



UNESP 
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

FABIANA ABI RACHED DE ALMEIDA

E DA CARNE SE FEZ VERBO: um estudo sobre a obra Lavoura Arcaica de Raduan Nassar (1975), a partir do filme de Luiz Fernando Carvalho (2001).



ARARAQUARA – S.P.
2014

FABIANA ABI RACHED DE ALMEIDA

E DA CARNE SE FEZ VERBO: um estudo sobre a obra Lavoura Arcaica de Raduan Nassar (1975), a partir do filme de Luiz Fernando Carvalho (2001).

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 e Teoria e Crítica da Narrativa.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Bolsa: FAPESP

ARARAQUARA – S.P.
2014

Almeida, Fabiana Abi Rached de

E da carne se fez verbo: um estudo sobre a obra Lavoura Arcaica de Raduan Nassar (1975), a partir do filme de Luiz Fernando Carvalho (2001) / Fabiana Abi Rached de Almeida – 2014

200 f. ; 30 cm

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

Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

1. Literatura brasileira -- História e crítica. 2. Cinema brasileiro.
3. Semiótica. 4. Psicanálise. I. Título.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP -
Câmpus de Araraquara.

FABIANA ABI RACHED DE ALMEIDA

E DA CARNE SE FEZ VERBO: um estudo sobre a obra Lavoura Arcaica de Raduan Nassar (1975), a partir do filme de Luiz Fernando Carvalho (2001).

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 e Teoria e Crítica da Narrativa.

Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Bolsa: FAPESP

Data da defesa: 22/04/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profª Drª Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Faculdade de Ciências e Letras /Universidade Estadual Paulista (UNESP) Araraquara.

Membro Titular: Profª Drª Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Faculdade de Ciências e Letras /Universidade Estadual Paulista (UNESP) Araraquara.

Membro Titular: Profª Drª Maria Dolores Aybar Ramirez
Faculdade de Ciências e Letras /Universidade Estadual Paulista (UNESP) Araraquara.

Membro Titular: Profº Drº Waldir Bevidas
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo (USP).

Membro Titular: Profº Drº Ravel Giordano Paz
Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS).

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

Para os meus pais, Reynaldo e Olga.

Para Estela, minha filha.

Em memória de minha filha Helena.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Reynaldo e Olga, pelo apoio incondicional por toda vida, por tanto afeto, disponibilidade e dedicação. Sem eles a realização deste doutorado seria inviável. Afinal, como disse Sabrina Sedlmayer, para vocês, esta lavoura.

À minha família Abi Rached e à minha família Rodrigues de Almeida: avós, tias, tios e primos. À minha avó Lélia, amante da literatura e do cinema!

Ao meu marido, Rodrigo, pelo incentivo, paciência, carinho, pela “fé em mim”...

À FAPESP, pelo imprescindível apoio financeiro e por contribuir com minha formação de pesquisadora desde a Iniciação Científica.

À Professora Doutora Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, pela orientação ao longo deste trabalho de doutorado e na Iniciação Científica, na graduação.

Ao Professor Doutor Waldir Bevidas, que tanto contribuiu para esta pesquisa e se tornou uma referência para mim.

À Professora Doutora Suzi F. Sperber, grande mestra, pela ajuda preciosa, por seu carinho e generosidade: “We shall overcome”.

Ao Professor Bento Carlos Dias da Silva, que me ensinou a pesquisar.

À Susana Zaniolo Scotton, parceira, amiga, por toda força, paciência, dedicação e acolhimento ao longo da realização da tese.

À minha amiga por toda vida, Catarina Klein. Aos meus amigos de faculdade, Júlio Rafael de Oliveira Santos, Regina Alves Mendes, Alexandre W. Trindade e Fernando Góes.

À Professora Doutora Márcia Valéria Z. Gobbi e ao Professor Doutor Ravel Giordano Paz, pela leitura criteriosa do meu trabalho e pela amizade. À Professora Doutora Maria das Graças Gomes Villa da Silva, à Professora Doutora Lola Aybar, ao Professor Wilson Klain e à Professora Doutora Miriam Chnaiderman e aos demais professores da Graduação e da Pós-Graduação da UNESP e da Pós-Graduação da UNICAMP que contribuíram enormemente para minha formação.

À Mônica Borges, pela ajuda imensa e pela torcida.

À Selma Chicareli, por todo apoio e disponibilidade.

À Ana Paula Meneses Alves, diretora da Biblioteca da Unesp de Araraquara, e aos demais funcionários. Aos funcionários da Editora da Unesp de Araraquara.

RESUMO

O presente trabalho desenvolve uma leitura do romance brasileiro *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975), a partir do filme *Lavoura Arcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001). A análise do filme é feita por meio da noção do corpo como lócus conceitual e da noção de projeção – identificação (MORIN, 1997). Acreditamos que Luiz Fernando Carvalho fez uma leitura tímica da literatura, colocando o filme num nível fundamental de leitura. Ainda para o estudo do romance, a metodologia utilizada é a semiótica de linha francesa (semiótica das paixões) e a psicanálise, principalmente, de base freudiana e lacaniana, estruturadas no trabalho de Waldir Bevidas. Dentro do trabalho de Bevidas, levamos em consideração o conceito de isotopia do desejo. Acreditamos que desejo fundamenta a literatura de Nassar, mas o desejo, aqui, não se refere apenas ao incesto entre os irmãos; é algo que permeia a linguagem e revela outras paixões.

Palavras – chave: Literatura Brasileira; *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975); *Lavoura Arcaica* (CARVALHO, 2001); semiótica; desejo; corpo.

ABSTRACT

The proposal of this work is to develop a study of the romance *To the left of the father*, by Raduan Nassar (1975), from the movie *To the left of the father*, by Luiz Fernando Carvalho (2001). To the analysis of the film we use the notion of the body as a conceptual locus and the notion of projection – identification (MORIN, 1997). We believe that Luiz Fernando Carvalho made a thymic construction of the novel. To do this research we use some concepts that French semiotics (semiotics of passions) and psychoanalysis, especially Freudian and Lacanian psychoanalysis, structured on work by Waldir Bevidas. In the Bevidas work, we take into consideration the concept of “route” of desire. We believe that the desire builds the romance and this is not only because the incest between the brothers, but is in the language present in the text and reveals other passions.

Keywords: Brazilian literature; *To the left of the father* (NASSAR, 1975); *To the left of the father* (CARAVLHO, 2001); French semiotics; desire; body.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. A Paratopia do escritor	20
2. O lugar de Raduan Nassar na Literatura Brasileira	26
2.1. Momento histórico cultural	27
2.1.2. Nas artes	29
2.3. O lugar de Raduan Nassar	32
3. Lavoura Arcaica	40
3.1. Fortuna Crítica	41
4. Entre literatura e cinema: questões de adaptação	45
5. Do cinema à literatura: releituras	49
5.1. Mimesis - do corpo do ator, o uso de Artaud para a preparação dos atores	52
5.2. Cenografia: o corpo em contato com os objetos ou o que os objetos falam do corpo	54
5.3. A voz sem corpo - <i>Voz off</i>	60
5.4. Os corpos – acionamento do duplo	62
5.5. As releituras do corpo no trabalho de Luiz Fernando Carvalho	67
6. O universo passional e pulsional de <i>Lavoura Arcaica</i>	71
6.1. Noção de Iconização	71
6.2. Noção de função	73
6.3. Função de conceptualização	79
6.4. O universo passional e pulsional de <i>Lavoura Arcaica</i>	82
6.4.1. “Um bonde chamado desejo”	82
6.4.2. Primazia do feminino	90
7. Noção de vinculação	93
7.1. Desarticulação dos sentidos	94
7.2. Noção de vínculo	96
8. As faces do Édipo em <i>Lavoura Arcaica</i>	99
8.1. Memória	100
8.2. Desejo	105
8.3. Inveja	113
8.4. Édipo e inveja	114

8.5. Possíveis definições para a Inveja	116
8.6. Inveja e discurso	118
8.7. As faces do Édipo	122
9. A isotopia do desejo: algumas reflexões sobre o método	123
9.1. Pulsão e paixão	123
9.2. Isotopia do desejo	126
10. Era uma vez um faminto	139
10.1. No filme	139
10.2. Na literatura	150
10.3. Inveja	155
10.4. Isotopia do desejo	158
10.4.1.1. Desejo nos três eixos	162
10.4.1.2. Desejo na semiótica	165
11. Considerações finais: a genealogia do discurso	172
11. 1. Inveja e sedução	179
Referências	193

Introdução

O romance *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975) e o filme, *Lavoura Arcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001) nos surpreenderam logo na graduação. Vimos o filme numa sessão de cinema no SESC de Araraquara e tivemos a certeza de que víamos algo extraordinário como, por exemplo, as belas imagens que figuram na tela sob o efeito do jogo de sombra e luz, mesclando o sagrado e o profano; ou mesmo as imagens musicais, compostas a partir de uma sonoridade oriental que imprimem sensações de introspecção, reflexão, lamentação, desbravamento. O tempo do filme mais longo também confere a sensação ao espectador de vivenciar algo. Muita coisa é dita, representada, significada na própria estética, na escolha da maneira de contar a trama.

Depois, lemos e nos interessamos pelo romance e foi outra descoberta: ficamos estarecidos com sua linguagem “palavrosa”, seu tom poético. A palavra elevada em sua potência polissêmica e estética. Ainda nesse período de graduação, buscamos informações tanto a respeito do filme como do romance. O interesse inicial se transformou numa pesquisa de iniciação científica sob a orientação da Professora Doutora Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan e com o apoio da FAPESP, intitulado *Arte: uma lavoura arcaica*.

O trabalho de pesquisa, em princípio, tinha como proposta a formulação de um estudo sobre o romance *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975) e o filme *Lavoura Arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho, através de um tratamento especular das obras, no qual seriam valorizados os procedimentos composicionais próprios de cada linguagem, ao mesmo tempo em que também seriam levados em conta os procedimentos estéticos comuns. Dentro dessa escolha, uma categoria de análise que chamou a atenção, foi a do tempo, organizadora das demais, constituindo o principal suporte de oposição entre pai e filho verificado tanto no livro quanto no filme. Assim, nesse estudo, seriam construídas as características temporais das duas obras, num processo de entrecruzamento de diferentes linguagens. Para tanto, escolhemos alguns aspectos da teoria semiótica de inspiração francesa.

Por fim, essa proposta inicial resultou numa tentativa de mapeamento dos núcleos isotópicos relativos à ordem do discurso da narrativa – na literatura. Esses núcleos isotópicos seriam palavras ou cadeias de palavras que tanto possibilitam a

ordenação do discurso da narrativa como também “regem” as isotopias de leitura da obra.

Por ser uma obra na qual o discurso é o discurso da memória e, por isto, a confluência e a justaposição de tempos narrados existem de forma enfática \ exemplar, as isotopias de leitura e as marcações da ordem do discurso, quando o trabalho com a linguagem é uma questão primordial, fundem-se em núcleos de ordem figurativa. Isto é, na obra, não há, necessariamente, só uma marcação temporal típica e precisa que motive a ordem, através de recursos “óbvios” como, por exemplo: anáforas, advérbios de tempo e espaço, tempos verbais específicos e demais expressões linguísticas. Mas uma estrutura que se perfaz pelo trabalho poético da linguagem, criando, dentro dessa ordem, uma ideia específica de movimento. Isto é, o movimento de sucessão dos eventos, responsáveis pela ordem do discurso da narrativa, é construído a partir de um espelhamento lexical, como ecos que formam redes de significados que se espelham e se ampliam ao longo do enunciado e, que, por sua vez, transformam-se em isotopias de leitura. Por isto, falamos em labor poético porque aquilo que estrutura o sentido não pode ser desligado da sua expressão, mais que isso: a expressão engendra o sentido.

Nesse sentido, esse trabalho partiu para a delimitação e reconhecimento dos núcleos isotópicos, responsáveis pelas redes lexicais e conectores (GREIMAS, 1973), e também responsáveis pela estrutura temporal da obra, uma vez que ordenam o discurso da narrativa¹.

A análise que propusemos se valeu da pesquisa da estrutura temporal da obra, tentando identificar sistemas de leituras e interpretações através da identificação de alguns núcleos isotópicos de ordem figurativa que impulsionam o texto de forma poética.

Nesse primeiro momento, não houve uma leitura sistematizada do filme. Houve, entretanto, um estudo a respeito das possibilidades inventivas do cinema em relação à tradução literária. Nesse primeiro momento, iniciamos uma descrição do filme, como uma espécie de roteiro para estudo. Não há nenhum roteiro do filme elaborado pelo

¹ Rastier divide o estudo das isotopias em dois grandes grupos: isotopias do conteúdo e estilística das isotopias, a partir da análise de um poema de Mallarme. Vale lembrar que ele examina as estruturas discursivas por meio de uma distinção entre as estruturas retóricas e as estruturas estilísticas. Nossa análise não se utiliza desses critérios e não foi tão rigorosa.

diretor, por isso também sentimos necessidade de elaborar esse percurso. Essa descrição foi finalizada no mestrado e apresentada na dissertação².

Já, no mestrado, desenvolvido na Unicamp, sob a orientação da Professora livre-docente Suzi Frankl Sperber, intitulado *À sombra do Pai*, tratamos da relação entre as obras numa leitura conjunta a partir dos elementos que percebemos como essenciais para a tradução filmica. Por outro lado, também ressaltamos a importância da obra filmica como reveladora de elementos da literatura e para a literatura. Na verdade, acreditávamos na possibilidade de “obras conjuntas” que devem ser lidas, vistas, como uma só. Nesse caso, o romance pode ser considerado o mote, e o filme a ampliação dos sentidos da literatura. Nesse sentido, o primeiro capítulo comentou alguns dos processos de adaptação da literatura para o cinema e em especial como foi o processo de montagem de Luiz Fernando Carvalho da obra de Nassar. Analisamos mais detidamente as relações entre a palavra e a imagem a partir de um estudo feito pelo crítico Jean Epstein (1983).

O segundo capítulo apresentou nossa proposta de análise na qual o sublime é tido como uma linguagem que propicia a tradução da literatura para o cinema. Elencamos as características próprias da estética desse filme, produzidas pelas técnicas cinematográficas como, por exemplo, o jogo de claro e escuro, responsáveis pela atmosfera do filme, que levariam ou proporcionariam o sublime. Após identificá-las, nossos esforços se voltam para seu funcionamento como um dos recursos principais da obra e que levariam o espectador a experienciar o sublime. Os capítulos seguintes são ramificações das manifestações do sublime a partir do auxílio da literatura.

O terceiro capítulo apresentou o estudo comparativo de um episódio comum entre o romance e o filme, a primeira festa da família. O objetivo foi analisar detidamente como a literatura, valendo-se dos seus variados recursos retóricos, foi transposta para a linguagem cinematográfica, através de duas isotopias de leitura principais: a tradição e o sensível.

