 334-335).

⁹¹ Citações retiradas de dois poemas, “A alma do vinho” e “O veneno”, de Baudelaire (1995, p. 191 e 141, respectivamente).

(Gen. 9, 20-28). Impressionante é a passagem, no capítulo seis de *Daniel*, em que Baltazar conspurca as taças do templo (que foram saqueadas por seu pai, Nabucodonosor), vertendo nelas a profana bebida que seria degustada por seus “dignatários, concubinas e cantoras” (Dan. 5, 1). Uma mão misteriosa aparecerá decretando a maldição sobre Baltazar e o conseqüente fim de seu reinado. Talmon (1997, p. 370) confirma a força dessa imagem – “uma cena vívida descrita por Xenofonte na Ciropedia e capturada por Rembrandt em seu famoso Banquete de Baltazar”.

O vinho é também associado à abundância, a bênçãos, vide como Isaac abençoa Jacó, que na verdade usurpa a primogenitura de Esaú, num ardil preparado pela mãe, Rebecca, que o amava mais do que ao filho mais velho:

Que Deus te dê
o orvalho do céu
e as gorduras da terra,
trigo e vinho em abundância!
(Gen. 27, 28 – B.J.).

Veremos que, mesmo no sisudo livro de *Provérbios*, que faz sérias restrições à embriaguês, é possível enxergar brechas por onde se possa subverter o discurso, visto que a Senhora Sabedoria compara suas falas a iguarias e as oferece como num banquete:

A sabedoria construiu a sua casa,
talhando suas sete colunas.
Abateu seus animais, misturou o vinho
e pôs a mesa.
Enviou suas criadas para anunciar
nos pontos que dominam a cidade:
Os ingênuos venham aqui;
quero falar aos sem juízo:
Vinde comer do meu pão,
e beber do vinho que misturei.
(Prov. 9, 1-5 – B.J.).

Os estudiosos dos adágios e provérbios, reconhecendo nas fontes, sobretudo orais, dessas formas populares, certa espontaneidade que as engendra (ao contrário de complexas operações lógicas e abstratas), não têm dificuldade de apontar, numa mesma língua, provérbios que se contradizem, por exemplo: *longe dos olhos, perto do coração* versus *longe dos olhos, longe do coração*. Assim, a mesma Sabedoria que convida para esse banquete será peremptória em outros trechos:

A zombaria está no vinho, e a insolência na bebida!
 Quem nisso se perde não chega a ser sábio.
 (Prov. 20, 1 – B.J).

Wasserman (1998, p. 139) comenta o versículo de uma forma que concordaria com Pedro, quando este diz “não vem desse vinho a sabedoria” (L.A., p. 40): “O vinho faz uma pessoa zombar e debochar das leis morais, as quais devem ser aceitas em fé, com integridade, visto que não podem ser provadas. A bebida forte reduz a mente a nada, deixando um homem como um mero animal (Malbim).”

Os “olhos plenos de luz” (L.A., p. 17) de Pedro envenenam André e fazem-no sentir como se tivesse dois bagaços em lugar de olhos (note-se a confirmação da tese bakhtiniana da imagem do eu afetada pelo olhar/palavra do outro), o que o leva a querer confessar (mas ainda estamos na antecâmara dos debates): “é o meu delírio, Pedro, é o meu delírio, se você quer saber”, mas isso só foi um passar pela cabeça um tanto tumultuado que me fez virar o copo em dois goles rápidos” (L.A., p. 18). Quando se deixa conduzir, mesmo que por alguns instantes, por André, Pedro – fundamento aparentemente inabalável – incorre num desvio para o qual o salmista alerta: “Bem aventurado o homem que não [...] se assenta na roda dos escarnecedores.” (Sal. 1, 1 – J.F.A.). Não nos esqueçamos que foi com generosidade “e com algum escárnio” (L.A., p. 17) que André colocou o primeiro copo de vinho nas mãos do irmão. A sua fala desmedida, depois dos tropeços e titubeios, será implacável ao desnudar o corpo da família e a fachada dos discursos. Quando insistimos na noção de arquitetura da obra, a partir de Bakhtin, e no papel da poeticidade em *Lavoura arcaica* como reforçando os pontos de vista de cada oponente que se digladiava na arena das palavras, é pela possibilidade de demonstrá-lo com análise do texto, vejamos este trecho:

eu disse aos berros, me agitando, e vendo em meu irmão surpresa, susto, medo e muito branco na sua cara, eu, que podia ainda gritar “tape os ouvidos, enfie os dedos no buraco”, eu, que antes num desarvorado demoníaco, tinha me deslocado de um canto para outro, eu de repente me pus de joelhos, me sentando sobre os calcanhares, e vendo sua mão trêmula, ele próprio conseguindo encher de novo nossos copos, eu, tomado de dubiedades, já não sabia se devia esmurrá-lo no rosto ou beijá-lo nas faces; e por instantes caímos num arrumado silêncio para que nada perturbasse a corrente do meu transe; entre pesados goles de vinho, contemplando ora o teto do meu quarto, ora, no meu irmão, as coisas escuras que eu via em sua boca; pude notar o cuidado que ele punha em compor um olhar e uma postura que me exortassem a continuar; eu quis dizer “não se preocupe, meu irmão, não se preocupe que sei como retomar o meu acesso”. (L.A., p. 47).

O próprio personagem-ideólogo, profeta da revolta, sabe como *controlar* o seu delírio; a aparente desordem, o lirismo intenso, está a serviço de um posicionamento. Entre o primeiro trago até esse momento em que Pedro, já aturdido, enredado pela dolorosa volúpia de ouvir aquelas confissões, resolve ele mesmo encher os copos, André já havia passado por uma áspera descompostura por parte de Pedro:

“eu não bebo mais” ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” [...] “Não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa” ele continuou cortante, “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família”. (L.A., p. 40).

Sob a ótica tradicional, que colocaria André como perverso, tolo, esse enfrentamento de Pedro não produz muitos resultados, é *Provérbios* quem o afirma:

Quem vive isolado segue seu bel prazer
e se exalta contra todo conselho.
(Prov. 18, 1 – B.J.).

O estulto despreza a disciplina paterna.
(Prov. 15, 5a – B.J.).⁹²

O zombador não ama quem o repreende.
(Prov. 15, 12 – B.J.).

3.2.6 A vara da instrução

André berra transfigurado, explode em convulsão, automeia-se epilético e oferece contra o molde estereotipado da lei o “jarro da [sua] identidade, elaborado com o barro de [suas] próprias mãos” (L.A., p. 41). O filho pródigo faz a sua avaliação, demonstra que os efeitos dos sermões não se restringiam ao campo intelectual; a inculcação de dizeres e deveres precisa do corpo – realidade primeira –, tantas vezes negado e desprezado pela retórica judaico-cristã, para atingir a alma do discípulo-aprendiz:

⁹² Não é demais lembrar que o discurso paterno e as palavras de *Provérbios* se colocam por vezes demasiadamente maniqueístas. A luminosa verdade encontra-se com os pais e os mestres, e quem se desvia das trilhas da tradição incorre em erro. A empatia que André inspira vem de uma certa humildade em reconhecer o caráter quebradiço de suas verdades “– Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro.” (L.A., p. 165).

eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços. (L.A., p. 43).

O *pater familiae*, que, durante séculos na história da humanidade, em vários tipos de sociedade, se julgava não só responsável, mas senhor dos corpos e mentes que estavam sobre seu domínio, encontra também em *Provérbios* não só o indulto, mas o incentivo para os castigos corporais:

Nos lábios do perspicaz sabedoria é encontrada; mas uma vara para as costas daquele que não possui um coração (auto disciplinado).
(Prov. 10, 13 – W).

Aquele que poupa seu bastão odeia seu filho, mas aquele que o ama disciplina-o, alertando-o.
(Prov. 13, 24 – W).

Julgamentos são preparados para zombadores, e chicotadas para as costas dos tolos.
(Prov. 19, 29 – W).

Uma construção sucinta, com rápidas associações que fazem pensar em paralelismos semânticos, coloca o insensato (justificando os castigos que ele deve receber) abaixo dos animais de carga:

Relho para o cavalo, freio para o jumento,
e uma vara para as costas dos insensatos.
(Prov. 26, 3 – B.J.).

Essa terrível “pedagogia dos corpos” que adentrou até o século XX⁹³ tem em *Provérbios* 19,18 uma admoestação que seria irônica, se correlacionada com o enredo de *Lavoura arcaica*, não fosse o final trágico do romance: “Corrige o teu filho enquanto há esperança,/ mas não te arrebatas até matá-lo.” (B.J., grifo nosso). O autor de *Anatomia da*

⁹³ Uma das pedras de toque da argumentação de Ivan Karamázov, para dizer que este estava longe de ser o “melhor dos mundos possíveis”, é o sofrimento das crianças nas mãos dos adultos. Suas histórias e descrições de espancamentos e humilhações de crianças, seja por pais cristãos, seja por gente instruída, deixam o “puro” Aliócha num estado de profunda amargura. Na literatura brasileira, são pungentes os relatos biográficos ou transfigurados literariamente que Graciliano Ramos deixou dos castigos recebidos dos pais. Exemplo inolvidável está no quarto capítulo de *Infância*, intitulado “Um cinturão”. Vejamos este trecho que mostra que a angústia e o pavor não são inculcados somente pelas vergastadas, mas pela *postura*, pelo *tom* da voz do castigador: “O suplício durou bastante, mas, por muito prolongado que tenha sido, não igualava a mortificação da fase preparatória: o olho duro a magnetizar-me, os gestos ameaçadores, a voz rouca a mastigar uma interrogação incompreensível.” (RAMOS, 1979, p. 35).

crítica afirma, talvez até com certo exagero, que esse verso, com recomendação de castigos corporais, “se tornou o grande responsável, entre todas as coisas escritas, pela maior quantidade de dores físicas neste mundo.” (FRYE, 2004, p. 153).

3.3 Um programa de ação

3.3.1 Manipular a terra e as palavras

A segunda parte do sermão paterno, ainda que retome ideias e princípios enunciados na primeira, contrasta o elogio da espera e da paciência, para lembrar que há também o tempo de agir:

[...] mas ninguém no seu entendimento há de achar que devemos sempre cruzar os braços, pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha: ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer; caprichoso como uma criança, não se deve contudo retrair-se no trato do tempo, bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstendo-nos de agir quando ele exigir de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação. (L.A., p. 58).

A prédica sobre o tempo e os labores nos remete novamente ao terceiro capítulo de *Qohélet*, versos vigorosos na tradução de Campos (1991, p. 55):

- 1- Para tudo seu momento
E tempo para todo evento sob o céu
- 2- [...]
 - Tempo de plantar e tempo de arrancar a planta
- 3- [...]
 - tempo de destruir e tempo de construir

A transcrição do autor de *Metalinguagem e outras metas* traduz, no jogo das sonoridades do primeiro versículo, o martelo do tempo com seus ritmos e voltas. A cadência aliterante dos [t] e [d] complementa-se com os ecos de MOMENTO, TEMPO e EVENTO. A estridência do baque de um (f)ato a deixar sua cicatriz na história de um corpo, de uma família, de um povo, e a ressonância dele na história/memória que continua sua tessitura e reinvenção. “Para tudo seu momento” tem simetria rítmica e formal com “E tempo para todo

evento”, resta o “sob o céu” a dar ideia de infinito, que somos tentados a traduzir como a grande temporalidade bakhtiniana que impede que os signos e sentidos parem de soar.

Desenham-se, nessas palavras do pai, toda uma ética do trabalho, a “santa força dos braços” (L.A., p. 56), que deveria se guardar para que um tremor maligno não a corrompesse, deve atuar em três esferas pelas quais o homem, pelo menos esse que vive no campo, se realiza na sua inteireza. O campo, arando a terra para dela tirar seu sustento, erguendo paredes pelas quais se protege e à sua prole, e os braços, como metonímia dos laços, devem cimentar a união da família.

A consciência do pai acusa o temor em relação ao tipo de semente que pode brotar em “terras ociosas”, daí o seu lavrar incessante. Já mostramos que as vozes e cuidados familiares achavam-se em constante enfrentamento com outros mensageiros mais velozes que corrompiam os “fios da atmosfera” (L.A., p. 14), gestando no corpo e mente de André as plantas da dissensão: “(meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo)” (L.A., p. 14). Volúpia religiosa é o que sentem os místicos que se perdem totalmente na contemplação do divino, mas aqui se faz polêmica velada – no trecho do romance, ainda não sabemos o tipo de planta doentia em que André havia se transformado – com a sermonística do pai.

O trabalho e o descanso, a sementeira e a sega, o apetite e a saciedade perfazem momentos que devem ser fruídos religiosamente, são dádivas do tempo, e demonstra sabedoria quem sorve “até a exaustão o caldo contido em cada bago, pois só nesse exercício é que amadurecemos, construindo com disciplina a nossa própria imortalidade, forjando se formos sábios, um paraíso de brandas fantasias onde teria sido um reino penoso de expectativas e suas dores”. (L.A., p. 59).