O quarto capítulo identificou como o filme resolve as metáforas tão marcantes e significativas no romance. Acreditamos que há um processo concatenado pelo diretor no

² Ao longo do mestrado, tentamos nos comunicar com Luiz Fernando Carvalho (fui à FLIP, 2008, falar com ele pessoalmente e depois lhe entreguei uma carta) para obtermos algum material a respeito do filme, mas o contato não foi possível devido à sua sobrecarga de trabalho.

qual aquilo que é metáfora na escrita é traduzido pela imagem metonímica. Talvez as figuras literárias e as imagens constituam o tempo da culpa no qual se acham fundidos o desejo, o amor, a opressão, a discórdia. A câmera também pode ser tomada como “olhos” de um narrador e por isso é subjetiva em muitas sequências. Mas a narração, a partir daí, é diferente da daquela feita por um narrador-personagem na literatura e isto influencia a maneira como se reproduz uma mesma história. Entre figuras nucleares e imagens filmicas, há uma forma magistral pela qual a memória vai sendo revelada.

O quinto capítulo estudou como a diferença entre o tempo linear que modela o discurso do filho se torna um dos fatores fundamentais para o desmantelamento do discurso arcaico do pai. A consequência é a impossibilidade de recomeço ou reconciliação da história da narrativa. No texto estudado, o discurso do pai, enquanto discurso do imigrante, retoma os textos sagrados / arcaicos e o do filho dialoga com a escrita poética.

O sexto capítulo discutiu algumas das construções das imagens do avô, do pai e do filho a partir do romance no filme. Para tanto, valemo-nos de alguns conceitos da psicanálise de Freud e de Lacan a respeito da ideia de “pai”. Estudamos como essas imagens foram traduzidas no filme em determinados planos, por meio dos movimentos de câmera e também como algumas imagens bíblicas podem ter sido inscritas no filme através de uma aproximação com uma pintura de Caravaggio.

O sétimo capítulo falou sobre a voz narrativa do filme. Apostamos numa voz *off* e não numa voz *over* como colocam alguns críticos. Para tanto, analisamos a presença desse narrador que não ocorre apenas por meio da voz, mas por elementos metonímicos que simbolizariam uma presença corporal.

O oitavo capítulo propôs uma leitura sobre o incesto que há entre os irmãos, André e Ana, sobre a perspectiva do gozo e do desejo, proposta por Jacques Lacan. Para Lacan, desejo e gozo possuem instâncias diferentes. O gozo não se separa do corpo e o desejo não se separa da linguagem. No entanto, para esse trabalho, a irmã, Ana, torna-se território de re-inscrição e ressignificação do gozo e só a partir daí há superação.

No mestrado, estudamos a obra literária em conjunto com sua adaptação cinematográfica, *LavourArcaica* (CARVALHO, 2001), e percebemos que a tradução filmica foi recriada a partir, dentre outros elementos, da estruturação / percepção dos

corpos. Ou seja, podemos pensar que também é por meio do corpo³ que se pode traduzir a obra escrita para a linguagem do cinema. Acreditamos que dessa forma Luiz Fernando Carvalho conseguiu captar, com maestria, a tensão verbal instalada no romance e que corresponderia também a uma “tensão pulsional” (BEIVIDAS). Sentido esse alcançado por uma apuração estética que tange à escrita poética.

Agora, no doutorado⁴, voltamo-nos para a literatura, percebendo o texto a partir do filme, o qual nos devolve para a obra literária a partir do corpo enquanto lócus conceitual. Na verdade, o filme nos ajuda a perceber isto no verbo por meio de uma organização tensiva da literatura. E a ideia de corpo também se justifica por ser uma narrativa em primeira pessoa na qual o registro cronológico e exterior do mundo é guiado pelo tempo psicológico e interior do narrador-personagem.

A literatura de Nassar não surpreende apenas pela narração “transvertida”, pelo incesto, pelos intercursos dos textos sagrados. Surpreende também porque, dentro de um apuramento estético, retorna à substância primeva do homem, à carne, ao corpo, e refina (reafirma) seus sentidos em resposta à repressão paterna (social), criando muitas vezes uma tensão entre o sensível e o inteligível que se configura numa tensão dos sentidos. A memória só pode ser acessada pelas vivências do corpo.

Até mesmo as incursões da palavra sagrada (textos sagrados, Bíblia e Alcorão), entremeadas por outros discursos da literatura (como, por exemplo, a poesia de Jorge de Lima), transitam no texto de Nassar pelo corpo – um corpo da escrita. Nas falas transcritas do pai, o corpo tem posição de contenção, de contemplação e subserviência. Enquanto o discurso do filho deseja a libertação, a satisfação dos desejos do corpo.

³ No cinema, o corpo pode ser percebido por meio de enquadramentos, movimentos de câmera, objetos de cena, entre outros. Na literatura, o corpo é descrito por meio de signos linguísticos que traçam relações entre si e assim criam sentidos para esse corpo. Mas, há a presença do corpo também no espectador que assiste; nos atores de um filme e toda equipe de filmagem que torna possível a realização de uma obra fílmica; no leitor que lê; no poeta que escreve. Ou seja, o corpo está no espaço. O corpo interage no espaço ora sendo modificado por ele ora o modificando.

⁴ A partir de sugestões da banca de qualificação e de outros Professores que tiveram acesso ao trabalho em Workshops, optamos por mudar o título da pesquisa. Ao invés do título *E do verbo se fez carne*: um estudo sobre a obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, colocamos: *E da carne se fez verbo*: um estudo sobre a obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, a partir do filme (CARVALHO, 2001). Achamos importante já no título assinalar a importância do filme para essa pesquisa e circundar a relevância do corpo nessa leitura fílmica da obra de Nassar.

O corpo pode ser percebido por meio das metonímias (“olhos”), que assumem, nesse texto, o status de figuras que se perfazem num contínuo. Ou então, que correspondem a um engessamento do corpo uma vez que correspondem a formas linguísticas cristalizadas⁵. A metáfora ou as construções metafóricas ligam-se, principalmente, ao percurso das paixões.

A palavra, nesta obra, está carregada pelo afeto – afeto que remonta às experiências parentais. A língua árabe, por exemplo, pronunciada pela mãe, ressoa tal qual um balbucio antigo, não há necessariamente a importância de um significado (tradução) a ela atrelado, mas um sentido (sentimento) que percorre o corpo infantil e se instala na memória. No entanto, por mais que a memória tente resgatar essas lembranças, a palavra carregada por uma carga de afeto revela uma tensão que não se deixa captar apenas por um significado lexical, mas há algo de não-dito (ou de impossível de ser dito) que passa pelas vias do sentido. Por isto, talvez, não seja à toa que haja tantas imagens corporais construídas no texto. As imagens, de forma geral, desvelam o conflito e os afetos a ele relacionados. Parece que é preciso primeiro transitar pela escrita poética, reformular a linguagem, para poder acenar o indizível.

De qualquer forma, como diz Todorov (2009, p.77): “A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo nada é assim tão complexo) a experiência humana”. Ora mesmo que a experiência humana possa extravasar a palavra, chega-se a ela por aquilo que, na palavra, fica potencializado e até sugerido. Em literatura, há sempre um sentido potencializado que emana do atualizado. E num texto com a magnitude de *Lavoura Arcaica* isto se processa exemplarmente.

Porém, como construir uma análise para além das referências verbais óbvias e que ainda nos ajude a entender o texto? Neste sentido, pensamos na teoria semiótica de linha francesa para instrumentalizar a análise na medida em que ajuda a perceber como o corpo também é construído no discurso por meio da noção de figuratividade.

Porém, como a concepção de corpo, dentro dos estudos semióticos, parece-nos muito mais relacionado ao corpo fenomenológico, para este trabalho pensamos a partir

⁵ As formas cristalizadas têm a ver, aqui, com a inserção de outros textos, principalmente, os sagrados na ficção nassariana.

da noção de corpo pulsional da Psicanálise⁶, porque falamos de uma obra cujo tema central é o incesto e as demais questões ligadas à filogenia. Por isso, dentro da semiótica, interessou-nos, sobremaneira, a pesquisa de Waldir Beividas, cujo cerne do trabalho é o diálogo entre as teorias (Semiótica e Psicanálise).

Mas a leitura e estudo da pesquisa do professor Beividas e a própria ideia do corpo enquanto locus conceitual exigiu que recorrêssemos a formações complementares que não estavam relacionadas diretamente à literatura. Ao longo do mestrado, também realizamos cursos com a Professora Doutora Nina Leite, na Unicamp, referência nos estudos lacanianos no Brasil.

Assim, motivados pelas relações entre literatura e corpo, fizemos um curso em *Psicologia Corporal*, no Instituto Raiz de Araraquara, totalizando 394 horas de carga horária, de 2010 a 2012. Principalmente no primeiro ano do curso, os estudos se voltaram para a Psicanálise de base freudiana, para a teoria das pulsões, para as fases de desenvolvimento infantil e para a “construção” das defesas.

Também frequentamos um curso de extensão, *Introdução à Leitura de Freud – psicopatologia freudiana: as neuroses na obra de Freud -*, na Faculdade de Medicina da UNICAMP, Campus de Campinas. O objetivo principal do curso foi apresentar a psicanálise freudiana em suas vertentes teórica, técnica e prática através da leitura sistemática e crítica de parte da obra de Freud⁷.

Realizamos ainda outro curso, *Introdução à Psicanálise*, com o Professor e psicanalista Wilson Klain. O curso abordou principalmente os temas: a história da

⁶ Para a psicanálise, o corpo também estabelece estreita relação com a linguagem. No momento em que a Psicanálise se deparou com o corpo das histéricas, ela entendeu que o corpo é o que a linguagem faz dele. Entretanto, a psicanálise não necessariamente se atém a essa relação, na medida em que compreende também um corpo para além da linguagem, num esforço teórico que engloba tanto a interpretação na sua faceta de decifração das falhas do discurso consciente quanto em seu aspecto de construção da relação do sujeito com esse corpo.

⁷ Nesse curso, estudamos textos fundamentais como, por exemplo, *Estudos sobre a histeria – Casos Clínicos: 1- Fraulein Anna O (Breuer), As neuropsicoses de defesa (FREUD, 1969), Rascunho K: As neuroses de defesa – um conto de fadas para o Natal (FREUD, 1969), Conferência XVII – O sentido dos sintomas (FREUD, 1969), Análise de uma fobia em um menino de cinco anos (FREUD, 1969), Fragmentos da análise de um caso de histeria, A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade (FREUD, 1969), A dissolução do complexo de Édipo (FREUD, 1969), Inibições, sintomas e ansiedades (FREUD, 1969), entre outros.*

Psicanálise; a terapia catártica e o tratamento psicanalítico, a história dos conceitos teóricos e da prática clínica, os conceitos fundamentais da Psicanálise; a repressão e a formação do sujeito; teoria das pulsões; do corpo à representação; a sexualidade infantil; as teorias sexuais das crianças; o complexo de Édipo; a castração e a contemporaneidade; a clínica; histeria e neurose obsessiva e narcisismo.

Mesmo que esses cursos tenham sido para instrumentalizar o trabalho para aquisição e entendimento de conceitos da pesquisa de Beividas, acabamos, ao longo do doutorado, lendo alguns textos em diálogo com a literatura de Nassar. Algumas leituras até foram pensadas sob a ótica da literatura e não o contrário (a teoria iluminando o romance). De forma que há também um viés interdisciplinar se relaciona ao aproveitamento dessa formação complementar.

Isso também foi possível, pois o estudo do romance de Nassar não está em sua fase inicial. Como foi apresentado anteriormente, esta pesquisa vem desde a graduação. Do mestrado para cá, foram produzidos 10 artigos publicados em revistas especializadas além da apresentação em Congressos, etc. sobre o tema da pesquisa, de forma que, neste momento, já há alguma reflexão sobre o texto que nos permite essa interdisciplinaridade. O próprio intercâmbio com o cinema já pode ser visto como uma tentativa de interdisciplinaridade.

De forma sucinta, a interdisciplinaridade pensada, aqui, é a partir do paradigma do conhecimento emancipação para fundamentar a formação humana com o mínimo de alienação ou dominação. Esse conceito significa conceber o mundo e o conhecimento numa expressão do processo de objetivação da realidade pelo sujeito que, ao transformá-la, transforma-se a si mesmo e as suas condições de vida e de trabalho (MACHADO; MILANESI, 2011)⁸.

⁸ Mesmo que interdisciplinaridade seja algo do século XX, Platão já defendia a ciência unificada, numa tentativa de superação da fragmentação do conhecimento. Mas, de qualquer modo, essa questão só ganhou importância a partir da segunda guerra mundial, tendo Georges Gusdorf como um dos primeiros a tratá-la como objeto epistemológico. Na ótica de alguns dos principais autores que falam da interdisciplinaridade, defendida a partir dos *pressupostos do materialismo histórico-dialético* ou a dos *limites dos sujeitos que investigam os limites do objeto*, a totalidade é considerada como categoria central na análise de um dado objeto, que nunca é visto isoladamente, mas em estreita relação com o sujeito, em uma perspectiva histórica e dialética. Isto é, o interdisciplinar é um fato hoje em dia, não em função de um consenso entre os homens, mas sim pela pressão, pelas necessidades colocadas, ou seja, pela materialidade do momento histórico (MACHADO; MILANESI, 2011).

A própria riqueza da obra literária nassariana admite e convoca esse intercâmbio de reflexões. Assim, esse trabalho de doutorado tem alguns veios como o estudo sobre o lugar de Raduan Nassar na Literatura Brasileira, o cinema como uma possibilidade de leitura inicial da obra de Nassar, o diálogo com alguns conceitos da Psicanálise, incluindo uma tentativa de aproximação de análise com a pesquisa de Beividas.

Nesse sentido, o primeiro capítulo traz algumas reflexões a respeito do lugar de Raduan Nassar na Literatura Brasileira a partir da ideia de paratopia, desenvolvida por Maingueneau (2001). O conceito de paratopia está relacionado ao fato da obra literária não nascer na sociedade como um todo, mas surgir por meio das tensões do campo literário. A pertinência ao campo literário não é necessariamente a ausência de qualquer lugar, e sim uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que surge e se mantém da própria impossibilidade de se estabilizar.

A discussão a respeito da paratopia de Nassar na Literatura Brasileira nos parece pertinente em função das características que envolvem tanto a *persona* do escritor e sua desistência da literatura como a sua produção literária, que envolvem, por sua vez, os conceitos de “raridade” (BARBOSA, 2002) e marginalidade.

Para tanto, rememoramos o período histórico no qual as obras de Nassar surgiram, qual era o cenário artístico e quais as transformações culturais mais relevantes. Por fim, pensamos a presença de Nassar na Literatura Brasileira a partir de um lugar de tensão tanto em função da situação estabelecida pela política ditatorial do país e por um lugar marginal, que não se encaixaria necessariamente na produção “da esquerda”.

Acrescentamos também alguns comentários sobre a obra *Lavoura Arcaica* de Nassar (1975). Fizemos um levantamento da recepção da crítica no momento de lançamento da obra, os prêmios alcançados, as traduções feitas e a renomada adaptação para o cinema. Importante dizer que a obra de Nassar durante um bom tempo teve como referência crítica as resenhas jornalísticas para só depois ser contemplada no meio acadêmico com importantes trabalhos, que se dividem em algumas principais vertentes (sociológica, psicanalítica e filosófica).

Ao longo do trabalho, o filme se tornou uma referência bastante importante para “ler” o romance. Acabamos, por isso, voltando a analisá-lo sob o aspecto do “corpo”. Isto é, aprofundamos a discussão do filme enquanto leitura tímica da literatura, como parte do nível fundamental do texto. Mas o que seria de fato uma leitura tímica da obra literária? Depuramos essa questão a partir de alguns aspectos como a projeção - identificação entre cinema e espectador, desenvolvida por Morin (1997) e muito reaproveitada por Gomes (2009), num trabalho exatamente sobre o filme de Carvalho (2001).

Carvalho constrói sua obra sob a influência do teatro de Antonin Artaud principalmente no que se refere à preparação dos atores. Para Artaud, o ator tem uma musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. Assim, os atores do filme foram submetidos aos trabalhos na lavoura para que depois trouxessem para as cenas uma memória real e emotiva, que viesse a partir de experiências com o corpo. Tais experiências incorporaram a relação dos corpos com os espaços e objetos de cena, legando relativa importância a cada detalhe da cenografia. Ainda: os movimentos de câmera; a duração dos quadros; o uso da *voz off*; os tipos de cortes; os contrastes de sombra e luz; as referências às grandes obras do cinema e das artes plásticas a partir de uma intertextualidade (“montagem intelectual”), etc. ajudaram a compor uma narrativa que privilegia uma leitura por meio do corpo.

Por fim, há um resultado estético peculiar que pode ser pensado a partir da noção de vinculação. Para tanto, utilizamos os conceitos de iconização e função, advindos da semiótica sincrética (BEIVIDAS, 2006) para fundamentar uma análise dos elementos “textuais / sincréticos”, resultantes da composição dos elementos físicos (montagem, cenografia, fotografia, etc.) do filme.

A partir daí, iniciamos um estudo do romance, mas numa proposta também interdisciplinar, que convoca outros textos para discussão. Isto é, nessa parte do trabalho, não lemos apenas o texto de Nassar sob a luz de textos advindos ou inspirados pela Psicanálise; também lemos algumas das principais teorias tendo a literatura com norte para o entendimento dos mesmos. Assim, nesse trecho, discutimos as faces do Édipo em *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 2002) a partir da memória, do desejo e da inveja.

Depois desses estudos, passamos à análise efetiva do romance partindo, primeiro, do método. O objetivo foi discutir de forma resumida algumas reflexões de Waldir Beividas a respeito da Psicanálise a partir da semiótica de inspiração francesa (semiótica das paixões, principalmente). Na verdade, trata-se de um recorte de algumas das questões suscitadas pelo autor e que estão circunscritas à noção de corpo, enquanto lócus conceitual, e lugar onde as pulsões “imprimem” sua força para depois serem convertidas (por meio do simbólico) em paixões. Junto a essa questão se soma a isotopia do desejo, que nos interessou sobremaneira. Beividas até desenvolveu um “quadrado” a partir da intersecção entre a projeção em quadratura que Greimas e Courtés empreenderam para o esquema da veridicção e o quadrado da subjetivação de Lacan.

Fizemos também uma leitura conjunta entre teoria e literatura (também interdisciplinar) a partir de um trecho da obra de Nassar. Nesse estudo em específico, fizemos uma tentativa de aplicação do quadrado desenvolvido por Beividas e da isotopia do desejo.

Por fim, acreditamos que a obra de Nassar é bastante complexa e rica e seus elementos incitam o pesquisador a percorrer outras veredas, com outros tantos estudos, como vem demonstrando o trabalho da crítica. De qualquer forma, é parte do trabalho do pesquisador sempre referenciar Raduan Nassar como um patrimônio da Literatura Brasileira pela riqueza do repertório poético e crítico que fundamenta suas poucas obras.

1.A paratopia do escritor

Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles [...]. Por isso, é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação... (CÂNDIDO, 1995, p.243).

De acordo com Maingueneau (2001), a estética romântica privilegiou a singularidade do escritor e minimizou o caráter institucional da literatura. Afinal, não seria possível produzir enunciados validados como literários sem se posicionar como escritor, sem se definir frente às representações e aos comportamentos associados a essa condição. Os trabalhos de alguns sociólogos, principalmente de Bourdieu, no qual Maingueneau se inspira, mostraram que o contexto da obra literária não é somente a sociedade que a rodeia, mas em primeiro lugar, o campo literário, o qual obedece a regras específicas.

Obviamente, o escritor não enuncia num solo institucional livre de qualquer influência política e ideológica, muito menos estável. No entanto, o escritor “alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27). Ele enuncia a partir da própria impossibilidade de se galgar um lugar verdadeiro. E assim também se configura a inscrição do campo literário na sociedade, igualmente problemático.

A literatura define um lugar na sociedade, no entanto, não é possível designar-lhe um lugar qualquer. E sem localização não existem instituições que legitimem ou que possam gerir a produção e o consumo das obras e, assim, não existe literatura; porém, sem a “deslocalização”, não existe verdadeira literatura. Isso porque a pertinência ao campo literário não é necessariamente a ausência de qualquer lugar, e sim uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que nasce e se mantém da própria impossibilidade de se estabilizar. A essa localidade paradoxal, Maingueneau chamou de paratopia.

A paratopia assume características muito variadas de acordo com as épocas e os países. Os escritores que viveram no Iluminismo, por exemplo, exprimiram-se por meio

da noção de “República das letras”. Mas tal república só poderia existir de forma paradoxal, dispersa dentro dos corpos políticos. Seria um Estado parasita dentro de Estados submetidos a regras que não a igualdade e a discussão livres. O escritor se crê parte dessa sociedade invisível que perpassa pelas regiões sociais canônicas.

E o interesse recai sobre o modo de vida e os ritos dessa comunidade restrita que disputa um mesmo local institucional. É nesse espaço que se estabelecem as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade. A obra literária não nasce na sociedade como um todo, mas surge por meio das tensões do campo propriamente literário. A obra se constrói a partir dos ritos, das normas, das relações de força das instituições literárias: “Ela só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2001, p.30).

A vida literária está estruturada nesse conjunto de escritores (tribos) que se distribuem pelo campo literário com base em reivindicações estéticas distintas: escolas, grupos, círculos, academias, etc. Mas esse conjunto não se define de acordo com os critérios da divisão social canônica, a qual reconhece duas espécies de grupos: os que se fundamentam na filiação e os de qualquer tipo, unidos sempre por uma tarefa em comum a cumprir. Mesmo que os escritores não sejam uma família, as transferências afetivas que se produzem entre eles são intensas. Por mais que os escritores trabalhem, seu trabalho não pertence ao que se denomina comumente trabalho. Mesmo que o escritor delegue à sua obra uma finalidade política ou social, o que a fundamenta está sempre além dessas tarefas.

A relação entre os escritores não é pautada necessariamente em encontros assíduos e encontros num mesmo lugar; pode ser realizada por meio da troca de correspondências (haja vista as cartas entre Mario de Andrade e Manuel Bandeira, Mario de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, entre outros), de encontros ocasionais, de semelhanças nos modos de vida e pensamento, de projetos, etc. Por isso, às vezes,

Existe desse modo um certo número de tribos invisíveis, que desempenham um papel na arena literária, sem por isso terem tomado a forma de um grupo constituído. Ademais, qualquer escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que coloca em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e obras lhe permitem legitimar sua própria

enunciação. Essa comunidade espiritual que usa o espaço e o tempo associa nomes numa configuração cuja singularidade se confunde com a reivindicação estética do autor (MAINGUENEAU, 2001, p. 31).

Claro que alguns escritores procuram se isolar renegando até mesmo o campo literário, pretendendo apenas depender de si mesmos. Mas, por mais que se excluam, eles não conseguem sair do campo literário a partir do momento em que escrevem, publicam e organizam sua identidade em torno dessa atividade. E o campo literário também vive dessa tensão entre suas tribos e seus marginais. O modo como os escritores geram sua inserção no campo indica a posição que nele ocupam: “Existem obras cuja autolegitimação passa pelo abandono do mundo, outras que exigem a participação em empreendimentos coletivos” (MAINGUENEAU, 2001, p.31) -, por exemplo, como foi o caso de Thomas Antônio Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa, na Inconfidência Mineira, cuja cena literária estava atrelada ao movimento político separatista. A questão é que os escritores, cada qual à sua maneira, colocam o que a literatura legítima é para eles. No entanto, ninguém pode se colocar fora de um campo literário que, por sua vez, constitui-se primeiramente por não ter um lugar verdadeiro.

A enunciação literária se constrói a partir e através de diversos domínios: domínio de elaboração (leituras, discussões), domínio de redação, domínio de pré-difusão, domínio de publicação. De forma que esses domínios não sejam sequenciais, mas dispostos entre si, formando um dispositivo de elementos solidários. O tipo de elaboração condiciona o tipo de reação, de pré-difusão e de publicação. Em compensação, o tipo de publicação visada orienta toda a atividade ulterior.

Um único local pode integrar vários desses domínios. Um salão do século XVII, por exemplo, era algo polivalente, onde se discutia estética e política e sociedade; liam-se obras; podia-se também ler uma obra pela primeira vez, etc. E a obra lida ali pela primeira vez poderia se modificar, conforme as reações desse primeiro auditório, antes mesmo de ser veiculada ao público que excedia a população restrita dos frequentadores do círculo literário. Da mesma forma ocorria num café do século XIX, onde os escritores escreviam; encontravam-se; conheciam projetos de outros; liam em público suas obras ou mesmo confiavam-nas a leitores do grupo.

As estéticas e as escolas literárias não podem ser dissociadas das modalidades de sua existência social, dos lugares e das práticas que elas revestem e que as revestem. A

diferença entre o salão do século XVII e o café do século XIX interfere na própria definição da condição da literatura nas sociedades envolvidas.

O salão, por exemplo, fazia parte de uma sociedade na qual o escritor vivia de proteções e gratificações. Era também um espaço de transição destinado à diversão no qual as pessoas se ocupavam de coisas além da literatura. O salão oferecia ao escritor uma relação com o social e com o poder, sem que isto o encerrasse num lugar. Os salões tinham assim como a literatura uma condição paratópica:

[...] consagram-se a atividades bem ritualizadas que fogem aparentemente a qualquer utilidade, ao exercício do poder, à produção ou ao comércio. Daí, provavelmente, a extrema afinidade que pôde existir na França entre o parasitismo da mundanidade e o da literatura durante vários séculos (MAINGUENEAU, 2001, p.33).

Já o café do século XIX era o lugar da vida boêmia, que implicava o confronto ambivalente entre o mundo burguês do trabalho e a reivindicação dos artistas. O café encontrava-se na fronteira do espaço social: gastava-se tempo e dinheiro, de consumo de álcool e tabaco e permitia que mundos distintos se encontrassem lado a lado. Ali os artistas se reuniam numa troca de experiências que tinha como pano de fundo e tema a rejeição da sociedade burguesa, que não os incluía, mas também não os excluía: “O artista é esse perpétuo errante que acampa às margens da cidade” (MAINGUENEAU, 2001, p.33).

Nessa época surgiu a figura do boêmio que empresta representação à figura errante do escritor. Os boêmios como o escritor perpassam pelas malhas da rede social. No entanto, o escritor não é necessariamente nômade e possui antes uma vida dupla: é escritor e às vezes professor, bibliotecário, jornalista, filho de uma família abastada, etc. Há ainda casos como o de Euclides da Cunha de formação militar e engenharia e o do próprio Raduan Nassar, que é “pecuarista”.

O escritor faz parte de uma sociedade que se acha completa, mas que não pode se fechar sem a representação que lhe confere a arte. O escritor, dentro deste contexto, é ao mesmo tempo impuro e fonte de valor, o maldito e sagrado, o pária e o gênio: “[...] na sociedade organizada, o artista é aquele em que se misturam perigosamente as forças maléficas e benéficas” (MAINGUENEAU, 2001, p.36). Aqui, é irresistível não se lembrar do narrador-personagem, um escritor americano na França, de *Trópico de Câncer* (1943), de Henry Miller, cuja vida boêmia lhe conferia um trânsito entre a dor e

a liberdade. É o retrato do poeta sem pátria. Obra quase metalinguística da ideia de paratopia.

Assim como o narrador-personagem de Henry Miller, o escritor identifica-se com aqueles que parecem escapar às linhas de divisão da sociedade, não só os boêmios, mas os judeus, as mulheres, os palhaços, aventureiros, etc. Há sempre estruturas paratópicas na sociedade e são essas estruturas que fomentam a criação literária.

A condição do escritor é sempre um debate entre a marginalidade e a integração. Por isso, a representação do escritor pelos historiadores da literatura oscila entre dois pólos, ora o escritor é este marginal, ora a literatura representa um bom meio para fazer carreira e se estabelecer. Nesse sentido, não é à toa que a literatura tenha necessidade de prêmios, academias, antologias, etc., porém, legitima-se também com aqueles que escapam às institucionalizações.

O escritor é aquele cuja produção de enunciados se destaca do grande número de enunciados produzidos. No entanto, caso a “obra não dê certo”, passará a integrar esses outros tantos enunciados dos quais luta para não fazer parte. Claro que o reconhecimento por parte do público e da crítica não necessariamente está em consonância com a época da publicação e ou divulgação da obra, como aconteceu, por exemplo, com Augusto dos Anjos, cuja obra só foi reconhecida postumamente.

Em verdade, para não integrar o rol de enunciados ditos “comuns”, para destacar-se, é preciso que o enunciado produzido pelo escritor tenha algo de raridade. Para João Alexandre Barbosa (2002), a raridade é fruto de um árduo trabalho com a linguagem, a qual fornecerá abstrações diversas como “enunciado-resultado”. Para Ferreira Goulart, o poeta (e aqui generalizaremos também para o escritor) transmuta o vivido em verbo, para que os leitores leiam e vivam a partir da e na leitura.

Em alguns casos, talvez, a raridade sobreponha até mesmo seu próprio conceito estético na medida em que o usa para reverter ordens sociais e práticas sociais. Não obstante, há sempre um questionamento, uma proposta, organizada no arcabouço estético de uma obra às vezes de forma mais evidente, às vezes de forma latente. Pois, como diz Antônio Candido (1985, p.05), dentro da obra, estética e significado são unificados para formar um todo indissolúvel, no qual “tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra”.