Numa perspectiva totalmente humanista e que não esteja eivada de amargo pessimismo, é possível que se cantem os trabalhos humanos e a grandeza que eles perfazem; mesmo em *Eclesiastes*, que não chega a ser um Zaratustra hebraico⁹⁴ como alguns querem

⁹⁴ Trazemos aqui uma nota relativamente longa, mas altamente esclarecedora sobre o livro do *Qohélet*, em que Haroldo de Campos mostra por onde trilham os versos do Sapiente, ainda mais, relembra uma lição sobre as modernas formas como operamos a leitura: “*Qohélet* (o *Eclesiastes*) é um livro estranho. A um observador moderno, viciosamente inclinado a projetar uma impertinente mirada retroativa sobre o passado – o século III a.C., época em que o livro do Pregador teria sido escrito – seu texto causa um choque. Parece um fragmento insurrecto, imbricado anacronicamente no ‘cânon’ bíblico pelo martelo filosofante de Nietzsche, o pensador do ‘eterno retorno’, da ‘vontade do nada’ e do ‘céu-acaso’ sobranceiramente disposto acima de todas as coisas. Confira-se, nessa ordem de idéias, a cosmologia cíclica do Cap. I; o tema da ‘nulificação’ proclamado no refrão recorrente: *havel havalim / vanitas vanitatum / névoa de nada*; a insondabilidade aparentemente arbitrária dos desígnios e da obra de Elohim, que a razão causal humana não consegue devassar – outra constante temática do livro. [...] *Qohélet* não era propriamente um niilista, pelo menos no sentido do ‘niilismo ativo’ nietzscheano. [...] A rigor, não era tampouco um sequaz convicto do cetismo e do hedonismo gregos, daqueles filósofos cujo

fazer crer, fica a consciência de que o homem deve degustar o bocado que lhe foi dado na face da terra – “comer e beber/ e fazer ver à sua alma a benesse no afazer” (Qoh. 2, 24-26).

Mas, se lemos a contrapelo a narrativa bíblica – Bloom (1992, p. 202-203) lembra que nenhum livro depois do *Pentateuco*, na Bíblia Hebraica, cita a história do Éden –, não devemos esquecer que lavar a terra para dela tirar o sustento é castigo dado pelo caprichoso Iahweh pela desobediência do casal primitivo; vejamos a versão em Chouraqi (1995, p. 63-64):

Ao terroso, ele diz
 “Sim, ouviste a voz de tua mulher
 e comeste da árvore, e eu te havia ordenado
 assim: ‘Tu não comerás dela.’
 Infame é o terreno por sua causa.
 Penando comerás todos os dias de sua vida.

Ela germinará por ti o cártamo e o cardo:
 come a erva do campo.

Com o suor de tuas narinas comerás o pão
 até teu retorno ao terreno do qual foste tirado.
 Sim, és pó ao pó
 retornarás.”

(No princípio 3, 17-19).

Mas não é só o pai que usa imagens da lavoura para dizer das formações e florações que podem nutrir o corpo e o caráter. André polemiza com esse discurso, às vezes com imagens até surreais, ao dizer de outra lavra que, na antecedência do sono (como se fosse um estado de semiconsciência), a urdidura do tempo preparava:

Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? (L.A., p. 50).

André lança mão de imagens exóticas, é preciso tentar destrinchá-las. Telúrico, esse “pródigo às avessas”, amalgamado ao solo, é também *adama* e, portanto, “terroso” como

pensamento impregnava a cultura helenizante da Palestina sob o domínio de Alexandria e dos Ptolomeus. Neste ponto, para glosar Borges – e sem esquecer o louvor de Nietzsche, na *Gaia Ciência* (I, 45), a Epicuro, melhor dizendo, ao olho epicúreo, mirada de sofredor renitente, mas, por isso mesmo, tanto mais capaz de extasiar-se em júbilo solar (recorde-se, comparativamente, a irrupção luminosa no Livro do Qohélet (XI,7) – é neste ponto que se poderia concluir: Nietzsche é quem nos faz pensar nos eventuais precursores de Nietzsche... [...] Esta leitura forçosa (e forçadamente) ‘sincrônico-retrospectiva’ é, ademais, uma das marcas inafastáveis do modo de ler moderno, pelo qual o babélico Borges, como frisa E. R. Monegal em *Uma Poética da Leitura*, não deixa de

nosso mítico pai bíblico. O homem, esse “bicho tão pequeno”⁹⁵, como o chamava Camões, parece ser ruminado por essa instância incomensurável que é o tempo. Como trabalhamos com categorias bakhtinianas, seria mais correto falar em tempo espacializado, espaço fecundado de tempo, de historicidade. André cresce, desenvolve-se, performa sua consciência. Não é só o adolescente que é ruminado por instâncias que o transcendem; o exercício da reflexão e de formular contrapalavras para “enfrentar” o pai é uma ruminação interior – toda ela, nunca é demais lembrar, dialógica. Em fragmento do mesmo capítulo (oito) em que o filho tresmalhado recorda essa “vaca extremosa ruminando carícias em sua pele” (L.A., p. 50), temos referências que corroboram nossa interpretação: “[...] que semente mais escondida, mais paciente! que hibernação mais demorada!” (L.A., p. 51). O gesto de perquirir, a não aceitação passiva de dizeres cristalizados, permite vincular a ação ousada do pensar com um exercício de arar a terra: “[...] essas perguntas que vou perguntando em ordem e sem saber a quem pergunto, escavando a terra sob a luz precoce de minha janela”. (L.A., p. 51).

Canção pensante, o homem, em sua fragilidade, é o único que pode desafiar os desígnios dos deuses (talvez por ter sido feito à imagem e semelhança deles, ou porque algum deles roubou o fogo e presenteou os humanos). Note-se a imagem forte que André utiliza para dizer da pretensão de irromper (corpo-voz) em meio aos dizeres dos antigos, ele que semente-broto se deitava numa “cama bem curtida de composto [dizeres de múltipla procedência?] [...] ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo⁹⁶ dos textos dos mais velhos” (L.A., p. 52). E, no último trecho, ainda do capítulo oito, que citamos em seguida, note-se a habilidade de André em manipular os materiais e palavras com que o pai lavrava a terra e corações dos membros da família. Sobre os fundamentos, que podem ser pensados como princípios morais, limites impostos pela hierarquia da autoridade e da experiência, *Provérbios* 22, 28 (B.J.) adverte: “Não desloquem as marcas antigas que os teus pais colocaram.” André dizia que tinha sua própria aritmética, queria pesar-se na balança dos próprios conceitos (o que é sempre uma

ser um dos grandes responsáveis. Leitura como produção simbiótica de novos textos, como intertextualidade e palimpsesto.” (CAMPOS, 1991, p. 17-18).

⁹⁵ *Os Lusíadas*, Canto I, estrofe 106: “No mar tanta tormenta e tanto dano,/ Tantas vezes a morte apercebida!/ Na terra tanta guerra, tanto engano,/ Tanta necessidade aborrecida!/ Onde pode acolher-se um fraco humano,/ Onde terá segura a curta vida,/ Que não se arme e se indigne o Céu sereno/ Contra um bicho da terra tão pequeno?” (CAMÕES, 197-, p. 61). Ecoa o livro de Jó, essa pungente estrofe da épica camoniana, ao tecer a imagem do homem esmagado por forças que o transcendem.

⁹⁶ Obelkevick (1997, p. 50), lembrando que o significado de um provérbio depende muito do contexto de sua utilização, cita um exemplo formidável sobre a palavra limo, que pode ser tomada como sinônimo de musgo, e vem a calhar nessas reflexões sobre enraizamento e mudanças: “Os significados mudam com o passar do tempo e podem variar em relação ao espaço: *a rolling stone gathers no moss* [pedra que rola não cria limo] é usado na Escócia para incentivar a mobilidade, e na Inglaterra, para desencorajá-la.”

ilusão, sabemos, mas necessária para as tentativas de constituição da subjetividade), eis como agora ele expõe a forma como compunha o tempo:

Mas que doce amargura dizer coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra no meio da relva, fincando as estacas de eucalipto dos viveiros, abrindo com mãos cavas a boca das olarias, erguendo em prumo as paredes úmidas das esterqueiras, e nesse silêncio esquadrihado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, *compór aí o tempo, pacientemente*. (L.A., p. 52, grifo nosso).

As sementes da revolta podem passar por um longo processo de hibernação, mas, quando brotam, ameaçam levar tudo no torvelinho de sua cólera; é o que esse romance trágico nos mostra na urdidura de suas linhas.

3.3.2 Pedra sobre pedra

Construir, erguer paredes é outro modo de não dispersar a energia do corpo, canalizando-a para algo que dignifique a travessia humana. Comentamos no capítulo anterior a história de uma construção que acabou acendendo no coração dos homens um desejo de tomar o “paraíso [senão] de assalto”⁹⁷, degrau por degrau – a narrativa da Torre de Babel. As imagens sobre construção em *Lavoura arcaica* são várias, devido à centralidade do cronotopo casa, lugar que concentra a sementeira arcaica (da lei e dos afetos), mas também por seus efeitos de sentido: “da cal e das pedras da nossa catedral” (L.A., p. 18).

Catedral com suas ressonâncias de peso, monumentalidade, pretensão ao eterno, faz lembrar o belo romance de José Saramago, *Memorial do convento*. O escritor português expõe ali, de forma paródica, a história oficial, a sede de perpetuação do poder, encarnada no ambicioso projeto de D. João V, a construção de um faraônico convento, em Mafra, que teria custado o suor e o sangue de milhares de operários recrutados à força para o trabalho. Na semiclandestinidadade, opondo-se ao peso esmagador dessas pedras que, cimentadas em nome de Deus, servem aos projetos ambiciosos dos reis, temos o trio formado por um padre-inventor (Bartolomeu), um soldado maneta (Baltazar Sete-Sóis) e uma mulher capaz de “ler” as vontades interiores (Blimunda Sete-Luas). Esses três se unem para construir e lançar aos

⁹⁷ A expressão que usamos é “tradução” de um verso da peça “Lázaro”, do poeta Auguste Barbier, citado por Baudelaire no conjunto dos escritos dedicados ao efeito do vinho, do haxixe e do ópio na mente humana. “Paraísos artificiais”, na verdade, é uma deliciosa prosa poética em que o *poète maudit* se debruça sobre um dos seus temas prediletos – a ânsia do infinito. Na tradução de Saramago está assim: “como diz o autor de Lázaro, ‘arrebatar o paraíso num só gesto’.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 370).

céus uma passarola (engenho entre mítico e científico) que prefigura o sonho, a utopia de um país diferente, um mundo liberto do peso do obscurantismo e da opressão. Oliveira Filho (1993), que escreveu uma excelente análise do romance – *Carnaval no convento* – baseada em teorias bakhtinianas, diz que outra grande façanha do livro é o uso subversivo que Saramago fez da linguagem barroca, do discurso moralizante do século XVII, que teria servido de base para o surgimento do romance português; eis sua observação:

Por isso, quando o texto de Saramago retorna e parodia a obra setecentista, submete-se a uma correção de ordem estética que, por sua vez, corrige uma postura em relação ao mundo e à vida. Assim, a Inquisição [...] torna-se um dos alvos centrais do ataque paródico do *Memorial do convento*; um ataque, por assim dizer, de forma e conteúdo, em nível temático e em nível de linguagem. Portanto, se a narrativa moralista era, de alguma maneira, confirmadora da *mise-en-scène* lingüística que ocultava a truculência do Santo Ofício e tudo o que ele representava, era preciso retomá-la, para arrancar-lhe a verdade que, às vezes desesperadamente, escondia. [...] o intento de Saramago não parece ser simplesmente o de negar a narrativa barroca, responsável pelo período de formação do romance português. Pelo contrário, percebe-se nele uma espécie de fascinação pelos modos de composição dessa narrativa, coisa que se sente perfeitamente na facilidade com que a manipula. O que o escritor parece não aceitar é o uso desses modos para a expressão da retórica vazia e mistificadora do moralismo literário; aí, a manipulação prazerosa torna-se paródia irreverente. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 65).

É claro que se trata de poéticas muito diferentes, mas, na breve comparação, interessamos dois elementos, essa apropriação de discursos submetidos a outro funcionamento (no caso de *Lavoura arcaica*, o filho dialogando conflituosamente com as “tábuas da lei” paterna) e essa imagem de uma catedral, representando uma ordem aparentemente inabalável. As pedras angulosas que feriam os adolescentes, palavras-pedras, são a matéria-prima para a construção de um *locus* espiritual que garantisse o apaziguamento daqueles que se dispusessem a abrigar-se sob suas arcadas. Em *Provérbios* são muitos os versículos que usam a construção, a casa, como metáfora do arcabouço moral que o homem sábio deve, ao mesmo tempo, construir e internalizar; movimentos que se complementam; internalizar os princípios da Sabedoria – paciência, trabalho, sensatez, disciplina moral – faz do homem e de sua família uma fortaleza inabalável, pronta a enfrentar as intempéries do mundo: “Quando o tufão passa o perverso não mais existe, mas o justo é o fundamento do mundo.” (Prov. 10, 25 – W).

Na análise que faz de *I Malavoglia*, Candido (2002, p. 361) afirma que, além de ser “uma espécie de tradução social da natureza das coisas”, o provérbio pode funcionar também como uma forma de “esconjuro”, uma pretensão de “domar as circunstâncias”. Adaptando suas palavras acerca do patriarca dos Malavoglia, que, suprema ironia, foi um dos

responsáveis pela primeira tragédia que desencadeará tantas outras, talvez Iohána “acredite no que diz; talvez finja acreditar; talvez efetue um rito para suscitar o que deseja”. A cena enunciativa com o lugar de proeminência dada ao pai, os lugares hierárquicos estabelecidos, a postura e o tom de voz não deixam dúvida quanto ao caráter ritualístico daqueles sermões. Se tentássemos ver as coisas da perspectiva do pai, talvez víssemos uma família unida, um rebanho apaziguado, todos dispostos a degustar a palavra-verbo oferecida na mesa dos sermões. No entanto, a certeza e o otimismo que a prédica de Iohána encerra não resiste à força da realidade, aos exemplos individuais que não confirmam a regra. Na literatura sapiencial, a constatação dessa defasagem – entre o que se apregoa e se crê e a realidade circundante – produziu a crise da Sabedoria .

Mas, antes de indicarmos que até mesmo a fala de Iohána tem ecos qohéletianos, citemos mais alguns versículos que ressoam em *Lavoura arcaica* quando se relaciona casa/construção e segurança para os (in)sensatos. A própria Sabedoria, personificada em mulher prudente, fala de seu “templo”:

A Sabedoria construiu uma casa,
talhando suas sete colunas.
(Prov. 9, 1 – B.J.).

Não fosse o número sete tão presente do Gênesis ao Apocalipse, poderíamos dizer que Nassar buscou nesses versos bíblicos uma referência a ser usada ironicamente em seu romance, lembre-se que o patriarca tem sete filhos. *Provérbios* 14, 1(W) afirma que “As mulheres mais sábias constroem sua casa, mas a tola com suas próprias mãos a destrói”; em *Lavoura arcaica*, a mãe, longe de ser classificada por André como tola, “o pente da cabeça em majestosa simplicidade no apanhado de seu coque [...] valia por um livro de história” (L.A., p. 39), será, mesmo assim, força ativa no processo que culmina na ruína da catedral: “eu e a senhora começamos a demolir a casa” (L.A., p. 68). André diz que a mãe destecia “desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família” (L.A., p. 38-39). Trata-se de uma fala negativa sobre a mulher, confirmando o código patriarcalista, ou outra leitura, mais moderna e problematizadora, sobre as contradições inerentes aos relacionamentos familiares? A segunda leitura parece mais pertinente. André lembra um mestre (rebelde, moderno) a ensinar-nos sobre a maleabilidade que as pedras-discurso podem obter em nossas mãos.

Os versículos a seguir, ricos do ponto de vista imagético, parecem traduzir a segurança de Iohána: “Através da sabedoria é construída uma casa, e pelo entendimento ela é

consolidada; e pelo conhecimento são suas câmaras cheias de todas as preciosas e agradáveis riquezas.” (Prov. 24, 3-4 –W). No capítulo anterior, dizíamos que, em cada cômodo da casa, com suas diferentes temporalidades, um altar diferente podia ser erguido. As câmaras, no romance, armazenam também uma sementeira de joio – “essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa” (L.A., p. 28). Pedro, aquele que traz no nome a ideia de fundamento, diz: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (L.A., p. 28). Palavras que parecem ecoar *Provérbios* 15, 6; ficando a ironia nessa referência ao “homem justo” frente ao assomo da paixão que contagia o pai: “A casa de um homem justo é de grande durabilidade, mas com o produto de um homem perverso ela é danificada.”.

3.4 A Sabedoria: força e crise

3.4.1 Tempo & contra tempo

Já tocamos no tema da retribuição, que é central na literatura sapiencial bíblica – “conforme nos voltamos para o mundo e damos a ele, assim dele recebemos” (WILLIAMS, 1997, p. 284) – mas o próximo fragmento do sermão do pai é aquele que soa mais favoravelmente à sabedoria tradicional, sua importância cresce, pois seu cotejo com *Provérbios* permitirá também um melhor esclarecimento da cunha questionadora que a poesia de *Jó* e de *Eclesiastes* coloca no otimismo do *Kitab al- Amthal*.

A seara verbal de Iohána, como já indicamos, está fortemente enraizada num húmus sociológico que mescla oralidade (de tradições árabe-libanesas), mas também uma compilação de ditos e frases (registros escritos, todo um magma bíblico) que foram gravados, na sua sintaxe própria. Tanto os provérbios populares quanto a literatura sapiencial, sobretudo a mais tradicional, preconizam que é “na convivência diária de uns com os outros que se aprende de fato a driblar os perigos que nos espreitam, a aproveitar as ocasiões oportunas, a utilizar devidamente o tempo e nossas qualidades, a descobrir o valor das coisas, o sentido dos acontecimentos e da própria vida.” (LÍNDEZ, 1999, p. 32). Vejamos a seguir o entusiasmo com que Iohána canta as potências de *Cronos*:

o tempo sabe ser bom, o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso, o tempo é farto, é sempre abundante em suas entregas: amaina nossas aflições, dilui a tensão dos preocupados, suspende a dor aos torturados, traz a luz aos que vivem nas trevas, o ânimo aos indiferentes, o

conforto aos que se lamentam, a alegria aos homens tristes, o consolo aos desamparados, o relaxamento aos que se contorcem, a serenidade aos inquietos, o repouso aos sem sossego, a paz aos intranquilos, a umidade às almas secas; satisfaz os apetites moderados, sacia a sede aos sedentos, a fome aos famintos, dá seiva aos que necessitam dela, é capaz ainda de distrair a todos com seus brinquedos. (L.A., p. 58-59).

Esse fragmento é uma elaboração ampliada e mais poética de um ditado presente em muitas línguas. Steinberg (2002, p. 96) cita a forma inglesa, e como seu trabalho é um levantamento comparativo com a língua portuguesa, a autora fornece a tradução “literal” e os possíveis equivalentes: “Time is the great healer. *O tempo é o grande curador.* O tempo cura tudo./ Com o tempo, tudo sara./ O tempo põe tudo no lugar./ Tempo é remédio.”

Não é difícil entender por que os rebeldes de todas as épocas não podem repousar sua cabeça sob a promessa desse devir. A “unicidade” e a “irrecolocabilidade” dos revoltosos situam-nos numa perspectiva em que esperar a ação dadivosa do tempo roubar-lhes-ia o poder, a premente necessidade de impulsionar a roda dos acontecimentos. Note-se que, da forma como entendemos o diálogo vivo e crispado que se dá entre pai e filho, diálogo entre consciências equipolentes e que encarnam responsabilmente seu “aqui e agora”, a posição do patriarca não pode ser menosprezada. O pai também assume um lugar que poderíamos aproximar do conceito de “centralidade de auto-sacrifício” (PONZIO, 2009, p. 39), sacrifício das querências imediatas do eu em nome da coletividade e da tradição. A “prece quente” soprada pelo enviado Pedro nos ouvidos de André, eco da exigência que o pai fazia a si e aos filhos, nos autoriza essa interpretação:

Ele [Pedro] falou ainda dos anseios isolados de cada um em casa, mas que era preciso refrear os maus impulsos, moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que o acompanham, procurando encontrar a solução para nossos problemas individuais sem criar problemas mais graves para os que eram de nossa estima, e que para ponderar em cada caso tinha sempre existido o mesmo tronco, a mão leal, a palavra de amor e sabedoria dos nossos princípios. (L.A., p. 23-24).

Mais do que o lugar de pai e filho, que já pressupõe um exercício hercúleo, para um sujeito consciente, “inventar-se” nesses lugares, Iohána e André encarnam, com suas vozes e atitudes, forças ideológicas poderosas que sempre estiveram em combate, mas que ganham em agudeza com a eclosão do que se denomina modernidade. A virulência com que André precisa projetar-se, o caráter bifronte de suas palavras – verbo *contra*, mas, ao mesmo tempo, *contaminado* pela lei paterna – mostra a solidez desses edifícios que há séculos alguns

pretendem botar abaixo. Por outro lado, o “descomedimento” do discurso de Iohána, descomedido pelo excesso, pela repetição, um *stylo*⁹⁸ que lacera a carne dos infantes, acusa a insegurança do pai quanto às balizas de sua própria casa. Rodrigues (2006, p. 40) o sintetiza muito bem: “O que já não pode mais ser obtido unicamente pela *presença* [do avô, no caso] requer a palavra persuasiva a acompanhá-la. E a insuficiência desta palavra primeira requer outras e mais outras e assim sucessivamente.”.

Um dos grandes méritos do diálogo *tête-à-tête* entre pai e filho é que a “ovelha desgarrada” obriga o pastor a dar concretude a falas que corriam o risco de se tornarem enfadonhas, repetitivas, “desencarnadas”. Se há uma premissa de que “as verdades” dos mais velhos fincam pé na realidade circundante, que são fruto da experiência vincada em seus próprios corpos, refulgente em suas cãs, André revela toda a argúcia ao lançar mão de exemplos (incluindo a si mesmo) que não chancelam a generalização defendida pelo pai. Nem sempre o tempo é balsâmico, às vezes aumenta a tensão, noutras sobrepõe agonia à dor. Há instantes em que o tilintar do relógio é exasperante - ver os “rostos coalhados” dos adolescentes em volta da mesa⁹⁹. Em determinadas circunstâncias, parece soar melhor aos ouvidos o “Bom conselho” de um cantador brasileiro que faz uma “reversão do mundo proverbial, essa espécie de depositário da sabedoria popular e da memória coletiva” (MENESES, 2000, p. 186-187):

[...]
 Inútil dormir
 Que a dor não passa
 [...]

 Está provado
 Quem espera nunca alcança
 [...]

⁹⁸ Na dissertação de mestrado trabalhamos a etimologia da palavra estilo para dizer dessa “sintaxe [...] dura e enrijecida” (L.A., p. 44) da lei paterna. Em Mota (2002, p. 113-114) está assim: “Pródigo às avessas, ovelha desgarrada sim, mas marcada pelo *stylo* do pai, na carne e na voz. Marcar, para o Aurélio é, entre outros significados, enodar, macular; é também assinalar (o gado) a ferro em brasa. Com *stylo* aproveitamos o ‘jogo engenhoso de espírito’ de Campos (2001:176) para refletir como a sintaxe paterna impregnou e, paradoxalmente, exacerbou o discurso do filho. Vejamos o que diz o poeta-tradutor: ‘... *stylo* (‘lapiseira’, caneta tinteiro ou esferográfica, em francês) se substitui a ‘estilo’, ambos – style e stylographe (ou *stylo*, abreviadamente) provenientes da mesma palavra latina *stilus*, com o sentido de instrumento pontiagudo, de metal ou osso, com o qual se escrevia nas tábuas enceradas; aliás, esta é também uma das acepções, ainda que pouco usada, de ‘estilo’ em português; lembre-se, na mesma área etimológica, o diminutivo ‘estilete’, lexicalizado como ‘espécie de punhal’, que nos chegou através do italiano *stiletto*; foi por um passe metonímico – por um transpasse de significantes – que o instrumento manual da escritura passou a designar a marca escritural mesma: o estilo’.”

⁹⁹ São inumeráveis os exemplos de uso inteligente do tempo no romance para toldar um instante de significação. Pelo “lirismo puro” de Graciliano Ramos, que Raduan Nassar confessa admirar, lembramos aqui o último capítulo de *São Bernardo*, em que Paulo Honório fica exasperado pela incongruência entre o tempo do relógio e a sensação psíquica de vazio e imobilidade; a angústia potencializada devido à ausência de Madalena.

Aja duas vezes antes de pensar
 Corro atrás do tempo
 [...]
 Eu semeio o vento
 Na minha cidade
 Vou pra rua e bebo a tempestade.

André, que cozera em fogo-fátuo uma sementeira híbrida, compraz-se dolorosamente em espalhá-la na mesma mesa onde recebera a seiva da disciplina moral. O pai talvez se fiasse numa proposição como essa de *Provérbios* 22, 6 (B.J.):

Ensina a criança no caminho que deve andar
 e mesmo quando for velho não se desviará dele.

Não escapa a quem aprecia a força literária de partes da Bíblia que esse “código dos códigos”, que traz um trecho de tamanha convicção, seja pródigo em exhibir os grandes heróis, patriarcas, líderes espirituais e políticos de Israel, que gozaram de intimidade com Iahweh em diferentes fases de suas existências, incorrendo em fraquezas, deslizes, ameaçando trincar o pacto que fizeram com seu Deus.¹⁰⁰

Líndez (1999, p. 134) defende que a sabedoria tradicional teria sofrido uma crise “à medida que o povo passa por provas históricas, os indivíduos vão amadurecendo, surgindo, ao mesmo tempo, perguntas e dúvidas que põem em xeque uma concepção religiosa mantida até então quase sem fissuras”. A contradição tantas vezes patente entre a tese da retribuição e a realidade circundante, seja para um indivíduo, seja para a coletividade, teria nos legado o que é considerado por muitos críticos dois dos pontos mais altos que a poesia bíblica alcançou – o livro de *Jó* e o *Qohélet*.