A literatura diferente da história e de outras disciplinas não serve para a transmissão de um conhecimento pragmático e datado do mundo. Não é pela literatura que explicamos uma época, por exemplo. Claro que é possível encontrar todos esses aspectos (ciência, costumes, dizeres, religião, ideologias, etc.) numa obra. Mas a transmissão de conhecimento, de cultura, vem de uma tradição específica que não admite muito “as palavras fora de lugar” (IANNI, 1976) e é transmitida por “narradores autorizados”. E a literatura faz o oposto: dá voz a tantos personagens (mulher, negro, índio...) e inverte a sintaxe do mundo usando sua própria lógica.

Convocamos aqui a ideia tanto de paratopia como de raridade e marginalidade para tentar entender a trajetória de Raduan Nassar na Literatura Brasileira. Nassar reúne em seu percurso pela literatura características peculiares que se referem às obras produzidas e à sua desistência da literatura. O ineditismo e a raridade de suas obras marcam um percurso bastante singular dentro da literatura produzida na época, que o colocam como um escritor “fora do lugar” em relação ao que estava sendo produzido no momento.

Levando, então, em consideração o conceito de paratopia do escritor, analisaremos o lugar de Raduan Nassar na Literatura Brasileira, a partir do momento histórico e cultural em que suas obras foram produzidas, a representatividade das obras e a sua desistência em produzir literatura.

2. O lugar de Raduan Nassar na Literatura Brasileira

Barthes (1999), em *Crítica e Verdade*, distingue “escreventes” (intelectuais) de “escritores”. Mesmo que o objeto de ambos seja a palavra, os escreventes tomam a palavra como meio, como um instrumento de comunicação; seu produto final pretende colocar fim a uma ambiguidade, quer explicar o mundo por meio da ciência, de ideologias, etc., não admite que sua mensagem se volte a si mesmo. O escritor, por sua vez, tem seu trabalho como seu próprio fim, sendo que a palavra nunca explica o mundo e, quando finge explicá-lo, aumenta sua ambiguidade. Enquanto o escrevente realiza uma atividade, o escritor exerce uma função: “é aquele que absorve radicalmente o porquê do mundo num como escrever” (BARTHES, 1999, p.33).

Para o leitor, claro que a literatura pode nos devolver mais sensíveis ao mundo. O repertório linguístico adquirido, incentivado, descoberto a partir de uma leitura pode nos colocar em comunicação com nossas experiências de forma mais plena e mais participativa. Há casos em que as experiências vividas, ainda inomináveis para nós, encontram respaldo e conforto em relatos obtidos com a leitura de uma obra.

Dentro da Literatura Brasileira, Raduan Nassar chama atenção pela forma como engendra o “porquê do mundo” em suas obras, fazendo com que a crítica aos costumes ganhe o status e dimensão da condição humana mais profunda.

Nassar vai além das aparências estilísticas, ou melhor, a estética convoca o dizível e o indizível (acena para além do entendimento racionalizado) ao mesmo tempo. O escritor faz seu trabalho a partir de sons, grafias, pontuação e ritmo, num processo de condensamento metafórico que ultrapassa ou desbota a semântica lexical em prol do efeito discursivo geral, prevalecendo a dinâmica verbal, sendo que isto tem a ver tanto com a polissemia quanto com o ritmo.

Diz Villaça (apud RODRIGUES, 2006, p.09) sobre *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975):

Lavoura Arcaica é um romance exigente, por várias razões. Conta, em primeiro lugar, com um leitor cuja sensibilidade se ative plenamente na sintonia fina dos impulsos rítmico-melódicos, os quais estão na base da narração e constituem uma modalidade de fala e uma

expectativa de escuta peculiares ao discurso da poesia. A tonalidade confessional do narrador-protagonista dá presença viva a uma voz que sofre tudo o que diz, e diz tudo num registro de extremos. Metáforas insurgentes, símbolos compulsivos, parábolas irônicas, recortes impressionistas acumulam-se em nossos olhos e ouvidos, quase sempre no andamento da mais profunda ansiedade.

Ou seja, no trabalho de Nassar, há uma opção pelo uso da palavra em toda sua possível acepção. Isso equivale extrair do verbo na ficção, inclusive, as sensações, percepções, afetos, intraduzíveis quando se tem a experiência com o “real”. Mesmo que a escrita de Nassar não possa traduzir *avant la lettre* tais experiências, consegue reinstaurá-las em sua sublimidade. Nesse sentido, os temas não se insinuam apenas como a morte, sacrifício, incesto, liberdade, opressão, amor, etc., mas captam o interstício de dor e beleza das experiências todas. Eis o milagre da escritura que o enunciado comum não consegue captar por viver sob a condição da “falsa” continuidade e coerência, como diz Barthes (1999).

O percurso de Nassar na literatura tem particularidades que vão desde a sua produção aclamada pela crítica até seu estado de reclusão e de sua desistência em produzir literatura. Ele destoa dos escritores que produziram suas obras no mesmo período pela força e inventividade de seu verbo. No entanto, sua produção deve ser pensada também como o resultado das questões políticas da época. De qualquer forma, o lugar de Raduan Nassar na Literatura Nacional não é “calmo”, é antes um lugar de tensão.

2.1. Momento histórico cultural

“Vozes silenciadas! Liberdade cassada!” (VARGAS; SANTOS, 2008), assim foram tratados aqueles que se rebelaram contra a autoridade instituída no Brasil de 1964 a 1985. A Ditadura se iniciou com o golpe militar de 1964, que resultou no afastamento do Presidente da República *de jure*, João Goulart. Os militares justificaram o golpe em função de uma suposta ameaça de alinhamento de Jango com os países socialistas/comunistas. O golpe, então, resultou na determinação do Exército Brasileiro em tomar o poder do país sob a justificativa de uma Doutrina de Segurança Nacional, tática utilizada pelos Estados Unidos para conter o avanço comunista, através da atuação de seu exército nos países da América Latina.

Assim, após a deposição de João Goulart, os atos institucionais foram emitidos. Tais atos eram mecanismos jurídicos criados para legitimar as ações contrárias à Constituição Brasileira, segundo a visão dos militares no poder. Com isso, houve um cerceamento da liberdade individual.

De acordo com Vargas e Santos (2008), os quatro primeiros anos foram de consolidação do regime, sem enfrentamentos diretos efetivos, mesmo com a exoneração de partidários de Jango de seus cargos. Entretanto, o período compreendido entre 1968 e 1974, em que governava Costa e Silva, seguido de Emílio Médici, foi marcado por conflitos, torturas, exílios e mortes, de tal forma que esse momento ficou conhecido na nomenclatura histórica como “anos de chumbo”. Os Atos Institucionais, especialmente o de número 5 (AI5), em dezembro de 68, limitaram os direitos dos cidadãos brasileiros de forma “agressiva”, invalidando, inclusive, alguns pontos da Constituição e conferindo poderes extraordinários ao Presidente da República.

Ao longo dos 21 anos de duração do período militar, alguns períodos foram de maior abertura política e outros de endurecimento. De 1964 a 1967, o presidente Castello Branco exerceu uma ditadura temporária. De 1967 a 1968, o marechal Costa e Silva procurou governar dentro de um sistema constitucional; e de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime declaradamente ditatorial. De 1974 a 1979, começou um movimento que culminaria no fim do período ditatorial. Em todos os ciclos do governo militar, de acordo com Gaspari (2002), o melhor termômetro da situação do país foi a medida da prática da tortura pelo Estado. Isto é, podia-se aferir a profundidade da ditadura pelo modo com que se torturavam seus dissidentes.

Dentro desse esquema de tortura e silenciamento, a OBAN - Operação Bandeirantes – foi criada, e, mais tarde, os Departamentos de Operações e Informações – Centros de Operações de Defesa Interna, os DOI-CODI, de forma que as emissoras de televisão, as rádios e as redações de jornais foram ocupadas por censores recrutados na polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais. Ainda houve ocupação e violência dentro dos teatros e repressões a pessoas ligadas à arte e cultura, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Zé Celso Martinez, Marília Pêra, Chico Buarque, dentre tantos outros.

Entretanto, na área econômica, o país avançou. É da época de 1968 a 1974 o famoso Milagre Econômico. Esse progresso, em verdade, foi possível graças aos empréstimos do exterior e investimentos internos, que possibilitaram a estruturação de uma base de infraestrutura, que gerou muitos empregos. Nesse período, algumas

grandes obras foram executadas, como a Rodovia Transamazônica e a Ponte Rio Niterói.

Todavia, esse tipo de progresso consistiu em uma modernização conservadora, isto é, o planejamento e a estratégia dos governos militares eram calcados na Doutrina de Segurança Nacional, que tinha como base a vigilância à população – para manter a ordem – e a forte repressão às manifestações populares. Era o momento ufanista “do para frente Brasil” — “ninguém segura esse país” e do —”Brasil, ame-o ou deixe-o” (RESENDE, 2013). Ainda de acordo com Ridenti (2005, p. 63): “a sociedade brasileira desse período passa de —predominantemente rural em 1950 para eminentemente urbana na década de 1970, com todos os problemas sociais e culturais de uma transformação tão acelerada”.

2.1.2. Nas artes

Segundo Teixeira (2002), logo no início da década de 60, houve certa efervescência cultural e criativa no Brasil, transmutadas na arquitetura e urbanismo em Brasília, no Cinema Novo, na Bossa Nova, no teatro, com o Grupo de Arena, nas pesquisas formais concretistas na poesia, etc.

Porém, de acordo com Franco (1999), por volta de 1968, o vasto ciclo cultural do país, cujas origens encontram-se nos anos 30, começou a manifestar certo esgotamento. Esse ciclo pouco conseguia sustentar seu ânimo ou retirar sua substância dos elementos que sempre o nutriram, o processo de modernização, a confiança no desenvolvimento nacional e a esperança de que a técnica moderna pudesse ter resultados positivos. As próprias condições históricas que tornaram tais processos viáveis tendiam a desaparecer.

A vida política, cujo cenário anteriormente havia sofrido modificação com a ascensão das massas trabalhadoras, sofria com a atmosfera cada vez mais repressiva, com o constante endurecimento político da ditadura militar, a partir de 64, que, cada vez mais, adotava atitudes truculentas e repressivas. De fato, as perseguições políticas, a fiscalização punitiva aos mais diversos setores provocaram o exílio e o silêncio:

Em julho e agosto [de 1968], no Rio, puseram-se bombas em dois teatros. Depois varejou-se em São Paulo o teatro Ruth Escobar. Encenava *Roda-Viva*, espetáculo de Chico Buarque de Hollanda, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Na noite de 17 de julho, quando o espetáculo acabou, os camarins foram invadidos. Dezenas de galaláus entraram batendo, com pedaços de pau e socos-ingleses.

Organizaram um corredor polonês e obrigaram os atores a ir para a rua como estivessem. Marília Pêra e seu colega Rodrigo Santiago foram nus (GASPARI, 2002, p. 299).

É desse período a famosa expressão “vazio cultural” apontada por Zuenir Ventura na revista⁹ *Visão* de 1971, para caracterizar a época de “escassez” nos âmbitos da arte:

Alguns sintomas graves estão indicando que, ao contrário da economia, a nossa cultura vai mal e pode piorar se não for socorrida a tempo. Quais são os fatores que estariam criando no Brasil o chamado —vazio cultural? Respondendo a um questionário distribuído por *Visão* no princípio do ano e organizado com o objetivo de fazer o balanço cultural de 1970, muitos intelectuais manifestaram sua decepção e pessimismo em relação ao passado recente e preocupação em relação ao futuro. A conclusão revelava que a cultura brasileira estava em crise. Contrastando com a vitalidade do processo de desenvolvimento econômico, o processo de criação artística estaria completamente estagnado. Um perigoso —vazio cultural vinha tomando conta do país, impedindo que, ao crescimento material, cujos índices estarrecem o mundo, correspondesse idêntico desenvolvimento cultural. Enquanto o nosso produto interno bruto atinge recordes de aumento, o nosso produto interno cultural estaria caindo assustadoramente (VENTURA, 2000, p.40).

Para Ventura, esse “sintoma” estava ligado, além da repressão, à massificação da cultura e à saída para o exílio de grandes artistas e intelectuais do Brasil. Outros nomes importantes, como Glauber Rocha e Antônio Candido de Mello e Souza, também atribuíram ao AI-5 e à perseguição ditatorial a paralisação cultural. Já para outros, como Augusto Boal, a suposta improdutividade cultural não se aplicava exatamente ao momento, uma vez que importantes obras eram produzidas em relativa quantidade, mas engavetadas pela censura (TEIXEIRA, 2002).

No cinema, por exemplo, ao mesmo tempo em que houve o fomento artístico com a criação da Embrafilme, outras formas de coerção da atividade de expressão cultural - como a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) - foram criadas. Assim, na prática, a ação da DCDP inviabilizou muitos filmes, uma vez que os cortes eram tantos que a narrativa cinematográfica perdia o seu sentido ou mesmo a regravação incessante de cenas encarecia, demasiadamente, a produção; além da

⁹ Nesse contexto, surgem jornais alternativos, como o *Opinião*, o *Movimento*, o *Pasquim*, o *Bondinho*, que se configuraram como importantes meios para o debate político, social e artístico (VARGAS; SANTOS, 2008).

censura “externa” por meio da classificação etária. Tal situação fez com que muitos cineastas desistissem de filmar, pois corriam o risco de “ver o filme dilapidado pela mão dos censores” (VARGAS; SANTOS, 2008).

De qualquer forma, nas artes, nesse período, houve uma integração entre cinema, teatro e música popular nunca antes visto, e tal integração tinha como eixo central a revisão do papel do intelectual e do artista diante da nova conjuntura do regime militar e da modernização. A produção cultural foi forçada a se defrontar com o desmedido crescimento da indústria cultural:

Essa, é claro, já existia há algum tempo no país: a novidade agora era seu poder e alcance, em grande parte determinados por uma organização verdadeiramente moderna e pelo irrestrito apoio estatal a seu crescimento que, de tão intenso, chegou a provocar profundo impacto tanto no modo de ser da experiência cultural [...] quanto na própria situação material do produtor de cultura. A formidável expansão desse tipo de indústria entre nós – cujo exemplo mais notável é fornecido pela constituição de poderosas redes de televisão – é resultante do processo de modernização conservadora que caracterizava então o país: em outras palavras, modo do governo militar incentivar a modernização da produção cultural (FRANCO, 1999, p.144).

No caso da literatura, surgiu uma espécie de incerteza e angústia diante das possibilidades futuras. Em função disso, muitos dos produtores culturais passaram a procurar na política uma solução para os impasses enfrentados. A cultura no Brasil, então, conheceu uma grande radicalização política, o artista tinha que ser aquele militante revolucionário. Muitas obras produzidas nesse cenário implicavam a elaboração artística ou literária do próprio processo revolucionário. A crítica, inclusive, valorizava os trabalhos que tinham suposta coerência interna e concisão, em que a literatura participava da vida política por meio da ficção¹⁰.

Diz Franco (1999) que a tentativa de rompimento entre literatura e revolução também se relaciona com a supressão do escritor engajado, aquele que transformou a si próprio em revolucionário, e que não resultou em novas possibilidades para o narrador.

De acordo com Teixeira (2008), assim, é possível ver a literatura nacional do período dividida em duas vertentes: a que faz a crítica político-social (como Rubem Fonseca, Érico Veríssimo, José Louzeiro, Antonio Callado, etc.) e os escritores que

¹⁰ Diz Franco (1999) que a obra de Callado, *Quarup* (1967), foi desvalorizada por alguns críticos exatamente por não apresentar o molde revolucionário de praxe.

trabalham com o maravilhoso (como J.J. Veiga, Murilo Rubião, Moacyr Scliar, etc.). Raduan Nassar, por sua vez, não pertence exatamente a nenhuma dessas classificações. Sua obra não pode ser descrita no âmbito do “maravilhoso” e nem se enquadra totalmente nas obras que tinham como intuito a “crítica político-social”.

Já a poesia produzida remonta heranças do concretismo dos anos 50 e 60, mantendo os princípios estéticos de construção para o poema. Esses mesmos referenciais invadiram as artes plásticas e as artes gráficas, como nos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica:

É um momento em que predominam as revistas poéticas, nas quais destacam-se as chamadas poesias visual e tradução transcriativa e os ensaios literários. O exercício da crítica também garante seu espaço nos suplementos culturais dos jornais (que têm papel de destaque nesse momento, pelo trabalho de denúncia) ou em revistas literárias, como *Ficção, Escrita*, José (TEIXEIRA, 2002, p.47-48).

2.3. O lugar de Raduan Nassar

Raduan Nassar¹¹, mesmo tendo produzido parte de suas obras neste contexto, ultrapassou a barreira do conteúdo pelo conteúdo, reencontrando-se com as outras tradições narrativas, de natureza mais reflexiva, voltada para a discussão dos problemas de foro íntimo do homem e, principalmente, recapturando o valor e a importância da linguagem.

Entretanto, ao falar sobre o indivíduo, nunca deixou de tocar no social. Muitas vezes, as relações humanas comuns nada mais são do que células que constituem o todo do organismo social opressor (IANNI, apud CADERNOS, 1996), funcionando, na obra literária, como hipônimos da sociedade de forma geral. Diz a crítica:

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos de poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que

¹¹ A participação política de Nassar ocorre, talvez, primeiramente pelo jornalismo, com a fundação do *Jornal do Bairro* (1967), ao lado de seus irmãos.

a arte não faz concessões à mensagem. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69).

Raduan Nassar, nascido em 1935 (Pindorama, interior de São Paulo), é filho de imigrantes libaneses que vieram ao Brasil, em 1920. Em 1955, ingressou no curso de Direito da Faculdade do Largo de São Francisco e no curso de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, não terminou nenhum dos cursos, ingressando depois em Filosofia.

Nesse momento, formou-se um seleto grupo de amigos (companheiros) de Raduan Nassar, que se tornariam mais tarde expoentes intelectuais do país, dentre eles, Modesto Carone, Hamilton Trevisan, José Carlos Abbate, Augusto Nunes, entre outros. Diz Abbate (CADERNOS, 1996, p.16):

De 1955 a 1961, um grupo restrito de jovens entre 20 e 24 anos trocava idéias no pátio da Faculdade de Direito do Largo São Francisco nos intervalos ou fim das aulas do curso noturno. Menos que ciências jurídicas, o assunto era literatura, vida, preferências intelectuais. Alguma coisa nos dizia que o grande escritor daquele grupo era o Raduan, mais taciturno de todos, cujos silêncios prolongados nos pareciam opressivos.

Raduan Nassar publicou apenas dois romances, *Lavoura Arcaica* de 1975 e *Um copo de cólera* de 1978 e os contos: *Aí pelas três da tarde*, *O Ventre seco*, *Menina a caminho*, *Hoje de madrugada* (escrito em 1970, mas publicado em 1996 pelo *Cadernos de Literatura Brasileira*). Sua última publicação foi *Mãozinhas de seda* de 1997, publicado pela Companhia das Letras. Assim faz pelo menos 17 anos que ele desistiu da literatura. No entanto, seus dois romances o situam entre os escritores de “[...] maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Pela extraordinária qualidade de sua linguagem, os dois livros representam, sem exagero, verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira”. (CADERNOS, 1996, p. 05). Trata-se de um grande escritor: “perfeitamente senhor de suas palavras, de seu estilo, seguro de si como se já estivesse uma grande experiência e nos desse o seu livro de consagração (*Lavoura Arcaica*)” (CADERNOS, 1996, p.83). Especialistas garantem que ele é um “escritor autêntico” (CADERNOS, 1996, p. 06) e, por isto, talvez seja difícil

situá-lo na literatura nacional, quais seriam as suas influências (CADERNOS, p.83, 1996)¹²?

Num estudo mais recente sobre a obra *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975), Curcino (2010, p. 13-14) aponta:

A obra de Nassar é herdeira e devedora 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 (dentre os poucos) continuadores da obra dostoiévskiana nos trópicos.

As influências de Raduan Nassar remontam escritores e poetas, como Virgínia Wolf e William Faulkner, e também autores com estilos muito próprios e que tematizaram em suas obras a experiência interior, a introspecção e perpassaram pelos labirintos da memória, como Graciliano Ramos, Proust, Clarice Lispector. E, obviamente, há influências de Jorge de Lima, mesmo que o escritor afirme¹³:

Nunca senti muito apego pelos livros. Os livros que me sobraram estão esquecidos lá nas prateleiras, me pergunto sempre que é que estão fazendo ainda nas estantes. Depois, a gente se empanturrar de leituras não me parecia muito diferente de se empanturrar numa comilança (NASSAR apud CADERNOS, p. 27).

Raduan Nassar, a despeito de todas as insinuações sobre as leituras que o influenciaram, sobre sua filiação poética, afirma “valorizo livros que transmitam a vibração da vida” (NASSAR apud CADERNOS, p.27) e admite ser a leitura da vida, “o Livrão”, que de fato o interessa enquanto escritor; é preciso pôr um “Olhão” fora dos livros e observar (ler) a vida:

E tem isso: a leitura que mais eu procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros. Dessa leitura da vida não senti exatamente orgulho, embora achasse a leitura mais importante a fazer, como escritor (p.27).

Quando indagado sobre seu projeto literário, Raduan Nassar responde: “O projeto era escrever, não ia além disso. Dei conta de repente de que gostava de palavras, de que

¹² A crítica se divide: uns dizem não poderem apontar quais são as influências de Nassar, e outros dizem que é possível perceber os autores que o influenciaram.

¹³ Este é um trecho da entrevista de Nassar concedida ao Cadernos. Mesmo que o autor afirme isso, ele passa boa parte da entrevista citando obras e autores para ilustrar seus pensamentos.

queria mexer com palavras. Não só com a casca delas, mas com a gema também. Achava que isso bastava” (NASSAR apud CADERNOS, 1996,p.24).

Para ele, um livro traz o relato da experiência de alguém e, enquanto leitor, procura dialogar sobre essa experiência vivida, mas apenas a vivência de fato de um autor poderia imprimir voz ao que ele escreve.

Ao falar sobre *Menina a caminho* (1984), por exemplo, o escritor faz uma referência ilustrativa, elegendo um fato de sua vida como algo que ele “exorcizou” ao escrever o conto: quando pequeno ouviu do quintal de sua casa os gritos de uma mulher que parecia ser chicoteada: “Eu não sabia naquela idade o que era angústia, mas foi com certeza angústia o que senti” (NASSAR apud CADERNOS, p.28).

Ao falar sobre *Lavoura Arcaica* (1975), diz que ficou a vida toda escrevendo essa obra, que foi preciso “cavoucar muito longe” para produzi-la. A ideia original era um romance de linha objetiva, mas no meio da história floresceu um capítulo no qual uma das personagens começava a falar em primeira pessoa e sua fala era convulsa e delirante. E *Um copo de cólera* foi escrito numa espécie de “surto criativo”, pois a novela já estava em estado de latência, alimentando-se de coisas da vida para poder surgir à consciência.

De acordo com Perrone-Moisés, tanto em *Lavoura Arcaica* (1975) quanto em *Um copo de cólera* (1978) há embates do discurso anárquico contra o discurso autoritário. Na primeira obra, isso se dá entre o discurso sagrado e o profano; e, na segunda, entre o discurso social falso e triunfante com relação ao discurso individual anárquico. E, nas duas obras, é exposta a guerra de linguagens na qual se sabota o discurso de poder na medida em que se desvela sua não-univocidade, e assim a fragilidade de todo discurso.

Para Ianni (1976), *Lavoura Arcaica* também é uma alegoria, a família é a figuração da sociedade. O circuito fechado de uma representa o circuito fechado de outra, e tal circuito funciona sob as fronteiras que há entre classes sociais, entre as diversas formas de saberes e poderes, etc. Nem a família nem a sociedade suportam a mudança, a modificação, as palavras fora de lugar e sem sentido. E o poder do pai “é uma figuração da autoridade onisciente, onipresente e toda poderosa que recobre a sociedade” [...] “é tão enganosa a união da família como a da sociedade. A harmonia, a equanimidade, o equilíbrio são ilusórios” (1976, p.92-93). Tanto na família como na

sociedade há vítimas da paciência que cristaliza os atos e as palavras. Por isso, que a família e a sociedade, a cidade e o campo dependem do controle da força do verbo, evitando que se mudem os lugares das palavras, “Tanto a família como a sociedade poderiam romper-se se a palavra fosse livre” (1976, p.93).

Entretanto, segundo Milton Hatoum (CADERNOS, p.20):

Lavoura Arcaica fogia do factual, do circunstancial, e aderiu a algo que penso ser importante numa obra literária: a linguagem muito elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana profunda e complexa [...] Raduan talvez seja o primeiro ficcionista brasileiro de origem árabe a evocar de maneira tão densa e lírica certos temas da cultura oriental, mas num ambiente brasileiro e tradicional, ou arcaico, [...]. Mas essa *Lavoura Arcaica* é também labor literário, trabalho meticuloso no trato com a palavra.

Em *Menina a caminho* (1984), há a brutalidade e a mesquinhez das pessoas em oposição à fragilidade (ou seria força?) da menina observadora. E, nesse sentido, o verbo “vomitar” torna-se figura do próprio ato narrativo, pois a menina reage em forma de vômito – tal qual faz o escritor com as palavras - ao ambiente social e familiar. Já no conto *Hoje de madrugada* (1970) o próprio amor entre o casal pode ser visto como opressivo – o que também ocorre em *Lavoura Arcaica*.

Nesse sentido, a obra de Nassar também traduziu um tanto esse esquema social e político fechado, rígido, violento, mas tenso e frágil, inclusive numa estrutura narrativa circular de base (como é o caso de *Lavoura Arcaica*, 1975). Porém, vai além do debate político e sua representação em obra de arte:

Um copo de cólera reflete bem a situação vivida pelos brasileiros durante a ditadura militar. Aí também longe dos estereótipos da literatura engajada, o que se vê é a insidiosa contaminação das relações individuais pelo discurso do poder, o discurso fascista (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69).

Talvez, a crítica que fundamenta suas obras não ocorra apenas pelo direito de expressão, pela luta pela igualdade e liberdade revelada num discurso de denúncia. Parece que o escritor vai além, seu discurso reclama os direitos do corpo, do gozo, das emoções e afetos; ilumina as ambiguidades encontradas nos diversos discursos, inclusive nos discursos da esquerda da época; revisita a literatura para reinventar a linguagem e devolvê-la em prosa poética.

Berthold Zilly (2009), por exemplo, compara a obra de Nassar, *Lavoura Arcaica* (1975), à canção *Cálice* de Chico Buarque e Gilberto Gil (1973). De acordo com o tradutor, nesses textos, é possível ver uma alegoria da sociedade da época, caracterizada por uma modernização autoritariamente imposta, supressão da sede de liberdade e vida melhor do operariado, da juventude, dos artistas e intelectuais. Na canção, há o clamor de Cristo depois da Ceia e antes do Calvário, emoldurando o conflito geracional e a revolta contra autoridades opressivas, típicos da cultura de protesto dos anos 1960 e 1970, não só no Brasil:

Com sua mistura de cólera, indignação, melancolia, desejo de emancipação e desespero, esta canção reflete bem o Zeitgeist, o espírito da época, ou pelo menos o espírito de grande parte da população, principalmente jovem, inconformada com o regime militar, o regime dos velhos, o regime dos costumes coercitivos. É um espírito, uma mentalidade, um modo de sentir e de pensar muito afim com o do herói e anti-herói de *Lavoura Arcaica* (ZILLY, 2009, p.33).

Entretanto, em ambos os textos, é possível perceber um eu masculino martirizado, solitário, violento, lascivo, uma mistura de anjo e demônio. Ambos os narradores são anti-heróis, protestando contra o patriarcado de modo incoerente, paralisando-se entre rebelião e acomodação. Para Zilly (2009, p.34-35):

... ambos sofrem com a repressão sexual, exigindo liberdade e prazer para si mesmos, confirmando, porém, os papéis que o patriarcado atribui tradicionalmente às mulheres: mãe, santa, puta. Ambos os rebeldes ficam parados no meio do caminho da anelada emancipação. Recusam tornar-se adultos [...] Se a letra dessa música e o romance de Nassar se relacionam, como vasos comunicantes, é porque este último é, apesar do aparente descompromisso com o Brasil concreto dos anos 1970, um livro profundamente político. Nos dois textos, os narradores da primeira pessoa demonstram uma resistência emocional que tem uma dimensão política, quando eles, por mais dúbios que sejam, desafiam, em nome da vida, da espontaneidade, da felicidade, toda forma de regime patriarcal, repressivo, antierótico, antijovem. Ao lema da ditadura: “Brasil “ame-o ou deixe-o”, eles respondem com uma dupla recusa: não amam o Brasil autoritário, mas também não o deixam. Continua impressionante, até hoje em dia, essa desesperada paixão pela liberdade, pela sinceridade, pelo prazer que está por trás das duas atitudes de insubordinação e negação.

Assim, mesmo que Nassar vá além, ele não está fora desse momento literário específico (dessa paratopia) como reclamam alguns estudos. Ao contrário, sua obra é exatamente o resultado dessas tensões político-sociais atreladas à crise do homem moderno. Tanto que seu movimento de contestação se estendia à própria concepção da literatura produzida até então:

Futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc. confesso que sou o exemplo mais acabado de ignorância de tudo isso, por consciente desinteresse [...] daí ignorei ostensivamente aquelas teorias todas que eram usadas como instrumento de proselitismo, resvalando inclusive no engraçado. Afinal, cruzadas literárias, por favor! (NASSAR apud CADERNOS, 1996, p.32).

O que talvez o coloque à margem da própria marginalidade do escritor em geral é sua recusa à agremiação, ao suposto pertencimento a determinado grupo, à sua descrença na intelectualidade “estéril”, “fora do mundo”.