3.4.2 Uma corda que se rompe

Além do tom imprecativo que atravessa as páginas do livro de *Jó*, interessam-nos três questões pelas quais é possível estabelecer relações dialógicas entre *Lavoura arcaica* e esse livro de poesia cética: a voz dilacerada de personagens que se sentem cortados da

¹⁰⁰ Alter (2007, p. 48) vê nessa “mundanidade” das escrituras e na forma especial que os escritores/redatores encontram para dar a nuance dos caracteres humanos, o ponto que aproxima algumas estórias bíblicas de cumes da literatura ocidental, tais como as páginas de Flaubert, de Dostoiévski e de Shakespeare – “uma exploração das sendas imprevisas da liberdade humana, das peculiaridades e contradições de homens e mulheres considerados como agentes morais e focos complexos de razão e sentimento.”

existência¹⁰¹, a transformação dessa consciência desesperada em fala revoltada que questiona a teoria da retribuição e a forma como Iahweh e Iohána põem fim à discussão.

Jó, o justo, assim ele seria proverbialmente conhecido pelo povo eleito, segundo *Ezequiel* 14, 14, foi feito objeto de uma partida entre Iahweh e o Adversário. Perdeu bens, filhos e depois foi atingido em seu próprio corpo, mas, mesmo assim, teria mantido sua integridade. Oliveira (2007, p. 120) comenta: “De Jó foram comidas as posses, os amores e a saúde em vorazes bocados”; a mulher do servo fiel sugere-lhe que amaldiçoe a Deus e morra.

As elipses e ironias presentes no corpo escriturístico são potencializadas ao máximo no livro de Jó, e no versículo dez do segundo capítulo temos uma pequena fissura pela qual podemos meter a cunha interpretativa. À sugestão da esposa, o homem da terra de Uz responde: “[...] ‘Falas como uma idiota: se recebemos de Deus os bens, não deveríamos receber também os males?’ Apesar de tudo isso Jó não cometeu pecado com seus lábios” (Jó 2, 10 – B.J.). Poderíamos perguntar, e em pensamento, tê-lo-ia feito? Somente Iahweh, aquele que sabe distinguir os atos humanos, mesmo através das nuvens (Jó 22, 13 – B.J.), saberia respondê-lo. Três amigos – Elifaz, Baldad e Sofar – vêm de longe para “inteirar-se da desgraça que havia sofrido” (Jó 2, 11 – B.J.). A postura deles oscila entre a compaixão e a presunção; ficam sete dias em silêncio, aterrorizados com a lastimável condição do amigo, mas também são chamados de “consoladores importunos” (Jó 16, 2 – B.J.), pois “labutam arduamente para manter a questão dentro das referências um tanto simplórias, sobre a lei e sabedoria, contidas no Deuteronomio como eles as entendem [...]” (FRYE, 2004, p. 232). Os três são ferrenhos defensores da teoria da retribuição, mas para Jó, para o redator do livro, que coloca a questão em termos jurídicos, haveria uma desproporção enorme entre possíveis delitos do penitente – Jó clama para que Iahweh se apresente e enumere os seus pecados – e as avalançadas de castigos que desabam concêntrica sobre a existência do personagem.¹⁰²

Depois das inúmeras transgressões cometidas por André contra os códigos bíblicos, já enumeradas neste trabalho, é quase desnecessário dizer que ele se coloca praticamente no polo oposto da retidão e integridade que o próprio Iahweh reconhece em Jó. Mas é justamente essa distância que potencializa a polêmica entre as vozes do romance e as arcaicas palavras da

¹⁰¹ A voz humanista do escritor Miguel Torga, glosando os sofrimentos de Jó exclama: “Injustamente, Senhor, injustamente/ a fúria do teu açoite/ me corta pela raiz...” (TORGA, 1958, p. 33).

¹⁰² Líndez (1999, p. 139) é quem elabora essa imagem, para falar dos sofrimentos do personagem: “Jó sofre três avalançadas devastadoras em círculos concêntricos que vão do mais exterior ao mais interior. Primeiro perde todas as suas posses (1, 12-17); depois, todos os seus filhos (1, 18s), e por último é ferido ‘com chagas malignas da planta dos pés ao alto da cabeça’ (2, 7).”

Tanak. O vigésimo sexto capítulo de *Lavoura arcaica*, extremamente curto, traz uma reflexão sobre o sofrimento, que franqueia uma excelente entrada para a análise do diálogo entre os livros:

Meu pai sempre dizia que o sofrimento melhora o homem, desenvolvendo seu espírito e aprimorando sua sensibilidade; ele dava a entender que quanto maior fosse a dor tanto ainda o sofrimento cumpria sua função mais nobre; ele parecia acreditar que a resistência de um homem era inesgotável. Do meu lado, aprendi bem cedo que é difícil determinar onde acaba nossa resistência e também muito cedo aprendi a ver nela o traço mais forte do homem; mas eu achava que, se da corda de um alaúde – esticada até o limite – se podia tirar uma nota afinadíssima (supondo-se que não fosse mais que um arranhado melancólico e estridente), ninguém contudo conseguiria extrair nota alguma se a mesma fosse distendida até o rompimento. (L.A., p. 173-174).

Para a ironia de um estudioso como Harold Bloom, os capítulos finais de *Jó* (em que o personagem é recompensado por sua fidelidade) não acrescentam quase nada à força poética do livro; para alguns, parece até um excerto/enxerto plantado ali para justificar os caprichos de Iahweh. A sublimidade do texto está no libelo, na voz encrespada de Jó, “protótipo do homem rebelde” (LÍNDEZ, 1999, p. 139), que demole, tijolo por tijolo, a tese da retribuição que a sapiência prudente de *Provérbios* defende. Jó parte da própria experiência e responde que toda a grandeza da força e sabedoria divina pode ser colocada a serviço da destruição. Sua língua golpeia de forma ferina os argumentos de seus amigos:

Vossas lições aprendidas são cinzas,
e vossas defesas, defesas de barro.
(Jó 13, 12 – B.J.).

Jó deseja argumentar, e a sabedoria insondável de Iahweh não o pode permitir, seria uma audácia da parte do homem – que é opróbrio, que é um verme (Jó 25, 6) – uma visão bastante diferente daquela apresentada no Gênesis e em outras partes das Escrituras, em que o humano é colocado como ápice da criação, lembra-nos Alter (1985, p. 104). André, mesmo assumindo suas trevas, quer discutir, ele desejava seu lugar à mesa, não o lugar da total passividade, de quem se satisfaz com o alimento que Ihe é dado, seja para satisfazer o apetite do corpo ou do espírito. A situação de André reflete um pouco, sob a perspectiva do pai, o que Sofar diz do ímpio dissimulado:

Se a maldade tinha um sabor doce em sua boca
e ele a escondia debaixo da língua
e a guardava, sem soltá-la,

retendo-a no seu paladar,
 este manjar se corromperá em seu ventre,
 nas suas entranhas será veneno de víboras.
 (Jó 20, 12-14 – B.J.).

Numa verve assumidamente luciferina, depois de tentar todos os artifícios para novamente seduzir a irmã, cujo rosto dissolvia-se em “anêmonas do pranto”¹⁰³ diante dos santos da capela, André lamenta: “estou banhado em fel, Ana, mas sei como enfrentar tua rejeição, já carrego no vento do temporal uma raiva perpétua, tenho o fôlego obstinado, tenho requintes de alquimista, sei como alterar o enxofre com a virtude das serpentes [...]” (L.A., p. 138).

Se Jó é o “protótipo do rebelde”, André é a rebeldia consumada, se, como sustenta Fry (2004, p. 232), a narrativa que emoldura o potente poema é a estória de um teste e não de punição, não chega a acontecer uma ruptura do trato; em *Lavoura arcaica* a impetuosidade do filho fará com que o braço colérico do pai desmanche os alicerces da própria catedral. Mas, é preciso insistir, independente do desfecho de cada estória, um tanto didático-moralizante em *Jó*, a consumação de uma tragédia, uma disputa sem vencedores em *Lavoura arcaica*, o que ressoa em nossos ouvidos é a dignidade¹⁰⁴ de um clamor que, nascendo das chagas particulares dos personagens, alcança a dimensão de um grito cósmico, a falta irreparável do homem expulso do paraíso:

Quem me dera voltar aos meses de antanho,
 aos dias em que Deus velava por mim;
 quando sua lâmpada brilhava sobre minha cabeça
 [...]
 Pudesse eu rever os dias do meu outono,
 quando Deus protegia minha tenda
 [...]
 Banhava meus pés em creme de leite,
 e a rocha me dava rios de azeite.
 (Jó, 29, 2-6 – B.J.).

E André, em duas tonalidades distintas, primeiro uma recordação aparentemente devota da infância: “[...] 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

¹⁰³ A plástica imagem do poeta José Paulo Paes, para dizer da abundância de lágrimas, está no poema “Escolha de túmulo” (PAES, 2002, p. 13).

¹⁰⁴ Frye (2004, p. 234) se dobra diante da força do poema dialógico: “A magnífica conclusão da fala de Jó (29-31) é o clímax do poema; em nenhum outro lugar da literatura há a afirmação tão poderosa da essência da dignidade humana num mundo estranho quanto na palavra desta criatura miserável que esfrega suas chagas com um caco de cerâmica”.

em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr'eu comungar na primeira missa [...].” (L.A., p. 26-27), e depois, irônico ao extremo, sedento da “comunhão antiga”, mas que só pode ser completa com a entrega da irmã:



Portinari: *Jó*
Série Bíblica para a sede da Rádio Tupi de São Paulo – SP (C. 1942).
 Painel a óleo e carvão/papel
 217x178 cm
 Sem assinatura e sem data
 Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - São Paulo-SP

Nesta versão, Jó é representado por um ancião descarnado, sentado no chão em sinal de luto e desconsole, a destra erguida num gesto patético, tendo na outra mão um “caco de telha, com que coça o corpo roído pela lepra” (cf. Jó 2, 7-8). E que parece dizer, como no texto bíblico: “Sob a minha pele, minha carne se desfaz em podridão, e meus ossos se desnudam como dentes” (19, 20).

Frei Bruno Palma O. P.

é assim que será, e mais tudo de bom que há de vir depois, me ajude a me perder, no amor da família com teu amor, querida irmã, [...] sempre ouvimos que o sol nasce para todos, quero pois meu pedaço de luz, quero a minha porção deste calor, é tudo que necessito pra te dar no mesmo instante minha alma lúcida, meu corpo luminoso e meus olhos cheios de um brilho novo. (L.A., p. 128-129).

O momento mais pleno da manifestação dialógica em *Lavoura arcaica* está no enfrentamento, que deveria ser momento de reconciliação, entre André e Iohána na mesa dos sermões. E isso não simplesmente porque temos um diálogo composto com clareza e alternância explícita dos contendores, mas porque cada tomada de voz com suas respectivas entonações revela seu caráter compósito, a estratificação ideológica da(s) língua(s)/gens que se digladiam. Algo tocante na lavoura de Nassar é que André e os demais filhos não são totalmente indiferentes para o pai. Iohána custa “esmagá-los”, fá-lo literalmente com a filha, mesmo assim não sabemos como se sente, o que lhe sucede após o golpe (a lembrar o caráter elíptico de certas passagens bíblicas). Como o pai da parábola do pródigo, há alegria em receber André de volta, uma festa está sendo preparada; por instantes Iohána, um tanto que seduzido pela estranheza dos dizeres, parece disposto a ouvir as explicações de André. Mas assim como os argumentos do colérico Eliú (Jó 32, 2), a antecipar a epifania da voz de Iahweh, farão com que o suplicante silencie, Iohána lança mão da autoridade para cortar os argumentos de André.

Há várias interpretações sobre o sentido da manifestação de Iahweh, dirigindo-se diretamente ao seu dileto servo, duas nos interessam particularmente. Bloom (2005, p. 30), sempre mordaz e “encantado” com a imprevisibilidade do Deus bíblico, fala em

sarcasmo divino. Na condição de bombardeio de extravagância, o trecho é incontestável, e substitui a justificativa pela força. [...] Maimônides negava a sabedoria de Jó, a paciência infinita da personagem diante da calamidade. Contudo, quem pode ser sábio em um poema em que Deus conhece tão somente a sabedoria da força?

Haroldo de Campos (2000, p. 77), seguindo as pegadas do dialogismo de Buber, lê numa outra direção o magnífico poema que se estende pelos quatro últimos capítulos, o trigésimo oitavo, certamente, é o mais sublime, com versos assim:

1 - E o Nome respondeu a Jó do meio da tormenta e disse:

2 - Quem é esse que escurece o desígnio com palavras não-sábias?

3 - Cinge como um guerreiro teus rins
E eu te perguntarei
e tu me esclarecerás

4 - Onde estavas
quando eu fundava a terra
declara-o
se entendes o argumento.

(Do Livro de Jó, 38, 1-4).