Certa vez, Nassar chegou declarar que a única criação a que se dedicaria seria a de galinhas:

Diziam em casa que eu era muito arrelento, no que concordo em parte, mas, se tivesse de me descrever, seria com a paixão que eu tinha pelos animais, tanto que quando me perguntavam o que eu ia ser eu não hesitava: criador. Sim, criador, e está claro que não no sentido exclusivo, e portanto, tolo, de produtor de Artes ou Literatura, que eu aliás nem sabia o que eram, mas criador de animais. E convenhamos que eu devia estar certo, me passa às vezes pela cabeça que não há criação artística ou literária que valha uma criação de galinhas... (NASSAR apud CHALHUB, 1997, p. 16).

Essa sua recusa parece ir ao encontro de sua busca pela vida (o Livrão ao qual ele se refere), o exercício intelectual somente não deve sobrepujar a experiência da vida que envolve razões não só intelectuais, mas corpóreas, indizíveis, intraduzíveis. A literatura é exercício em grande parte consciente e organizado e não está acima da vida: “Na ordem (desordem) geral das coisas, a literatura é uma coisinha” (NASSAR apud CADERNOS, 1996, p.77).

Uma das prerrogativas de quando Luiz Fernando Carvalho filmou *LavourArcaica* era: “o filme só faz sentido se reencontrar a vida, era preciso reencontrar a vida, era essa a questão principal no momento das filmagens. As imagens deveriam surgir de dentro, a narrativa é de dentro para fora, é este o fator que sustenta a narrativa” (CARVALHO, 2002, p. 63). Talvez por ter essa mesma consciência que Nassar que o diretor conseguiu dialogar com o romance tão bem; talvez tenha, por isso, levado o projeto de Nassar “à risca”.

No entanto, a postura radical de Raduan só poderia resultar nessa recusa por parte do escritor em relação à própria produção literária:

Na verdade, toda literatura de revolta é necessariamente breve, e desemboca no silêncio ou no escárnio [...] Não se pode levar a sério alguém que continue indefinidamente a bradar contra tudo e todos. No silêncio dos revoltados, continua, entretanto a ressoar sua alta exigência de justiça e contento [...] Escrever é uma forma de esperança. Os mais revoltados, os mais desesperançados dos escritores, depositam na escrita uma energia vital e um desejo de comunicação que age a contrapelo de suas declarações. O deus da literatura nem sempre abandona os que dele descreem. Esperamos que, se Raduan abandonou a literatura, a literatura não o tenha abandonado, e o traga de volta a seus leitores (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.77).

Nesse sentido, a marginalidade de Nassar, que transparece por essa recusa, de certa forma faz jus à própria literatura que produziu. Não seja talvez impertinência de sua parte se retirar da vida literária, sem que sua partida represente a negação de sua obra ou mesmo dos valores literários. Ao contrário, acreditamos que Nassar confira à literatura nacional o aprimoramento desses valores ao explorar de forma exemplar os percursos do desejo na linguagem literária.

Assim, o lugar de Raduan Nassar na Literatura nacional pode ser pensado como um lugar de tensão pelas características que envolvem: a postura radical (que culminou numa desistência de produzir literatura) e, principalmente, a produção e conteúdo de suas obras numa situação político, econômica, social e cultural especial e que caracterizou a sociedade brasileira no período ditatorial. Suas obras trazem a opressão social de dentro pra fora, desde a composição narrativa até a reflexão mais metalinguística da composição literária que se fazia até então. Assim, ele ficaria na tensão entre um lugar estabelecido pela situação política arrevezada do país e um lugar marginal, de fora, que tudo vê e em tudo descreve.

3. Lavoura Arcaica

O romance *Lavoura Arcaica*¹⁴ pode ser lido como uma versão transgredida da parábola do filho pródigo. O romance é dividido em duas partes, uma primeira parte, mais extensa, intitulada *A partida*, e uma segunda parte, intitulada *O retorno*. Diferente do discurso bíblico, a narrativa se faz na primeira pessoa, sob o ponto de vista de André; há um movimento de retorno que percorre a narrativa tanto no sentido espacial (casa – pensão; pensão – casa) como no sentido temporal. André acorda recordações misturadas no tempo e no espaço, desordenadas do ponto de vista seqüencial, como se os relatos fossem concatenados por um processo de livre associação. Esse processo começa com a visita de Pedro, o irmão mais velho, que tem como missão devolver o filho pródigo a casa da família. A presença de Pedro suscita uma série de recordações que seguem desde as tardes da infância passadas num esconderijo no bosque da fazenda, de volta à pensão, para a lembrança da mãe (dos olhos da mãe), para a casa da família. Até o momento em que André revela seu amor pela irmã, Ana, e conseqüentemente a consumação do incesto, relatado no final da primeira parte do romance. A narrativa percorre esse ziguezague, colocando o leitor ora como acompanhante do processo de recordação, ora no lugar de Pedro que toma conhecimento dos fatos até então ignorados, que implicam em situações de transgressão em relação à palavra do pai. O desfecho da obra se dá com o assassinato da irmã pelo pai na última festa da família.

A obra *Lavoura Arcaica* (1975) foi publicada pela primeira vez pela José Olympio a pedido de Antonio Olavo Pereira, escritor pouco conhecido da literatura brasileira, amigo de Raduan Nassar. A força da obra de Nassar foi percebida logo de início de sua publicação, haja vista a recepção da crítica por Torriere Guimarães em 1976, Aguinaldo Silva (1976), Modesto Carone (1976), Haroldo Bruno (1980) e, ao longo dos anos, com Carlos Tavares (1989). Em 1976, *Lavoura Arcaica* ganhou o prêmio Coelho Neto para romance da Academia Brasileira de Letras. No mesmo ano, recebeu o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e Menção Honrosa da Associação Paulista de críticos de Arte APCA. Em 1982, foi traduzido para o espanhol

¹⁴ Esse resumo pode ser tomado também para o filme que se propõe uma leitura fiel do romance. Com exceção do quarto capítulo da literatura que não é refeito no filme, a história segue muito próxima ao que é narrado no romance.

– *Labor Arcaica*. E em 1985, foi traduzido para o francês – *La Maison de la mémoire*. E, em 2004, saiu a tradução de Berthold Zilly para o alemão como *Das Brot des Patriarchen*. E, em 2001, foi transposto para o cinema pelo renomado Luiz Fernando Carvalho.

A representatividade de *Lavoura Arcaica* na literatura brasileira fez-se sempre muito forte, no entanto: “Caso fizermos um levantamento, em programas de pós-graduação das universidades brasileiras, quanto ao número de vezes em que a obra foi estudada nos anos a partir de seu lançamento, observaremos que se deu de fato o veredicto do autor” (MARCHEZAN, 2011, p.08). O veredicto do autor era de que sua obra “era para daqui vinte e cinco anos”, como relata Marchezan (2011), a partir de uma conversa com Raduan Nassar. De fato, a crítica no início se restringiu mais aos meios jornalísticos, enaltecendo a estreia do escritor, para depois alcançar a academia com importantes trabalhos como o de Octavio Ianni (1990), Ruth Rissin Jozef (1992), Sabrina Sedlemayer (1997) e, mais recentemente, o de Teixeira (2002), Gondim Filho (2003), Rodrigues (2006), Curcino (2010)¹⁵, dentre outros que têm se mostrado leituras sensíveis e instigantes sobre a obra de Nassar e que valem ser revistos.

3.1. Fortuna Crítica

Um dos primeiros críticos da obra *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975) foi Torrieri Guimarães (1976), que teceu uma crítica aliada a informações biográficas do autor. Em linhas gerais, levantou três temas que foram recorrentes em quase todas as análises feitas desse romance. Esses eixos temáticos seriam: a constituição e as contradições da família comandada pelo pai, à crítica contundente aos costumes e o desejo manifesto de retorno ao ventre materno. O crítico apontou a presença do elemento místico no romance, em função da sua permanente ligação com os textos sagrados. Para Guimarães, o livro seria uma espécie de “novo evangelho”.

Aguinaldo Silva (1976), em seu texto intitulado de *Boa colheita*, admirado pelo aparecimento de “novos valores literários”, fez algumas considerações importantes sobre a obra. Uma delas é a presença da família como tema central do romance. Isso porque toda a trama narrativa se dá no seu interior; é dela que brotam as relações

¹⁵ Esses trabalhos se referem à obra *Lavoura Arcaica* (1975).

contraditórias de profundo amor e tragédia. Outro elemento apontado, também ligado à família, é a relação do homem com a natureza, simbolizando seus laços familiares. Para esse crítico, a obra de Raduan Nassar remete o leitor a uma narrativa pastoril tal qual a écloga.

Contudo, segundo Gondim Filho (2003, p.42), essas críticas, por se tratarem de resenhas jornalísticas da época de lançamento do livro, voltaram-se, principalmente, para celebrar a novidade do autor estreante. Devido a esse fator, muitos outros aspectos que poderiam ser analisados acabaram não sendo inseridos em suas críticas. Porém, algumas dessas primeiras ideias serviram de bases para as reflexões feitas em outros suportes de leitura, que puderam, por abarcarem outras finalidades, explorá-las melhor.

De forma geral, os caminhos da análise crítica perpassaram, principalmente, pelas questões da linguagem, da compreensão sociológica, da orientação da psicanálise ou do enfoque filosófico. Não obstante, muitas delas se misturam.

No que tange à linguagem, há um quase consenso da crítica na exaltação do processo linguístico do texto de Raduan Nassar, como uma espécie de fio condutor da tensão do discurso. A potência desse discurso está relacionada à poeticidade da narrativa e comanda todos os elementos da narração. Segundo algumas dessas análises, o tom do discurso, fruto da linguagem empregada, é que provoca o equilíbrio entre a tradição e a inovação. Modesto Carone (1976), por exemplo, falou sobre a linguagem lírica e, a partir dela, propôs uma investigação voltada para as questões relativas ao gênero.

Haroldo Bruno (1980) também direcionou a sua análise à poeticidade da linguagem da obra. O estudioso enumerou as qualidades do romance primeiro pela densidade e originalidade do texto, responsáveis pelo tom de dramaticidade, pelo misticismo e pela “transfiguração da realidade”.

Há entre Haroldo Bruno (1980) e Aguinaldo Silva certa concordância no que concerne à intrínseca relação entre *Lavoura Arcaica* com outros textos, à percepção da fusão do gênero poético no narrativo: “Lavoura Arcaica é essencialmente um texto poético” (HAROLDO BRUNO apud GONDIM FILHO, 2003, p.54). Contudo, Haroldo Bruno não concebeu a reflexão analítica dos elementos estéticos da obra sem a reflexão psicológica, que seria a responsável pela problemática no texto.

Segundo Gondim Filho (2003), a linguagem no romance assumiu “lugar de capital importância, seja por marcar o ritmo lírico ou trágico seja por imprimir na história o tom mítico, adensado pela abundância de metáforas ligadas à religiosidade” (GONDIM FILHO, p.57).

Essa potência lírica ou trágica impressa no discurso de Raduan Nassar inspirou algumas produções poéticas, como é o caso de Maria Lúcia Dal Farra (2002) e José Paulo Paes (2001) (apud CADERNOS, 1996). A primeira produção é de cunho religioso e a segunda exalta as sensações lúdicas do ato de narrar. Os poemas estabelecem estreita ligação com várias passagens do romance.

Outro ensaio importante sobre o texto *Lavoura Arcaica* é o de Carlos Tavares intitulado *O Ventre do Diabo* (1989). Nessa leitura, foram apontados traços relevantes da obra como, por exemplo: a presença marcante do discurso bíblico, o tom de tragédia e poesia impregnadas no lirismo da linguagem. Segundo o crítico: “*Lavoura Arcaica* é um livro que sacraliza o herético e profaniza mitos da religiosidade cristã” (apud CADERNOS, p. 88). No trabalho de Tavares, existem duas questões fundamentais. A primeira é sobre a diluição dos gêneros como marca registrada da narrativa não só de Raduan Nassar, mas também como característica de quase todas as narrativas modernas e pós-modernas. A segunda é sobre a polifonia do discurso nassariano, repleto de linguagem poética. Por fim, esse crítico fez comparações do personagem André com outros de outros textos como, por exemplo, o Ulisses de James Joyce.

Das análises de cunho sociológico, vale a pena ressaltar a de Octavio Ianni (1991). Das análises de cunho psicanalítico, a de Ruth Rissin Jozef intitulada *A palavra do desejo e o desejo da palavra* (1992) se destacou. A autora fez uso, em partes, da psicanálise freudiana para desvelar a “lavoura fictícia de Raduan Nassar”. Sua interpretação abarcou os aspectos das fantasias e dos desejos presentes na narrativa. Neste sentido, ela expôs três eixos temáticos: o discurso religioso como o elemento primevo dos diferentes olhares presentes no texto; o incesto como uma marca de distinção de André em relação aos outros membros de sua família; e o discurso do pai. Numa análise do discurso verbal e do silêncio dos personagens, a estudiosa procurou apresentar as visões particulares de cada um.

Outro exemplo de análise de cunho psicológico é *Ao lado esquerdo do pai* (1997) de Sabrina Sedlmayer. Nesse trabalho, a autora propôs uma análise da categoria

do sujeito, através do entendimento dos relacionamentos engendrados em *Lavoura Arcaica*. Suas bases teóricas são freudianas e lacanianas. Sua análise se dividiu em quatro partes: a primeira que trata da linguagem; a segunda direcionada ao intercuro dos textos bíblicos; a terceira que explica a fundação teórica do sujeito; e a última que retoma a questão do “verbo” para falar do círculo das relações, para a apreensão deste mesmo sujeito.

Outro elemento importante que se tornou base de análise para a obra é a influência dos textos sagrados em *Lavoura Arcaica*. Sobre essa perspectiva destacamos os trabalhos de André Luis Rodrigues, *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica* (2006), e *Raduan Nassar e a lavoura dos dizeres: entre provérbios e cantares* (2010), de Curcino.

Fora desses principais eixos de análise, há *O Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles (1996), no fascículo dedicado ao escritor e que também se tornou uma referência, pois consagrou a obra de Raduan Nassar através de dados biográficos, depoimentos, entrevista, ensaio fotográfico, conto inédito, ensaio crítico, de Leyla Perrone Moisés, e listagem da fortuna crítica. Esse material é uma importante reunião de informações sobre o autor e suas obras, servindo como uma espécie de roteiro de estudo.

Dentro das publicações que propõem uma revisão sobre a obra de Nassar, há também a dissertação de mestrado de Hugo Abati de 1999. Esse trabalho reuniu um precioso levantamento, com inúmeros comentários e transcrições de toda fortuna crítica de *Lavoura Arcaica*.