Segundo Buber, haveria no livro quatro vozes, que dialogam, para usar agora Bakhtin (leitor do primeiro), *contrapontisticamente*: a do prólogo, que “justifica” o sofrimento do justo como sendo uma tentação consentida por Deus; a dos amigos, fundada na sabedoria tradicional; a do “sofredor” indignado, mas que jamais amaldiçoa o Senhor da Criação, e por fim a de Iahweh, tempestade-voz, instante epifânico de

“um Deus que se oferece a si próprio ao que sofre”, à guisa de resposta; que exhibe a maravilha da criação como manifestação da justiça divina; que se doa a Jó em caráter “individual” via revelação: “uma resposta ao sofredor individualizado com respeito à questão de seus padecimentos”. Uma resposta-apresentação que implica, segundo Buber, “uma autolimitação de Deus em relação a uma dada pessoa”, pois “o poder absoluto se personaliza em consideração à personalidade humana. (CAMPOS, 2000, p. 68).

Se devemos ser generosos com Iohána e reconhecer que sua faina, operar a sutura que mantenha a família unida, não é fácil (talvez não seja factível), temos de reconhecer que ele não se coloca tão sublime e distante quanto o Deus do Antigo Testamento. Há que se pontuar a diferença entre o tom do sermão, reproduzido entre aspas, que vimos analisando ao longo deste capítulo, e o retrato-sonoro do encontro pai/filho, no final. Um sopro de subjetividade, uma tentativa (parece que sincera), de deixar que o diálogo se instaure, acontece. Ali predominam formas do diálogo cotidiano familiar, a entonação sublime “desaparece” para dar lugar a um contato íntimo. As primeiras palavras são dóceis – “Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho” (L.A., p. 158) –, à reclamação de que a família não lhe dava um lugar à mesa o pai responde: “– O pão contudo sempre esteve à mesa, provendo igualmente a necessidade de cada boca, e nunca te foi proibido sentar-se com a família, ao contrário, era esse o desejo de todos, que você nunca estivesse ausente na hora de repartir o pão.” (L.A., p. 161). Repetindo *Provérbios*, o pai faz apologia do diálogo, a língua justa como curativa:

– Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo. (L.A., p. 162).

Em Jó a voz no meio da tempestade é a manifestação do mistério, à qual se segue a compensação redobrada: “Então, Iahweh mudou a sorte de Jó, quando intercedeu por seus companheiros, e duplicou todas as suas posses” (Jó. 42,10), recompensa modesta, em comparação com a manifestação do próprio Deus, na leitura de Buber. André, que “supostamente” recua na discussão, também terá a sua porção:

minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menino à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo do seu seio; curvando-se, ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali, em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: “meus olhos” “meu coração” “meu cordeiro”. (L.A., p. 171).

Essa cena do aconchego materno faz-nos lembrar da “tradução” que Rembrandt fez do reencontro entre o pai e o filho pródigo (vide o quadro reproduzido na próxima página). Segundo Slive (1998, p. 96), “nessa pintura monumental, [Rembrandt] interpreta com extraordinária solenidade a idéia cristã de misericórdia, como se a obra fosse seu testamento para o mundo”. Os dedos da mãe de André, envelhecidos tal como o rosto, pelo sofrimento (L.A., p. 38), seu abraço e aconchego são a mostra da mais plena reconciliação, tal qual se vê na pintura do mestre holandês. Não nos esqueçamos, contudo, que devido a toda a ambiguidade que o afeto materno carrega no romance, até mesmo esse afago intenso ganha contornos problemáticos.

Iohána refugia-se no mistério, resigna-se e aconselha os membros da família a contentarem-se com o bocado que essa instância suprema, o tempo, lhes dispensa. Nesse sentido, tanto sua voz como a de André, só que a do último potencializando a ironia e a descrença, lembram *Qohélet*.



Rembrandt: *A volta do Filho Pródigo*, c. 1669. São Petersburgo, Hermitage.

A luz e a cor expressivas, o caráter evocativo e mágico da técnica e a simplicidade intencional do cenário ajudam-nos a sentir todo o impacto do acontecimento. O grupo principal, formado pelo pai e pelo Filho Pródigo, se destaca, iluminado contra uma enorme superfície escura. Particularmente vívidas são as roupas andrajosas do filho e as mangas do velho, em ocre com toques de verde-oliva; o ocre combinado com o escarlata carregado no manto do pai forma uma inesquecível harmonia cromática. O observador desperta para o sentimento de algum acontecimento extraordinário. O filho, arruinado e repelente, com a cabeça raspada e a aparência de um pária, volta à casa paterna depois de muitas andanças e vicissitudes. Desperdiçou a herança em terras estrangeiras e ficou reduzido à condição dos porcos. Seu idoso pai (trajado com roupas suntuosas, tal como as figuras coadjuvantes) correu a recebê-lo à porta com o máximo amor paterno. O acontecimento está desprovido de toda e qualquer emoção violenta e momentânea; elevou-se a uma calma solene que confere às figuras alguns atributos estatuários e dá caráter duradouro às emoções, não mais sujeitas às mudanças operadas pelo tempo. A imagem do pecador arrependido que se aninha no peito do pai é inesquecível, assim como a do velho pai que se curva sobre o filho. Os traços paternos revelam sublime e augusta bondade; o mesmo vale para as mãos estendidas, que não estão livres da rigidez da velhice. O conjunto simboliza todos os regressos ao lar, a escuridão da existência humana iluminada pela ternura, a humanidade cansada e pecadora que busca refúgio no abrigo representado pela misericórdia divina. (SLIVE, 1998, p. 96).

3.4.3 O tempo: voltas e revolta

Williams (1997, p. 287) afirma que o “Eclesiastes [...] tanto pressupõe como ataca a sabedoria representada pelos Provérbios”. A voz desse sábio, que o redator nos quer fazer acreditar ser Salomão, numa idade provecta, sabedor que saboreou tantos prazeres, mas também atormentou o próprio coração com inquições; esse colecionador de provérbios tematiza sobretudo duas questões – a insondabilidade dos desígnios de Iahweh e, nos momentos mais luminosos, faz uma apologia dos prazeres, desde que moderados, dos deleites do corpo – comer, beber e amar. O caráter paradoxal do livro, que às vezes repete o tom acomodatório de *Provérbios*, outras, radicaliza-se em indignação diante da vacuidade da existência, permite que seus discursos sejam apropriados tanto por Iohána quanto por André. Vários interpretes insistem, e temos seguido seus passos, na centralidade da linguagem na literatura sapiencial, *Provérbios* 18,21 (B.J.) o chancela:

Morte e vida estão em poder da língua,
aqueles que a escolhem comerão do seu fruto.

Lohfink, citado por Campos (1991, p. 21), fala da “terrestridade radical” do livro de *Qohélet*, e André, o que se compraz em mergulhar pés e corpo no húmus, exacerba o louvor do carpe-diem, não parecem suas as palavras que se seguem?

Do meu coração decidi
vou largar ao vinho o meu corpo
[...]
e ligar-me ao delírio
(Qoh. 2, 3)

E tudo que aprazia aos meus olhos
a eles eu não lhes recusava
Ao meu coração não deneguei prazer algum
(Qoh. 2, 10)

A visão, que às vezes parece totalmente materialista, sobre o homem “(e que vejam)/ Não são mais que animais ademais/ não mais” (Qoh. 3, 18) é incorporada por André, que lhe dá um toque rabelaisiano ao falar da sexualidade e de sua integração na Natura –

e fiquei pensando que muitas vezes, feito meninos, haveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, e nos molhando como há pouco, e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um com a saliva do outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, o rosto de um contra o outro, e só pensando

que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro; o suor de um pelo suor do outro; [...]. (L.A., p. 115).

A ênfase no concreto, no palpável –

Melhor a visão dos olhos
que andanças da alma
[...]

(Qoh. 6, 9) –

tanto é aproveitada quanto subvertida pela sabedoria travessa / transversa de André. O próprio fato de faltar seus olhos com um fruto tão interdito revela-o como “andarilho espiritual”, desgarrado, aquele a quem ninguém ou nenhum objeto pode obturar a falta. É isso mesmo que diz ao pai quando este garante que seu lugar à mesa esteve sempre disposto:

– Não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar a minha fome; tivesse de sentar-me à mesa só com esse fim, preferiria antes me servir de um pão acerbo que me abreviasse a vida. (L.A., p. 161).

As muitas inquisições perpetradas pelo sábio-poeta, que não tem respostas consoladoras como aquelas cravadas em *Provérbios*, dão ao livro, por vezes, um tom de desencanto. Segundo Ceronetti (apud CAMPOS 1991, p. 21), *Qohélet*

Não chora sobre Jerusalém, mas sobre a condenação de viver. Não espera do Deus em que crê a abertura de novos tempos [...], nem dos filhos do homem, nos quais não crê, outra coisa senão o que viu – insuficiência, carência, mentira.

Mas essa é só uma das muitas vias de interpretação que são dadas ao complexo livro. Há críticos que falam da ênfase no “fazer”, mais ou menos o que chamamos de “programa de ação” do pai. É interessante que o próprio Nassar, esse príncipe da casa-literatura, mesmo admitindo que seu livro possa representar a existência humana como danação¹⁰⁵, faz (e fez literalmente, ao “abandonar” a lavra poética para cuidar de lavouras e rebanhos) uma defesa do labor/ação como antídoto contra o nonsense existencial:

¹⁰⁵ “Se o *Lavoura* passa a idéia de que a vida humana é uma danação sem fim, nesse caso a narrativa não é de jogar fora.” (NASSAR, 1996, p. 29).

Até mesmo um trabalho contratado e corriqueiro, dentro de limites, é um antídoto contra o marasmo do tempo, o que gratifica e, portanto enfraquece o seu caráter de castigo e expiação. No caso em que se é sujeito e o trabalho é uma escolha, o bom trato com o tempo seria revertido em recompensas, tematizadas por sinal naquele sermão. (NASSAR, 1996, p. 29).

É difícil situar em *Lavoura arcaica* o ápice da perfídia nos enunciados de André, mas a verdade é que mesmo esta ética do trabalho soa como irrisão na pauta do filho torto. No discurso que tece para reconquistar a irmã, há um longo trecho, que se inicia na página 120 e só termina na 125, em que André enumera todas as tarefas que a vida rural exige, minuciosamente, afirmando com vigor: “quero fazer coisas, tenho os braços esperando, quero ser chamado no que for preciso, não me contendo de tanta energia” (L.A., p. 124), mas para isso ele pede uma *pequena compensação* – “farei tudo com alegria, mas para isso devo ter um bom motivo, quero uma recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor querida irmã” (L.A., p. 125). André, “ignorando” um dos mais rígidos tabus erigidos pela vida social, quis levar ao pé da letra o incentivo do Pregador:

Vê a vida com a mulher que amas
 todos os dias de tua vida-névoa-nada
 (Qoh. 9, 9)

Da parte do pai, há pelo menos um ponto em que ele “avança” em relação aos termos da sabedoria tradicional (dadivosa), é no reconhecimento de que há algo de insondável nos desígnios do tempo. Note-se a solenidade do final do seu discurso:

[...] e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos 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 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 seus desígnios 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 cocho, o gado sempre vai ao poço; hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado; a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete. (L.A., p. 61-62).

As quatro primeiras linhas do fragmento acima nos remetem inevitavelmente a uma das obras primas da arte escultórica, *O Pensador*, de Rodin; mas, enquanto no bronze do mestre francês

está plasmada a agudeza do filosofar, a solidão do homem que se retorce em torno de si mesmo, a sequência da prédica insiste em contemplação e aceitação.

O sábio que buscou “descobrir o prazer das palavras [...]” (Qoh. 12, 10) tem dizeres que lembram muito o espírito dessa fala paterna. A existência humana, comparada a um breve sopro¹⁰⁶, na tradução de Campos (1991) – névoa-nada – é uma tarefa, um projetar-se no qual o pregador não vê sentido e nisso, obviamente, é bem mais pessimista do que o pai. Eliú, um dos “consoladores” de Jó, afirma: “é melhor não discutir mais por causa das nossas trevas” (Jó 37, 19). O “mestre-de-parábolas” declara:

O todo ele o fez belo a seu tempo
Também o eterno-sempre ao coração lhes deu
sem que possa o homem devassar a obra
qual ele a fez Elohim
da cabeceira do começo e até onde tem fim
(Qoh. 3, 11)

Se o pai recorre à imagem bem concreta e próxima de seus afazeres – os inextrincáveis caminhos do rebanho nos pastos, mas sempre a conduzi-los à fonte –, “o-que-sabe”, na aliterante tradução de Campos, usa imagens vagueantes e fluidas do vento, dos rios e dos mares para dizer de sua perplexidade diante do “eterno retorno” de todas as coisas:

Geração-que-vai e geração que vem
e a terra durando para sempre

E o sol desponta e o sol se põe
E ao mesmo ponto
aspira de onde ele reponta

Vai rumo ao sul
e volve rumo ao norte
volve revolve o vento vai
e às voltas revôlto o vento volta

Todos os rios correm para o mar
e o mar não repleta
Ao lugar onde os rios acorrem
para lá de novo correm
(Qoh. 1, 4-7)

¹⁰⁶ Há intérpretes que defendem que *Qohélet* teria sido influenciado pelo pessimismo de Jó; sobre a brevidade e fragilidade da vida humana, vide esses versículos: “O homem, nascido de mulher,/ tem a vida curta e cheia de tormentos. // É como a flor que se abre e logo murcha,/ foge como sombra sem parar.” (Jó 14, 1-2 – B.J.).

A dança sonora desses [v], a sinuosidade da construção sintática, cria no versículo seis a imagem do remoinho que embaralha o claro pensar. Como em quase todos os grandes poetas, cada articulação formal está a serviço da potencialização do sentido. A força da palavra poética parece criar um torvelinho que faz sucumbir a razão humana. Octavio Paz diz que o homem que primeiro pensou foi o primeiro que pecou. Essa é uma das transgressões operadas por André e que nos leva a ter certa simpatia com o personagem. Na mitologia, ao longo da história, sempre aparecem esses seres, às vezes um grupo deles, que querem insuflar outra dinâmica, dar outro rumo à lógica dos acontecimentos. A obra de Camus *O homem revoltado*, respeitando a ordem de escala em que os fatos são colocados – o filósofo-escritor quer pensar o papel das revoluções no século XX, em *Lavoura* é a rebeldia de um jovem no interior de uma família patriarcal –, permite pensar o verso e anverso da revolta, sua legitimidade enquanto ímpeto fundamental para o aflorar e desenvolver da consciência e os riscos quando ela (a revolta) é levada às últimas consequências. O nó da literatura nassariana é que o ciúme, a cólera desencadeada jorra (também) do homem que preconizava o equilíbrio, a paciência e a união. O corpo da família está lacerado, o carpir da mãe tem ressoos milenares (o Líbano destruído?, os imigrantes cindidos?), e o mundo parece não ter água suficiente para lavar esse sangue.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em toda revolta se descobrem a exigência metafísica da unidade, a impossibilidade de apoderar-se dela e a fabricação de um universo de substituição. A revolta, de tal ponto de vista, é fabricante de universos.

Albert Camus

Se pensássemos uma orquestra entoando o tema da revolta, um conjunto de instrumentos em que cada seção tivesse os seguintes nomes: Caim, Jó, O-que-sabe, Blake, Baudelaire, Lautréamont, Ivan Karamázov e Nietzsche, seria possível recuperar, na voz de André, em suas múltiplas modulações, ecos da “poesia” de cada um desses rebeldes. Nesse capítulo conclusivo iremos reafirmar a modernidade da prosa nassariana, invocando sobretudo o diálogo dela com algumas vozes da revolta pós-quehletiana. A obra *O homem revoltado*, de Albert Camus, oferece um roteiro que vai dos revoltosos metafísicos, passa pelos poetas malditos e chega ao niilismo herdeiro de Ivan Karamázov e Nietzsche.

Para entender o que André chama de “carcaça de um pensamento”, “fiapos de ossos” (as suas teses), frente à “força poderosa” (L.A., p. 169) da figura paterna, vale recorrer à teorização de Camus sobre alguns fundamentos e efeitos da revolta.

A verve demolidora do “homem do subterrâneo”, sobretudo quando polemiza com certo racionalismo da segunda metade do século XIX, encontra eco no que consideramos o ápice da revelação ideológica do herói de *Lavoura arcaica*, o encontro com o pai em seu retorno para casa. Como acontece tantas vezes nessa narrativa, o leitor é lançado no calor da hora, já no meio do diálogo, pai e filho a terçar armas:

- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
- A prodigalidade também existia em nossa casa.
- Como, meu filho?
- A prodigalidade sempre existiu em nossa mesa.

O que Bakhtin (1997, p. 208) afirma ser o tema fundamental de todas as obras de Dostoiévski presentifica-se aqui com muita clareza – “a orientação do homem em relação ao discurso do outro”, a ideia é feita heroína e disputada, a palavra, o discurso e suas potências estão no centro do palco e os personagens fazem deles uma aljava cheia de armas cortantes, afiadas; em lances rápidos (sobretudo André) retiram-se desse depositário os argumentos de defesa ou de ataque com os quais desferem golpes ou recuam estrategicamente.

Veios ideológicos bastante antitéticos são aqui confrontados. De um lado, estão os saberes milenares das tradições mediterrâneas, dos discursos da sapiência bíblica (que analisamos com vagar no capítulo anterior), cujos baluartes são a paciência, o amor, a união e o trabalho – palavras-ações que, uma vez engendradas, são fartamente retribuídas. De outro, uma consciência aguda que se especializou em descobrir as brechas nessa fortaleza de verdades aparentemente sólidas e inexpugnáveis. André conjuga em si várias das peculiaridades que Camus (1997, p. 24-35) atribui ao homem revoltado. O “pródigo às avessas” rompe com o silêncio daqueles (os irmãos do lado direito) que pareciam nada desejar, quebra o que considera grilhões, que aprisionavam a família como se os membros fossem bois jungidos à cangalha.

Nas pegadas de Camus, podemos dizer que André fala ao mesmo tempo “não” e “sim”. Em sua negativa, o homem revoltado afirma um limite que o seu “opressor” não pode ultrapassar: “Desta forma, o movimento da revolta apóia-se ao mesmo tempo na recusa categórica de uma intromissão julgada intolerável e na certeza confusa de um direito efetivo ou, mais exatamente, na impressão do revoltado de que ele ‘tem o direito de ...’.” (CAMUS, 1997, p. 25).

Nossa tese beneficia-se do diálogo possível entre a centralidade da tomada de consciência do “homem impaciente” em Camus e a importância do olhar-consciência que lança miradas em volta, analisado por Bakhtin na obra de Dostoievski. Ainda que as teses desses dois pensadores não partam das mesmas balizas filosóficas, as conclusões a que chegam ajudam a pensar o alcance da revolta no personagem nassariano. As reflexões abaixo sobre as formas de tomada de consciência autorizam a aproximação:

Na verdade, a simples tomada de consciência, mesmo confusa, de uma sensação [...] não dispensa uma expressão ideológica; tanto isso é verdade que toda tomada de consciência implica discurso interior, entoação interior e estilo interior, ainda que rudimentares. (BAKHTIN, 1995, p. 114).

Por mais confusa que seja, uma tomada de consciência nasce do movimento da revolta. (CAMUS, 1997, p. 26).

Bakhtin, nas páginas de *Marxismo e filosofia da linguagem*, combate a corrente do pensamento filosófico-linguístico chamada por ele de “subjetivismo idealista”, que coloca o centro da expressão verbal e da enunciação no sujeito que fala. Segundo o crítico russo, essa corrente, que tem nomes como Spitzer e Vossler, entre outros, sobrevaloriza noções como conteúdo/vida interior, subjetividade criadora e, por consequência, se move num “terreno idealista e espiritualista”. (BAKHTIN, 1995, p. 111).

Para Bakhtin, o centro nevrálgico que dá às enunciações esta ou aquela forma, um tom conciliatório ou de enfrentamento hostil, que dá diferentes nuances ao próprio pensamento interior (que é semiotizado) é a interação. A intersubjetividade é anterior à subjetividade, ou, por outras palavras, a primeira funda e desenvolve a segunda. O autor de *Estética da criação verbal* afirma que todos os matizes da enunciação são determinados “pela situação social imediata”, e acrescenta:

A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.). (BAKHTIN, 1995, p. 112).

Essas teses corroboram a análise que vimos fazendo sobre as cenas enunciativas que têm André como agente central. A “situação social imediata”, que foi a chegada do irmão, deixou a ovelha desgarrada um tanto aturdida, mas a sua tomada de consciência, movida pela revolta, vinha se formando no chão compósito da seara discursiva familiar, o olhar “luminoso” de Pedro, a lavoura incessante de seu discurso admoestador só fez com que as comportas da paciência se rompessem. Embriagado e embriagando, André experimenta, então, a “doce amargura de dizer as coisas” (L.A., p. 52).

Depois da viagem silenciosa que fora o retorno para casa – é de se imaginar o que fermentara na consciência dos irmãos –, André parece estar mais preparado para o enfrentamento verbal com o pai. A análise da enunciação exige mais uma vez que os elementos contextuais sejam levados em conta.

O pai apresenta-se, a princípio, conciliador, tocado tal qual o patriarca da parábola bíblica – “um coração apertado de ver tantas marcas no rosto do filho”. Mas, a cada estocada de André, Iohána perceberá que o motivo que trouxe o filho de volta “não foi o amor [...] mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo [...]” (L.A., p. 169). Ao pedido de clareza e ordenamento da linguagem feito pelo pai, André responde: “Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa” (L.A., p. 160, grifo nosso).

Camus (1997, p. 26) defende que “nem todo valor acarreta a revolta, mas todo movimento de revolta invoca tacitamente um valor”. André elegera dois – que metaforicamente podem ser lidos numa relação de contiguidade – a paixão pela irmã e o seu lugar à mesa. Paradoxalista e extremamente irônico, ele argumentara que, se a irmã lhe desse o seu amor, ele se submeteria ao ordenamento paterno. Ora, como esse arranjo é inconcebível,

no ápice da sua revolta, ele exclama: “Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam [...]” (L.A., p. 164). O escritor-filósofo argelino interpreta essa *eleição* do revoltado:

O que era no início uma resistência irreduzível do homem transforma-se no homem que, por inteiro, se identifica com ela e a ela se resume. Coloca esta parte de si próprio, que ele queria fazer respeitar, acima do resto e a proclama preferível a tudo, mesmo à vida. Torna-se para ele o bem supremo. Instalado anteriormente num compromisso, o escravo lança-se de uma vez (“já que é assim...”), ou Tudo ou Nada. (CAMUS, 1997, p. 27).

Na cena da capela, quando tenta (re)conquistar Ana, usando a versatilidade do raciocínio – “A razão é pródiga, querida irmã, corta em qualquer direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo desta lâmina” (L.A., p. 133) –, André já projetara os extremos entre os quais poderia se mover:

“[...] me ajude a me perder no amor da família com teu amor, querida irmã, sou incapaz de dar um passo nessa escuridão, quero sair das minhas trevas, quero me livrar deste tormento, sempre ouvimos que o sol nasce para todos, quero pois o meu pedaço de luz, quero a minha porção deste calor, é tudo que necessito pra te dar no mesmo instante minha alma lúcida, meu corpo luminoso e meus olhos cheios de um brilho novo [...]”. (L.A., p. 128-129).

E a ameaça, se não lhe fosse dado o que pensa ser de direito:

“[...] Ana, tenha pena de mim enquanto é tempo [...] não procuro provocar com a minha súplica o teu desvelo, é antes um sinal, é a minha advertência, vai no meu apelo, eu te asseguro, a clarividência de um presságio escuro: na quebra desta paixão, não serei piedoso, não tenho a tua fé, não reconheço os teus santos na adversidade” [...]. (L.A., p. 132).

Ao profanar o espaço da capela, predicando “contra a solidez precária da ordem” (L.A. p.140), lançando invectivas contra Iahweh/Pai: “[...] Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) [...] promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do fogo Eterno!”, sentindo “ímpetos de empalar [os] santos, de varar [os] anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo” (L.A., p. 140), André aproxima-se dos revoltosos metafísicos. Blake, que propunha a aliança dos contrários (um *casamento* do Céu e do Inferno), que ardia pela integridade do homem, rompida segundo o bardo pelo rebaixamento das energias do corpo, pela negação delas por teses de um cristianismo tradicional, o poeta dos “Provérbios do Inferno” identificava em Iahweh a “Razão opressora, que, não obstante o seu pretense poder (‘que pode controlar/ até o pólo estelar’), fica a chorar no jardim do Éden (o ‘pomar antigo’), convocando de volta a

‘alma perdida’, e tentando com ardis e promessas vãs preservar o seu domínio sobre o homem. Mas tudo o que ele oferece em troca da submissão são confortos limitados [...]” (VIZIOLI, 1993, p. 16). Blake (1993, p. 91) lança petardos semelhantes a essas blasfêmias de André: “As Prisões se constroem com as pedras da Lei; os Bordéis, com os tijolos da Religião.”

Na revolta metafísica, o homem insurge-se não somente contra um aspecto da servidão, mas contra a própria condição humana. Camus (1997, p. 39-52) defende que os princípios das religiões judaico-cristãs fornecem combustível para essa chama revoltosa: “A noção do deus pessoal criador e, portanto, responsável por todas as coisas, dá por si só um sentido ao protesto humano.” Ora, ao atacar o edifício das verdades paternas, cujas balizas, conforme mostramos, estão fincadas no chão bíblico e nas tradições mediterrâneas, a voz de André ganha uma ressonância ideológica: mesmo partindo do âmago de sua subjetividade, amplia-se para se fazer grito da humanidade contra os caprichos do Criador.

Segundo Camus, o grande álibi do revoltado é o amor pela humanidade. É impossível não ter uma certa empatia com André quando ele contra-argumenta, em relação à tese da retribuição defendida pelo pai: “– Eu não disse o contrário, acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome.” (L.A., p. 159). Na missa negra que celebrara na capela oferecendo o próprio sexo para a irmã como se fosse uma hóstia profana, André evocara o arcaico orago bíblico exaltado pelos poetas malditos – Caim – para dizer como compactua com os que seguem por “ínvias rotas”, os que com “parcos dentes/ Rangem de fome e privação!”¹⁰⁷ (BAUDELAIRE, 1995, p. 206-207):

pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino 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 [...]. (L.A., p. 139).