Em 2007, saiu a publicação *Relendo Lavoura Arcaica*, de organização de Brunilda Reichmann. A obra é composta por 9 artigos/ensaios sobre a obra de Raduan Nassar e prefácio de Sabrina Sedlemayer, de acordo com a autora: “Esta publicação, assim, não só acrescenta e contribui com a fortuna crítica sobre *Lavoura arcaica* como também amplia os estudos de intermídia, o diálogo intersemiótico entre literatura e cinema e entre literatura e filosofia” (2007, p.08). A obra já traz algumas reflexões entre filme e literatura como no texto de Camati, Leviski e Rocha, *Lavoura Arcaica: o cinema da crueldade* de Luiz Fernando Carvalho.

4. Entre literatura e cinema: questões de adaptação

A literatura é uma das linguagens que compõem a arte. Sendo assim, trava relações com diversas artes e suportes. A diversidade dos meios nos quais a arte se propaga hibridiza a linguagem verbal, transpondo a língua escrita e fazendo com que a literatura circule em vários tipos de suportes.

A semiótica prevê que há, entre os vários textos, um nível narrativo comum, e um nível discursivo que é sobredeterminado pela peculiaridade da linguagem a partir do ângulo do narrador. Isso é comum para o romance, para o filme narrativo, peça de teatro e para o conto, pois se refere à forma, ao modo de distribuição das ações das personagens e dos acontecimentos; isto é, há um narrador que decide as peculiaridades da passagem para o discurso e a ordem dos elementos é definida pela textualização. Assim, há uma ordem das coisas no tempo e no espaço desfrutado pelas personagens - há um antes e um depois seja na tela ou no texto. E é o ato de narrar que permite, em todas as formas de expressão, o uso de categorias comuns na descrição dos elementos responsáveis pela organização da obra em aspectos especiais. A geração de sentido é “translinguística”, ou seja, um percurso narrativo de sentido que pode ser manifestado em várias linguagens, tanto verbal como visual (JOHNSON, 1982).

No nível discursivo, podemos versar sobre o tempo, sobre o espaço, sobre os tipos de personagem, aspecto e de ação e também podemos perceber alguns procedimentos da enunciação, independentemente se ela ocorre por meio de palavras ou imagens. Por exemplo, podemos observar a disposição dos fatos em sucessão linear, em idas e vindas no tempo cronológico, e, na evolução da história, paralelismos, entrecruzamentos, elipses etc., e isso não necessariamente leva em conta o meio pelo qual a enunciação é feita, ainda que se tenha estabelecido que uma analepse literária corresponda ao *flashback*, por exemplo.

Então, talvez, as aproximações entre os diferentes meios de expressão sejam possíveis porque a narratividade engendra a fábula, a história que se conta referente a certas personagens, dentro de uma sequência de ações que se sucedem num determinado espaço ou espaços num intervalo de tempo, sob determinado aspecto. E conforme a fábula nos é mostrada, falamos em texto, que vai depender justamente do meio pelo qual se configura a história, podendo ser através de um texto verbal, de um filme, de

uma peça. O espectador só pode “refazer” a fábula a partir do texto, pois ele se relaciona primeiramente com a disposição do relato que lhe é oferecido, ou seja, com a textualização específica da linguagem escolhida: linear, para o texto verbal, simultânea para as linguagens sincréticas, etc..

Uma única narrativa pode ser discursivizada de vários modos, construída por muitas tramas, com maneiras distintas de colocar os dados e, principalmente, de lidar com o tempo. Isso tem como consequência a criação de vários sentidos diferentes, frutos de muitas interpretações diferentes de um mesmo material. E é nesse contexto que se cria a adaptação de uma obra literária para o cinema, vertendo-a¹⁶, a partir de uma interpretação, em obra cinematográfica. Nesse sentido, um filme pode ser mais ou menos atento à narrativa ou à fábula original de um romance, podendo discursivizá-la de forma diversa e até atribuir-lhe outro sentido. Por outro lado, o filme pode tentar reproduzir com muita fidelidade o discurso do romance, de maneira a preservar a disposição e a ordem dos elementos (como é o caso de *LavourArcaica*, 2001). Mas, mesmo que se conserve a maioria dos elementos, o sentido construído não permanece o mesmo que o da literatura, pois, nesse caso, o sentido é produzido em conexão com outras dimensões do filme.

De acordo com Avelar (1996), há muitas maneiras de se fazer uma adaptação de um livro para o cinema. Dentre os procedimentos mais comuns, podemos citar o livro como uma espécie de roteiro, quando o cineasta segue capítulo por capítulo. Há também o caso de diretores que leem o livro uma única vez e a adaptação fica por conta das lembranças da obra. Há ainda aqueles que leem vários textos de um autor ou mais e os transformam em uma nova história.

Segundo Avelar¹⁷:

[...] nenhuma questão foi tão discutida quanto à relação entre cinema e literatura e nenhuma discussão desviou-se tanto do que realmente importa como esta. Qualquer transposição, a de um rosto para uma música, como propôs Virgil Thomson em seus retratos musicais, a de

¹⁶Há algumas diferenças nas nomenclaturas dadas pelos críticos para o processo que constitui a adaptação literária para o cinema. Alguns chamam de “adaptação”, “transposição”, outros de “tradução” etc, porém, talvez, o mais abrangente seja “diálogo entre as obras”.

¹⁷ Entrevista cedida por Avelar, referente ao lançamento do livro *Chão da palavra: literatura e cinema no Brasil* (AVELAR, 2011), ao site: <http://marcopoli.wordpress.com/2007/08/22/o-encontro-entre-o-cinema-e-a-literatura-segundo-jose-carlos-avellar/>. Acesso em: 08 de julho de 2011.

uma pessoa para palavras, como propôs Gertrude Stein, a de um livro para um filme, ou a do cinema para a literatura, é feita por meio de uma relação crítica e não por uma impossível reimpressão da obra em outro suporte. Porque nenhum suporte é neutro e porque a expressão artística assim o exige, ler, ver, pensar, contar é criticar. Não esqueçamos a imagem formulada por Fernando Pessoa: o espelho reflete certo porque não pensa (2011).

No entanto, há percepções diferentes por parte do espectador, leitor, de um signo verbal e de um visual. Isso interfere cabalmente na maneira com a qual a estrutura sintagmática dos dois tipos de textos é apreendida e isso, por fim, muda os sentidos construídos nos textos. Mas isso poderia mudar a história? Não saberíamos dizer, em alguns casos, sim, em outros, não. E, talvez, isso não seja questão, o que é interessante é que, em alguns casos, essas obras (e o cinema como releitura) tornam-se complementares, sendo sua associação indispensável para um trabalho de crítica e leitura – claro que as obras poderão ser estudadas separadamente, mas se tornará uma pena não levar em conta tanto uma como outra, num momento em que as artes se tornam cada vez mais híbridas. Assim, quando bem pensadas (lidas) no cinema, a obra cinematográfica devolve o espectador à literatura de forma “orgânica”. O cinema vira espécie de complemento ensaístico ao mesmo tempo obra e crítica.

De acordo com Avelar, *LavourArcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001) e *Um Copo de Cólera*, de Aluizio Abranches, não só se mantêm fiéis a Raduan Nassar porque seguem o texto ao pé da letra, mas porque se propõem como uma possível leitura do livro (uma leitura necessariamente interpreta o texto: como ler sem interpretar?). Os filmes não apenas ilustram o texto, mas agem como qualquer leitor: inventam, estimulados pela obra.

LavourArcaica (2001) tem a ver com um modo específico de contar. Luiz Fernando Carvalho relata, em seu livro *Sobre o filme LavourArcaica*¹⁸ (2002, p.30), que se debruçou sobre a obra de Raduan Nassar sem recorrer a roteiros ou *storyboards*: “Eu me ofereci, me joguei de corpo e alma nos braços daquele texto”. Segundo ele, a poética do romance é de uma riqueza visual tamanha que lê-lo foi já visualizá-lo para o cinema, entendendo o porquê da escolha daquelas palavras pelo escritor: “... eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro” (CARVALHO, 2002, p.35). Assim, o trabalho

¹⁸ Esse livro é a transcrição de uma entrevista cedida por Luiz Fernando Carvalho no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, contando com a presença dos críticos: José Carlos Avelar, Geraldo Sarno, Miguel Pereira, Ivana Bentes, Arnaldo Carrilho e Liliane Haynemann.

se deu a partir da necessidade que ele tinha de elevar a palavra a novas possibilidades, traçando novos significados e imagens. E, talvez, aqui, seja interessante dizer que também não há diálogos adaptados. O texto do filme é o texto do livro e, por isso, os atores estudaram muito o romance antes mesmo de começarem a filmar.

Para ele, o que ocorreu a todo o momento foi um diálogo das palavras com as imagens do filme. Tanto que as aproximações com a literatura se estendem até a montagem, à maneira como as cenas foram filmadas: “A câmera, portanto, seria uma caneta ou um olho. Estaria voltada mais para dentro do que para fora. Não haveria cartões postais, só paisagens interiores” (CARVALHO, 2002, p.37). Essa concepção do diretor é muito literária, em verdade, essa “possibilidade” sempre foi prerrogativa apenas da literatura.

Entretanto, o cinema reitera e devolve os motes suscitados pelo texto literário em sua “timia”. Dentro dos vários recursos utilizados no cinema, a presença do corpo humano possibilita uma identificação com o espectador que perpassa antes pelo fisiológico. Há um entendimento corporal, sinestésico, que antecipa a racionalização. Nesse sentido, é uma aposta nossa que, nesse caso, o filme corresponderia ao nível fundamental, no que se refere à construção das paixões “descritas” na obra literária. Assim, propomos uma leitura que vai do filme ao romance.

Acreditamos que Carvalho (2001) tenha erigido uma obra que auxilia na leitura do texto de Nassar. Ou melhor, tais obras podem ser vistas como obras conjuntas devido à profundidade do tema e ao apuramento estético empreendido em ambas.

5. Do cinema à literatura: releituras.

A comunicação é transmitida pelos corpos, pela *mimesis* cultural. O corpo como a fonte primária da comunicação é a base de todas as outras fontes de comunicação (escrita, fotografia, pintura, TV, cinema, televisão, etc.); é o início e o fim de toda comunicação. É pelo corpo que se dá a vinculação com o outro e com o mundo. O corpo é o suporte da memória e da transmissão e, assim, da comunicação, do saber e da vinculação social:

[...] não existe palavra possível senão por causa do corpo. O que fundamenta a linguagem (não seu mecanismo nem suas leis, porém a necessidade de expressar-se) é que temos um corpo; sede do desejo, ele fundamenta a expressão desse desejo. Toda palavra é desejo, toda palavra vem do corpo. Se se fala, fala-se disto mesmo, embora sob a forma de outra coisa. Porém, a palavra nascida do corpo, ocupa-se logo em enganar, a tecer a vestimenta enganadora de uma ilusória independência. Aparência enganadora graças à qual sufoca, na linguagem, o que existe de inquietante no corpo. Finalmente, toda palavra ordenada, refletida, institucionalizada, emprega-se para negar o corpo (REVEL; PETER, 1995, p.145).

Ao fazer essas afirmações, levamos em conta o corpo não apenas enquanto suporte de significações e representações, não como expressão da cisão entre natureza e cultura, mente e espírito, razão e emoção, etc. e nem o corpo apenas como objeto, e, sim, o corpo como objeto sensível “a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe. O corpo é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo...” (GOMES, 2009, p. 2009, p.17).

De acordo com Gomes (2009), há uma ligação estreita entre o fenômeno de identificação / comunicação e o próprio cinema como instituição humana e social. O cinema evoca essa comunicação primária feita pelos corpos, pois possibilita o acionamento do duplo, mobilizando a participação afetiva do espectador e o encontro com o outro (duplo), por meio da projeção-identificação (MORIN, 1997). A participação afetiva ou a projeção-identificação é mais do que uma técnica de duplicação de imagens, fala da evocação de uma identidade imaginária e da satisfação de um desejo – é também um espelho. Ainda:

Há uma lei em psicologia que diz que, se uma emoção gera um determinado movimento, pela imitação deste movimento pode-se provocar uma emoção correspondente. Se o roteirista pode dar um

ritmo uniforme à transferência de interesse do espectador atento, se ele pode construir dessa forma, os elementos que despertem sua atenção (PUDOVKIN, 1983, p. 62).

Mas mesmo que o acionamento do duplo pela a imagem do corpo seja algo característico e mais fácil de ser construído no cinema pelos próprios recursos que o suporte apresenta, as formas como esse corpo (que não se revela apenas na imagem do corpo) é construído ao longo da narrativa contribui para uma apreensão mais ou menos tímica de uma história. Em *LavourArcaica* (CARVALHO, 2001), acreditamos que a tradução do diretor se vale de forma exemplar desse recurso, contribuindo para uma apreensão sensível (tímica) da obra literária de Raduan Nassar (1975):

Por isso, propormos, neste trabalho, uma leitura que se direciona do filme para o romance. Numa proposta de leitura conjunta, o filme seria, nesse sentido, responsável pela primeira instância fundamental pulsional, de acordo com a proposta teórica de Waldir Beividas.

Diz Beividas (1996) que, numa instância profunda, poderiam ser teorizados e descritos três tipos de modulações ou oscilações tensivas: as modulações ero-tensivas (pulsões sexuais), as modulações thanato-tensivas (pulsões de morte) e as modulações autoconservativas (pulsões de autoconservação).

Temos a impressão de que o cinema, nesse caso, mesmo distante no tempo e no espaço da criação literária, ajuda na compreensão da proposta de Raduan Nassar. Romance e filme são obras conjuntas que constroem uma experiência por meio da convocação dos sentidos do espectador / leitor da trajetória humana em sua essência, em suas questões de liberdade, opressão, amor, ódio, culpa, desejo, vida e morte. Se na literatura essas paixões são produções da linguagem e a partir daí há um funcionamento próprio de reflexão (no sentido de reflexo) que não pode mais ser contido; no cinema, as paixões voltam a ser fisiológicas, levando o espectador a um “entendimento sem razão”. A essa força, a esse entendimento sem “tino” damos o nome de “pulsão”¹⁹.

¹⁹ O próprio cinema - como nos referíamos - por esse processo de projeção – identificação possibilita o surgimento da pulsão escópica. Freud diz que um Eu corporal é antes de tudo e principalmente um corpo olhado; ele detectou o privilégio do olhar na constituição do Eu. Descobriu por intermédio do campo escópico um Eros unificador do narcisismo. A teoria do narcisismo implica que um corpo só se torna sexualizado quando se oferece ao olhar do outro. Nesse momento, o Eu é definido como objeto de amor e passa, a partir daí, a ser o objeto das pulsões, afinal, como no mito, o narcísico é aquele que toma a si mesmo como objeto de amor. Nessa concepção, o Eu tem uma unidade ilusória em relação à fragmentação do autoerotismo e das pulsões parciais, passando a ser um reservatório de libido “de onde

Acreditamos que esse processo criativo empreendido por Luiz Fernando Carvalho, por suas características peculiares, instaure uma tensão ondular fundante, dentro de uma narrativa estendida (esse filme é considerado longo, inclusive), e assim compreenda a noção de pulsão em nível fundamental. A pulsão é a força ou tendência para erigir determinado fluxo passional, mas não a paixão semantizada da literatura, mas aquilo que sobra como experiência sensorial proporcionada.