¹⁰⁷ José Saramago, cuja verve dessacralizadora já foi citada mais de uma vez nesse trabalho, dá voz ao personagem que nomeia seu romance – Caim – num trecho contundente em que o “primeiro assassino” da saga bíblica “explica” por que matara Abel. Seu interlocutor, nesse trecho, é o próprio Iahweh: “[...] É simples, matei Abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto, Compreendo o que queres dizer, mas a morte está vedada aos deuses, Sim, embora devessem carregar com todos os crimes cometidos em seu nome ou por sua causa [...]”. (SARAMAGO, 2009, p. 35).

No capítulo treze, Nassar já colocara nos lábios de André uma versão lúdica, provocativa, retirada de *As mil e uma noites*, que desconstruía a famosa parábola do faminto, recorrente no sermão paterno. No encontro pai-filho, André dá mais turgidez ao seu verbo:

– Eu também tenho uma história, pai, é também a história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar sua fome, e que de tanto se contorcer acabou por dobrar o corpo sobre si mesmo alcançando com os dentes as pontas dos próprios pés; sobrevivendo à custa de tantas chagas, ele só podia odiar o mundo. (L.A., p. 159-160).

Os acordes lancinantes de André são muito afins dos questionamentos de Ivan Karamázov. Não se pode aceitar a justiça divina, diz o ideólogo irmão de Mítia; nem a inescrutabilidade dos desígnios do tempo, argumenta André, se isso implica consentir o sofrimento de muitos: “Ivan recusa explicitamente o mistério e, por conseguinte, o próprio Deus como princípio de amor [...] o mais profundo clamor de Ivan, o que abre abismos mais perturbadores sob os pés do revoltado, é *o mesmo se*. ‘Minha indignação persistiria mesmo se eu estivesse errado’.” (CAMUS, 1997, p. 75).

Em sua lucidez, André clama contra a desordem do mundo; as muitas cenas em que o vemos misturando-se ao húmus, sedento de terrestreidade, pode revelar sua ânsia de unidade, nostalgia de um estado de dissolução. O rebelde “se insurge contra um mundo fragmentado para dele reclamar a unidade [...] Primitivamente, nada mais quer senão resolver essa contradição, instaurar o reino unitário da justiça, se puder, ou o da injustiça, se a isso for compelido. Enquanto espera, denuncia a contradição.” (CAMUS, 1997, p. 40).

O autor de *A peste* acrescenta que, mais do que ateu, o revoltado metafísico é um blasfemo; André será repreendido por essa transgressão: “– Você blasfemava. – Não, pai, não blasfemava, pela primeira vez na vida eu falava como um santo.” (L.A., p. 161). O tom em que o pródigo expressa essas palavras mescla dor e ironia. A ânsia de unidade simbolizada no deslizamento do desejo sobre os corpos-nomes da mãe, de Ana e até insinuada nos gestos ambíguos trocados com Lula, convive com uma aguda consciência do caráter cindido do mundo: – “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade [...] – Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo, erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeiei esta semente.” (L.A., p. 160, 164-165).

Tal como na prosa de Dostoiévski, parte-se de situações particulares, desse recôndito familiar em que fermentam afetos, ciúmes, disputas pelo poder, mas a arquitetônica da obra, o

alcance dos temas aí presentes, autoriza falar em questões universais. Rodrigues (2006, p. 51-56) lembra que o *patriarkhês*¹⁰⁸ tem a pretensão de distinguir entre a verdade e o erro, a luz e a escuridão; aparentemente inabalável em sua postura e verdades, quer erguer uma cerca que proteja o núcleo familiar¹⁰⁹; não se deu conta de que as sementes da dissensão germinam no solo arcaico da própria fazenda. O “homem do subterrâneo” já zombava dos seus interlocutores que pretendiam fundar um código comportamental para a humanidade baseado tão somente nos imperativos da razão:

Pensai no seguinte: a razão, meus senhores, é coisa boa, não há dúvida, mas razão é só razão e satisfaz apenas a capacidade racional do homem, enquanto o ato de querer constitui a manifestação de toda a vida, isto é, de toda a vida humana, com a razão e com todo o coçar-se. E, embora a nossa vida, nessa manifestação, resulte muitas vezes em algo bem ignóbil, é sempre a vida e não apenas a extração de uma raiz quadrada. Eu, por exemplo, quero viver muito naturalmente, para satisfazer toda a minha capacidade vital, e não apenas a minha capacidade racional, isto é, algo como a vigésima parte da minha capacidade de viver. Que sabe a razão? Somente aquilo que teve tempo de conhecer (algo, provavelmente, nunca chegará a saber; embora isto não constitua consolo, por que não expressá-lo?), enquanto *a natureza humana age em sua totalidade*, com tudo o que nela existe de consciente e inconsciente, e, embora minta, continua vivendo. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 41, grifo nosso).

Não se pode forçar a interpretação e vincular de forma simplista a razão de que fala o ideólogo da novela e os imperativos éticos que norteavam a fala de Iohána. Os estudiosos já identificaram os alvos de ataque do personagem dostoievskiano nas correntes de pensamento do final do século XIX, que, em nome de utopias sociais, queriam construir sistemas e regras que garantissem a felicidade humana (espécie de precursores dos autoritários reformadores sociais da primeira metade da centúria passada).

¹⁰⁸ O crítico recupera o vocábulo “grego *arkhé* (do começo, antigo), que possui a mesma raiz do verbo *arkhô* (ser o primeiro; ir à cabeça, mostrar o caminho, guiar; comandar, ser chefe) e da qual se formaram em grego as palavras *arkhontós* (comandante, governante) e *patriarkhês* (autor, chefe de família), da qual em português teremos *patriarca* (pai e chefe, comandante; pai e o que vai à frente, que mostra o caminho)” (RODRIGUES, 2006, p. 54). Se, como lembra Chauí (1994, p. 41), “A *arkhé* é o que vem e está antes de tudo, no começo e no fim de tudo, o fundamento, o fundo imortal e imutável, incorruptível de todas as coisas, que as faz surgir e as governa. É a origem, mas não como algo que ficou no passado e sim como aquilo que, aqui e agora, dá origem a tudo, perene e permanentemente”, podemos acrescentar, tão arcaico quanto a razão ordenadora é o solo das paixões e dos desejos.

¹⁰⁹ Sobre os riscos trazidos pela clausura dos membros da família, escrevemos em outro trabalho: “A verdade é que o caráter segregador desse clã primitivo, que não incentiva a emancipação dos filhos, que não os incita a buscarem outras ligações, que não lhes indica outros ‘pastos’ onde saciarem sua ‘fome de mundo’, acaba por trazer sobre si mesmo o adoecimento das relações.” (MOTA, 2002, p. 92). O poeta que cantou o corpo como “sede da Energia Primitiva” (VIZIOLI, 1993, p. 15) teria um petardo (anti)proverbal para fazer uma advertência: “Da água estagnada espera veneno.” (BLAKE, 1993, p. 93).

Já temos indicado que a figura paterna é também passional, seus preceitos não ignoram de todo o mundo concreto, tampouco menosprezam a questão dos valores. O que aproxima essas formas de racionalização é a pretensão de separar, ordenar – de um lado o pulsional, de outro o intelectual – “É só a razão que tenta separar esses pares e eleger um único membro de cada um destes, mas eles não se dobram a essa violência e retornam, juntos, no âmago mesmo daquele que se queria mais racional.” (RODRIGUES, 2006, p. 53).

O que o pai oferece para o filho – “Você sempre teve aqui um teto, uma cama arrumada, roupa limpa e passada, a mesa e o alimento, proteção e muito afeto” (L.A., p. 160), como se fosse o delicioso (mas imaginário) banquete que o ancião da parábola oferta ao faminto, não mais seduz o apetite de André:

– Não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar a minha fome; tivesse de sentar-me à mesa só com esse fim, preferiria antes me servir de um pão acerbo que me abreviasse a vida. (L.A., p. 161).

O pai, talvez sem o saber, oferecera uma brecha em sua parábola pela qual o filho, e por que não dizer o leitor, pode colocar uma cunha questionadora. O mendigo que “revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência” (L.A., p. 85) na verdade participou e endossou uma farsa, tanto que André lhe contrapõe uma versão carnalizada.

Esses seres de consciência hipertrofiada, personagens subterrâneos, não se dispõem a continuar essa encenação. O herói de Dostoiévski, sardônico em seus rompantes, diz que não se pode tomar um galinheiro por um “palácio de cristal”, tão somente porque o primeiro também protege da chuva – “se as pessoas só vivessem para não se molhar” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 46). O prometeico anti-herói nassariano – “que bicadas no meu fígado” (L.A., p. 137) – soa no mesmo tom: “[...] acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros, e nem entendo como se vê nobreza no arremedo dos desprovidos; a vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira, a menos que faça essa pantomima atirada por seu cinismo.” (L.A., p. 164).

A catedral de pedra da sermonística paterna que André ataca sistematicamente – suprema ironia, de dentro da própria fortaleza, usando as “armas do opressor” – equivale ao muro que o homem de ação, na novela russa, aceita passivamente. Para o sujeito normal, o

muro chega a ser um consolo, diante dele, o que fazer? O “assessor colegial”¹¹⁰ zomba desse “fato aritmético”, das leis da natureza: “Está claro que não poderia derrubar o muro com minha testa, se minhas forças não bastassem; mas não aceito humilhar-me diante do obstáculo só por ser ele um muro de pedra e não ter eu forças para derrubá-lo.” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 20). André, pastor das *próprias* ideias, chama de “paciência proverbial do boi” o gesto daquele que aplaude o próprio algoz, de quem, “além do peso da canga, pede que lhe apertem o pescoço entre os canzís.” (L.A., p. 164).

Contra a imagem do homem “tecla de piano”, “tábua de operações aritméticas”, o personagem dostoiévskiano defende o direito ao capricho, talvez resida aí o exercício da liberdade humana, mesmo que por vezes isso não lhe traga vantagens:

Mas – pela centésima vez vos repito isto – existe um único caso, sim, apenas um, em que o homem pode intencional e conscientemente desejar para si mesmo algo nocivo e estúpido, extremamente estúpido até: *ter o direito* de desejar para si mesmo algo muito estúpido, sem estar comprometido com a obrigação de desejar apenas o que é inteligente. Isto é de fato estupidíssimo, é um capricho, mas realmente, senhores, talvez seja, para a nossa gente, o mais vantajoso de tudo quanto existe sobre a terra, sobretudo em certos casos. E, em particular, talvez seja mais vantajoso que todas as vantagens, mesmo no caso de nos trazer um prejuízo evidente e de contradizer as conclusões mais sensatas da nossa razão, a respeito de vantagens; pois, em todo caso, conserva-nos o principal, o que nos é mais caro, isto é, a nossa *personalidade* e a nossa *individualidade*. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 42, grifos nossos).

Na pungente releitura que Gide faz da parábola do filho pródigo, que inclusive dá voz a outros personagens ausentes do texto bíblico, o irmão mais novo diz de uma romã silvestre que o tratador de porcos (sujeito que tinha vivências fora das cercas da propriedade) lhe oferecera:

- Sim, é uma romã silvestre.
- Bem sei; é de uma acidez quase insuportável; sinto, no entanto, que a morderia, se estivesse com bastante sede.
- Ah! agora eu lhe posso dizer: foi essa sede que eu buscava no deserto.
- Uma sede que só este fruto amargo consegue aplacar...
- Não: mas nos faz amar essa sede. (GIDE, 1984, p. 170-171).

O pródigo de Gide volta alquebrado, aprendera a amar ainda mais os seus quando se vira no deserto, quando obrigado a servir quem o maltratava, isso no entanto não o impede de

¹¹⁰ Assessor-colegial: posto mediano da administração civil, no regime czarista (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 17 - Nota do tradutor). O “homem do subsolo” assim se identifica para demonstrar insolência com as pessoas “respeitáveis” a quem se dirige.

“incentivar” a aventura do rebento mais novo. Ele sabe que a “Casa não [abarca] o universo inteiro [há] outras culturas, outras terras, e caminhos a percorrer para chegar a elas – caminhos não traçados [...] (GIDE, 1984, p. 156)¹¹¹; não se pode roubar a nenhum homem o direito de trilhá-los.

Aproveitemos essa imagem das trilhas (que não se fecham) para a conclusão de nossa reflexão. As últimas palavras de *Lavoura arcaica* reproduzem uma máxima que se entremeava aos discursos paternos – “[...] não questionando jamais sobre seus [do Tempo] desígnios 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., p. 196).

O gesto de humildade e arrependimento esboçado na mesa dos sermões fora um “suposto recuo” (L.A., p. 171), como ler então que o último acorde seja o da voz paterna? Nossa tese é de que se trata de mais um lance da argúcia composicional de Nassar. O inextrincável dessas veredas é a projeção, no corpo textual, da indeterminação da práxis humana. Um romance que encena o espetáculo da constituição do sujeito nas malhas da linguagem não pode ter uma palavra final.

Nassar experimenta no seu herói, em cada timbre de suas palavras, em cada gestualização, mesmo no subterrâneo de seus pensamentos, situações potencialmente tensas, limítrofes, de resolução do próprio ser. A mimese que se faz do transtorno desse pródigo atinge um nível estético e filosófico poucas vezes alcançado na prosa brasileira. O orquestrador das vozes, o autor-criador, é responsável por dar acabamento, por dar finalização estética (detentor de um plus temporal e espacial, que Bakhtin chama de exotopia, em relação ao seu herói); mas, até as últimas linhas, o que temos é a projeção de um conflito irresoluto que mostra a equipolência das consciências – autor-criador *versus* personagem. Nassar nega-se a objetivar seu herói; a última fala de André guarda ainda uma ambiguidade fundamental, ao repetir as palavras paternas, *ipsis literis*, o narrador estaria depositando as armas, rendendo-se à lógica que tanto combateu, ou seria um último lance de ironia desencantada? Talvez a única concordância com o pai é que os trilhos do mundo são inextrincáveis, mas o poço ao qual conduzem talvez seja uma miragem, ilusão fantasmática que o sujeito projeta como bússola e norte. Esse poço é uma espécie de metáfora fundacional do humano. Para o olhar paterno, tão balizado em certezas, o poço é recompensa dadivosa, encontro, saciedade; para o filho rebelde, aguçador da sede, convite à viagem.

¹¹¹ Na narrativa gideana, a Casa, propositalmente em maiúscula, metaforiza os sistemas castradores que outros construíram em nome do Pai.

REFERÊNCIAS

LAVOURA ARCAICA

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – RADUAN NASSAR, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 2, set. 1996.

LEMOS, Maria José Cardoso. Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade. **Estudos Sociedade e Agricultura**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 81-112, abr. 2003.

MOTA, Bruno Curcino. **Heterogeneidades discursivas e emergência do sujeito em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar**. 2002. 126 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 196 p.

NASSAR, Raduan. A conversa. **Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar**, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 2, p. 23-39, set. 1996. Entrevista concedida a Antonio Fernando De Franceschi e outros.

RODRIGUES, André Luis. **Ritos da Paixão em *Lavoura Arcaica***. São Paulo: EDUSP, 2006.

WELLS, Sarah. O improvável sucessor de Nassar: a genealogia alternativa de Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. **Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007. p. 60-78.

CRITICISMO BAKHTINIANO

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995. 198 p.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 478 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. 4. ed. São Paulo: Ed. UNESP: Hucitec, 1998. 439 p.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: BAKHTIN, M. Tradução Paulo Bezerra. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. v-xii.

DAHLET, Patrick. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997. p. 59-87.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37-60.

FARACO, C. A.; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. (Org.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. 318 p.

MORSON, Gary Saul. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008. 552 p.

PONDÉ, Luiz Felipe. A polifonia em Dostoiévski. In: _____. **Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski**. São Paulo: Ed. 34, 2003. 288 p.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009. 175 p.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. São Paulo: Rocco, 2003.

TEZZA, Cristóvão. Poesia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 197-217.

TODOROV, Tzvetan. Notas de um Subterrâneo. In: TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 129-153.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. 307 p.

CANTARES, PROVÉRBIOS E POÉTICA BÍBLICA

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. 2366 p.

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1988.

ALTER, Robert. **The art of biblical poetry**. New York: Basic Books, 1985. 228 p.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. 725 p.

ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 285 p.

ARMSTRONG, Karen. **A Bíblia: uma biografia**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 278 p.

BEKKENKAMP, Jonneke; VAN DIJK, Fokkelien. O cânon do Antigo Testamento e as tradições culturais das mulheres. In: BRENNER, Athalya (Org.). **Cântico dos Cânticos a partir de uma leitura de gênero**. Tradução Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. p. 75-96.

BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. **O Livro de J**. Tradução Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 365 p.

BLOOM, Harold. **Onde encontrar a sabedoria?** Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. 320 p.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **Cântico maior**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985. 35 p.

BRENNER, Athalya (Org.). **Cântico dos Cânticos a partir de uma leitura de gênero**. Tradução Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. 327 p.

CAMPOS, Haroldo de. **Qohélet = O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial**. São Paulo: Perspectiva, 1991. 247 p. (Signos, 13).

CAMPOS, Haroldo de. **Bere'shith: a cena da origem**. São Paulo: Perspectiva, 2000. 118 p. (Signos, 16).

CAMPOS, Haroldo de. **Éden: um tríptico bíblico**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 179 p. (Signos, 38).

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **O Cântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções**. São Paulo: EDUSP, 2005. 549 p.

CHOURAQUI, André. **A Bíblia: No princípio (Gênesis)**. Tradução Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Imago, 1995. 548 p.

CHOURAQUI, André. **A Bíblia: Nomes (Êxodo)**. Tradução Esperança Rocha e Paulo Neves. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 451 p.

CHOURAQUI, André. **A Bíblia: Louvores (Salmos)**. Tradução Paulo Neves. Rio de Janeiro: Imago, 1998. v. 1, 381 p.

DAMROSH, David. Levítico. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 79-90.

FALK, Marcia. O wasf. In: BRENNER, Athalya (Org.). **Cântico dos Cânticos a partir de uma leitura de gênero**. Tradução Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. p. 253-262.

FERRAZ, Salma. **As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago**. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: EDIFURB, 2003. 234 p.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. 293 p.

GIDE, André. **A volta do filho pródigo**. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 172 p.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Tradução Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 423 p.

LANDY, Francis. O Cântico dos Cânticos. ALTER, Robert; KERMODE, Frank. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 327-341.

LAUAND, Luiz Jean. **Provérbios e educação moral**: a filosofia de Tomás de Aquino e a pedagogia árabe do *mathal*. São Paulo: Hottopos, 1997. 143 p.

LÍNDEZ, José Vílchez. **Sabedoria e sábios em Israel**. Tradução José Benedito Alves. São Paulo: Loyola, 1999. 272 p.

MENDES, Mariza B. T. **No princípio era o poder**: uma análise semiótica das paixões no discurso do Antigo Testamento. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2009. 244 p.

MENDONÇA, José Tolentino (Trad.). **Cântico dos Cânticos**. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 1999. 92 p. Edição bilíngue.

MEYERS, Carol. Imaginário de gênero no Cântico dos Cânticos. In: BRENNER, Athalya (Org.). **Cântico dos Cânticos a partir de uma leitura de gênero**. Tradução Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. p. 221-238.

OBELKEVICH, James. Provérbios e história social. In: BURKE, Peter; PORTER, Roy (Org.). **História social da linguagem**. Tradução Alvaro Hattber. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 43-81.

OLIVEIRA, Nilton José dos Anjos de. **Frei Luis de León**: do Cantar dos Cantares referido a Jó. 2007. 225 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ROCHA, Regina. **A enunciação dos provérbios**: descrições em francês e português. São Paulo: Annablume, 1995. 184 p.

RODRIGUES, Antonio Medina (Trad.). **Cântico dos Cânticos de Salomão**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000. 88 p.

SAVRAN, George. I e II Reis. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 161-178.

SCHMIDT, Augusto Frederico (Trad.). **O Cântico dos Cânticos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. 72 p.

SCHÖKEL, Luis Alonso. Isaías. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 179-198.

SILVA, José Wilson Correia da. **A beleza do corpo**: uma apreciação do livro Cântico dos Cânticos a partir do corpo. São Paulo: Paulinas, 1997. 68 p.

TALMON, Shemaryahu. Daniel. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 369-391.

TORGA, Miguel. **O outro livro de Job**. Coimbra: Coimbra Editora, 1958.

WASSERMAN, Adolpho (Trad.). **O livro de provérbios comentado**. São Paulo: Maayanot, 1998. (Edição bilíngue).

WILLIAMS, James G. Provérbios e Eclesiastes. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 283-304.

GERAL

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003. 176 p. (Coleção Espírito Crítico)

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. 2. ed. Tradução Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 437 p.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. 336 p. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v. 1).

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 1-20.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record: Altaya, 1993.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 13. ed. Tradução Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. 202 p.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 1134 p.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 216 p.

BLAKE, William. **William Blake**: poesia e prosa selecionadas. Introdução, seleção, tradução e notas Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. 119 p.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. 237 p.

BRITTO, Paulo Henriques. **Macau**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 80 p.

BURKE, Peter; PORTER, Roy (Org.). **História social da linguagem**. Tradução Alvaro Hattber. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. 263 p.

CALDAS AULETE: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1958. 5 v.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. São Paulo: Círculo do Livro, [197-]. 498 p.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. 3. ed. Tradução Valérie Rummjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997. 352 p.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 4. ed. São Paulo: Ática, 1993. 96 p. (Série Fundamentos)

CANDIDO, Antonio. O mundo provérbio. In: VERGA, Giovanni. **Os Malavoglia**. Tradução e notas Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 335-364.

CHAGALL, Marc. **Le Cantique des Cantiques**. 1957. Óleo sobre papel, marouflagem sobre tela. 140x164. Musée National Message Biblique Marc Chagall - Nice. Disponível em: <<http://www.musee-chagall.fr/>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: os pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000. 152 p.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Notas do subterrâneo**. 4. ed. Tradução Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. 144 p.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2008. v. 1, 448 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GIDE, André. **A volta do filho pródigo**. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 176 p.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento. In: _____. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-41.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. 74 p.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2924 p.

KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manuel Bandeira. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p. 79-100.

- LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**: poesias: cartas: obra completa. 2. ed. rev. e ampl. Tradução Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005. 352 p.
- LIMA, Alceu Amoroso; PALMA, Frei Bruno. **Arte Sacra – Portinari**. Rio de Janeiro: Alumbamento: Livroarte, 1982. 128 p.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. 3. ed. Tradução Augusto e Haroldo de Campos, Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1985. 176 p.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 840 p.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 248 p.
- NOBRE ALCORÃO. Tradução de seu sentido para a língua portuguesa Helmi Nasr. Al-Madinah Al-Munauarah: Complexo de Impressão do Rei Fahd, s.d. 1065 p.
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. **Carnaval no convento**: intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Ed. UNESP, 1993. 120 p.
- PAES, José Paulo. **Prosas seguidas de odes mínimas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 84 p.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006. 316 p.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. O inventário de Danilo Kiš. In: _____. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 152-158.
- PESSOA, Fernando. Ficções do interlúdio. In: _____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 195-430.
- RAMOS, Graciliano. **Infância**. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979. 269 p.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 624 p.
- ROSENFEL, Anatol. **Texto/contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. 270 p.
- SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 445 p.
- SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 174 p.
- SLIVE, Seymour. **Pintura Holandesa 1600-1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

STEINBERG, Martha. **1001 provérbios em contraste**. São Paulo: Nova Alexandria, 2002. 128 p.

VILLAÇA, Alcides. Prefácio: Em torno do *Poema sujo*. In: GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. p. XI-XXI.

VIZIOLI, Paulo. William Blake: o poeta e o visionário. In: BLAKE, William. **William Blake**: poesia e prosa selecionadas. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 9-20.

WILLER, Claudio. Prefácio: O astro negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**: poesias: cartas: obra completa. 2. ed. rev. e ampl. Tradução Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 13-69.

ZWANG, Gérard. **O sexo da mulher**. Tradução J. M. Bertolote. São Paulo: Ed. UNESP, 2000. 353 p.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALTER, Robert. **Em espelho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1998. 192 p.
- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2004. 302 p.
- BEZERRA, Paulo. **Dostoiévski: “Bobók”**. Tradução e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005. 176 p.
- BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. 257 p.
- BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009. 256 p.
- BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009. 208 p.
- CHOURAQUI, André. **Os homens da Bíblia**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1990. 340 p.
- FARACO, C. A.; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. (Org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. UFPR, 1996.
- FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997. p. 229-247.
- FOX, Robin Lane. **Bíblia: verdade e ficção**. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 430 p.
- GOTTWALD, Norman K. **Introdução socioliterária à Bíblia hebraica**. 2. ed. Tradução Anacleto Alvarez. São Paulo: Paulus, 1988. 639 p.
- GROSSMAN, Leonid. **Dostoiévski artista**. Tradução Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- JOBIM E SOUZA, Solange. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: Polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1997. p. 331-347.
- KEHL, Maria Rita. O desejo da realidade. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MACHADO, Irene A. **Analogia do dissimilar**. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria de Estado da Cultura, 1989. 215 p.
- MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995. 347 p.

MOTA, Bruno Curcino. A catedral da lei e as falas do desejo – embates discursivos em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. **Estudos Linguísticos** (GEL – Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo), São Paulo, n. 30, 2001. CD ROM.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 200 p. Edição comemorativa 30 anos (1975-2005).

SCHNAIDERMAN, Boris. **Dostoiévski**: prosa poesia. São Paulo: Perspectiva, 1982. 153 p. (Coleção Signos).

SCHWARZ, Samuel (Trad.). **Cântico dos Cânticos**. Rio de Janeiro: Edição Especial do Azul-Branco Clube, 1946.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

WAINBERG, Daisy. **Jardim de arabescos**: uma leitura das Mil e Uma Noites. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1997. 204 p.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)