Para que tudo isso se efetivasse houve um intenso trabalho de produção, de preparação, de escolhas por parte do diretor e sua equipe e, depois, o surgimento de um efeito estético específico que proporciona essa leitura tímica da literatura. Por exemplo, a forma como a montagem foi feita impõe a cada sequência filmica uma espécie de ilha de “tensão”: a tensão é instalada e dissolvida para logo em seguida o mesmo processo ser efetivado. Isto é, há uma cadência específica que conduz o espectador ao desfecho trágico de forma que a tensão está presente desde sempre – isso acaba sendo também responsável pelo efeito tímico, visceral impresso na obra de Carvalho. Entretanto não é uma tensão sem “escoamento”; trata-se de algo ritmado e que encontra vinculação entre as sequências. A última sequência, o desfecho, apresenta alta carga tensiva e não se dissolve, ficando para o espectador o “susto”, a “experiência” reveladora.

Parte disso é resultado, de acordo com José Carlos Avelar (CARVALHO, 2002), que acompanhou de perto os processos de montagem, do fato de que, ao invés de resolver primeiro a estrutura geral para depois passar para os fragmentos – ruídos, luzes, cortes, etc. –, o diretor optou por montar uma sequência inteira com todas as características e depois passar para a próxima e assim por diante. Isso porque, para ele, uma sequência deveria chamar a próxima, como se existisse, em cada uma, um subtexto feito de imagem que corporifica a sequência que está por vir. E esse subtexto pode ser um ruído, uma música, um tempo de duração do plano, ou seja, alguma coisa do conjunto da linguagem já faz brotar outra. E isso suaviza os cortes, principalmente, o corte enquanto elemento artificial e exterior à obra. Os cortes deveriam deixar de ser um efeito para se transformarem em ilusão. Dessa forma, os cortes funcionariam como um elemento dramático tal qual uma “mão que vai desfiando um novelo” (CARVALHO, 2002, p. 59).

ela é enviada para os objetos e também recebe parte da libido que reflui dos objetos” (SANTAELLA, 2004, p. 142).

A montagem concebida dessa maneira foi necessária pela falta de um roteiro. Como não havia indicações anteriormente escritas, o diretor encontrou uma forma de “deixar” embutidas nas cenas os significados das cenas posteriores. Mas, para ele, tal concepção de montagem foi também uma exigência do próprio texto: “O texto exigia isso, esse movimento sensorial da montagem, de uma coisa saindo de dentro da outra para gerar o todo” (CARVALHO, 2002, p. 61). Esse processo de montagem não compromete a estrutura geral, e, sim, põe em jogo a sutileza e obriga o diretor a trabalhar o tempo todo com a dúvida. Nesse filme, a montagem é reflexão.

No entanto, mesmo que haja indicações de uma cena para outra, as sequências têm total autonomia, são quase como “pequenos contos” (BENTES apud CARVALHO, p. 67), porque o filme segue à deriva, percorrendo os fluxos de consciência da narrativa literária. Luiz Fernando Carvalho sempre procurou trabalhar com a ideia de circularidade da montagem “como uma linha em aberto, um redemoinho” (CARVALHO, 2002, p. 74). A continuidade das sequências é entregue ao espectador, à imaginação de cada um:

É ele quem fecha a coisa e como fecha, eu estou ali apenas lançando retalhos do tempo, vocês estão sendo chamados emocionalmente para o serviço costurem à vontade. Às vezes, eu entrego uma imagem, às vezes eu entrego um som... foi assim, eu tentei trabalhar a montagem de uma forma sensorial o tempo inteiro. Às vezes eu me demorava muito, muito mesmo, pra passar de um plano para outro, porque eu ficava vendo o corte, minha imaginação não era convidada a fazer as passagens (CARVALHO, 2002, p. 74).

5.1. Mimesis - do corpo do ator, o uso de Artaud para a preparação dos atores.

Outro elemento fundamental na construção do filme e que convoca o corpo e suas possibilidades de significação é a referência que Luiz Fernando Carvalho faz ao ritual do fazer teatral tanto para reunir os atores e preparar a atuação como efeito de produção. Em específico, aqui, o método empreendido é algo que se assemelha ao de Antonin Artaud:

Em Nosso Diário, que também faz parte dos extras do filme, Carvalho revela que, em sua busca por uma linguagem adequada para traduzir para a grande tela a narrativa crua de Nassar, e para atingir os níveis mais profundos da consciência, ele decidiu por optar pelo trabalho de aplicação para o cinema dos princípios filosóficos e teatrais de Antonin Artaud. O diretor afirma que o teatral permeou todo processo de filmagem de Lavoura Arcaica e que ele sempre foi um apaixonado

pelas formas teatrais, um ávido leitor dos teóricos do teatro [...]. quando leu o texto de Nassar, percebeu que as palavras tinham um valor muito grande, mas estava consciente que a palavra teria de ser alçada a outros enunciados, como metáforas e jogos sensoriais (CAMATI; LEVSIKI, ROCHA, 2007, p.59).

Artaud, “em seus trabalhos, expôs, o grito, a respiração, o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral” (GOMES, 2009, p. 43). Para ele, o teatro deveria ser o lugar onde se refaz a vida e, por isso, também o lugar onde o corpo é refeito. Sua famosa expressão “corpo sem órgãos” é ao mesmo tempo o nome dado a este corpo refeito e uma referência à descolonização do corpo pelo fazer poético, libertação do controle de mecanismos difusos do poder que, para além da escola, do manicômio, da fábrica, estendem suas redes de controle sobre nossos impulsos e desejos.

Artaud queria criar estratégias para viabilizar espaços vazios, vácuos onde poderia nascer uma linguagem antes da linguagem, um pensamento antes do pensamento. Um espaço anterior à própria linguagem, que o trabalho poético libera, atrai, resguarda, por sua própria estrutura. O ato artístico repetiria o ato mítico da criação (BORGES, 2007).

É preciso admitir, segundo Artaud, que há certa musculatura afetiva no ator que corresponde a localizações físicas dos sentimentos: “O ator é como um atleta físico, mas do organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo que é paralelo ao outro, que é o duplo do outro, embora agindo no mesmo plano” (GOMES, 2009, p. 44).

São nesses termos que Luiz Fernando Carvalho fundamentou aspectos de sua linguagem cinematográfica. A preparação dos atores, por exemplo, se deu ao longo de três meses de reclusão numa fazenda próxima à locação do filme. Nesse local, os atores viviam como camponeses e encarnavam as relações parentais apresentadas nas obras. Para o diretor, era preciso que os atores entendessem a partir da vivência: os corpos deveriam ser submetidos aos serviços da lavoura para que tivessem as marcas do vivido impressas na memória afetiva, corporal.

Diz Gomes (2009) que a encenação, nesse filme, foi concebida como um espaço de liberdade, em que o corpo natural do homem se duplica: do corpo do ator brota outro corpo “lúdico e simbólico”:

Assim como na encenação, a mimese implica um outro e uma referência ao mundo. A participação no jogo, o jogar junto, se expressa na mediação do corpo. O agente mimético (ator) pode

identificar tanto o próprio mundo com o mundo do outro (personagem), que ele pode perder de vista a duplicidade e sucumbir à ilusão de estar agindo em outro mundo, ou ele pode fazer de outro e, em caso extremo, ele pode tornar-se um outro (GOMES, 2009, p.53).

Algo parecido foi feito com a literatura de Nassar, o romance era trabalhado sem adaptações ou recortes e os atores improvisavam a partir do texto, criando uma espécie de discurso do corpo “em vez de ficar tentando construir uma explicação lógica para o jogo das paixões. Eles deveriam pautar-se na vivência, respirar e sentir visceralmente o que estavam apresentando” (CAMATI; LEVSIKI, ROCHA, 2007, p.60). O diretor afirmou que não existia nenhum texto pronto. O “roteiro”, na verdade, foi produzido pelos próprios atores nesses momentos de improvisação, o que os tornou coautores do filme.

Nesse sentido, a filmagem, segundo Gomes (2009), foi feita a partir do trabalho do diretor com a ideia da combinação de múltiplos vetores dados pelo atrito dos corpos e das expressões, de algo que ocorre num ambiente e que por meio da comunicação entre as pessoas surge algo novo, e a câmera foi concebida sempre com esse olhar reflexivo – ao mesmo tempo em que capta o acontecimento, que deixa revelar o sutil e as afetações construídas, também é sensibilizada pelo momento:

O diretor buscou fazer uma cartografia da alma e trazer à tona o mundo interno de André. O filme provoca o encontro do ator com o personagem (mimese), do espectador com a personagem (projeção), do espectador como personagem (identificação) e do filme com a vida (duplo), já que o filme é um diário do mundo interior de André. Para isso, o diretor explicitou nas imagens detalhes do corpo, dos objetos, dos materiais, acionando, assim, nossos sentidos através da visão (GOMES, 2009, p.46-45).

5.2. Cenografia: o corpo em contato com os objetos ou o que os objetos falam do corpo

Diz Gomes (2009, p.54), sobre *LavourArcaica*:

A cenografia é a da alma, não tem geografia, não tem regionalismos. A geografia do filme é basicamente mítica. Para Morin (1993), o cinema é perito em embeber as coisas num sentido difuso, como em suscitar-lhes uma vida especial. Assim, os cenários se misturam com a ação.

A cenografia de um filme é sempre resultado de uma técnica específica, mas também faz parte das representações da mente do espectador. A produção desses

elementos se fundamenta numa série de significados codificados pela cultura e também principalmente por uma série de relações estabelecidas entre os componentes estruturantes do texto fílmico e são essas relações que determinam as interpretações do espaço representado.

Para a representação dos elementos cenográficos do filme, Luiz Fernando Carvalho optou por “erguer” uma construção, principalmente no que se refere às ambientações de dentro da casa principal (grande casa da família). Isso produziu um efeito de densidade no filme. Os objetos que compõem a casa principal reproduzem a simbologia da terra, dos ciclos da natureza, “Os utensílios da família vão sendo tirados um a um da memória de André e lançados na tela, possibilitando o acionamento do duplo no espectador” (GOMES, 2009, p.53).

Os objetos do mobiliário e sua configuração no espaço da casa revelam uma estrutura familiar; possuem um eixo de organização que “prediz” as condutas que devem ser seguidas ali dentro – tem a ver com a conduta simbolizada da família para ela mesma. Por exemplo, de acordo com Baudrillard (1973), a configuração do mobiliário, dentro do que ele chama de “o ambiente tradicional”, representa uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época e, nesse esquema, o interior burguês típico é de ordem patriarcal em que cada cômodo possui um emprego específico que corresponde às funções da família. Os móveis são diversos em sua função, mas ao mesmo tempo estão integrados; há uma tendência à acumulação e à ocupação do espaço de forma que a presença imponente e a etiqueta hierárquica imperem.

Tudo isto compõe um organismo cuja estrutura é a relação patriarcal de tradição e de autoridade e cujo coração é a complexa relação afetiva que liga todos os seus membros. Este recinto é um espaço específico que tem pouca conta um arranjo objetivo, pois os móveis e os objetos existem aí primeiro para personificar as relações humanas, povoar o espaço que dividem entre si e possuir uma alma. A dimensão real em que vivem é prisioneira da dimensão moral que têm que significar. Possuem eles tão pouca autonomia neste espaço quanto dos diversos membros das famílias na sociedade (BAUDRILLARD, 1973, p.22).



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)

O ambiente da casa e os utensílios domésticos e da lavoura falam da integração do homem com o mundo. Os objetos atingem o corpo do homem e guardam todo seu esforço e gesto. Para Baudrillard (1973), o objeto tradicional não guardava - diferente do que se acredita - as formas do corpo do homem, mas todo esforço e energia impostos ao corpo.

Dentro da solenidade da casa patriarcal e da funcionalidade dos objetos também há uma tentativa de domínio e apaziguamento, de dominação dos instintos, de treino do corpo:

Certamente a cultura sempre desempenhou este papel ideológico de apaziguamento: sublinhar as tensões ligadas ao reino das funções, prover, para além da materialidade e dos conflitos do mundo real, o reconhecimento do ser em uma forma. Esta forma, que testemunha contra tudo e contra todos uma finalidade e assegura a reminiscência viva do desenvolvimento fundamental, é sem dúvida ainda mais urgente em uma civilização técnica. Simplesmente como a realidade que ao mesmo tempo nega e reflete, tal forma hoje se sistematiza: a uma técnica sistemática corresponde uma culturalidade sistemática (BAUDRILLARD, 1973, p.55).

Porém, os utensílios tradicionais, por mobilizarem o corpo para a realização de uma tarefa, retêm um investimento libidinal profundo da troca sexual: “Falo ou vagina vivos, a pá e o cântaro, tornam legíveis simbolicamente na sua obscenidade a dinâmica pulsional dos homens. Obsceno também todo o gestual do trabalho. O mundo dos objetos antigos é o teatro da crueldade e da pulsão” (GOMES, 2009, p.55).

O utensílio e a ferramenta têm uma força no filme que não simboliza apenas de forma imagética todo trabalho da família no campo. A foice, por exemplo, é o objeto usado pelo pai para matar Ana, sua filha, talvez, no último momento de união festiva da família. Há na sequência do pai com a foice crueldade e desejo.

Nessa última sequência filmica, Pedro, o irmão mais velho parece aturdido, pensativo rodeando o círculo da dança. Logo em seguida, Ana surge numa dança sensual para espanto dos demais. A sequência é entrecortada por outra sequência em que os pés de um homem são mostrados; os pés se esfregam um no outro e na terra – este é um movimento característico de André ao ver Ana dançar nas festas da família e encontra paridade com a excitação sexual – movimento masturbatório.



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)

Entretanto, André não está presente na última festa da família – pelo menos não vemos sua imagem. De quem, então, seriam os pés? Poderíamos pensar que são os pés de André e essa sequência é uma “analepse”. O próprio diretor comenta:

Trabalhei apenas com o que seria sua memória. Porque se eu coloco a imagem do André ali, de certa forma, eu estaria tornando a leitura da festa mais temporal, afinal existiria uma figura física dele, uma atitude, uma ação, uma possibilidade ali [...] e se eu tiro a imagem dele ali, torna-se impossível o próprio André correr em direção ao pai e evitar o golpe. Ele não pode correr, ele já não está mais ali, aquilo já é memória pura. Já foi. (CARVALHO, 2002, p.70).

Mas também poderíamos pensar que trata-se dos pés de Pedro, que rodeia a festa e presencia a dança de Ana. Há, inclusive, logo depois a imagem do irmão mais velho num movimento de câmera que o capta de baixo para cima, quase que fotografando seus pés. Pedro também desejaria Ana?

André revela para Pedro seu amor por Ana. Pedro é quem conta ao pai a respeito do incesto entre os irmãos. A revelação de André do incesto poderia ter desvelado o desejo de Pedro? Ou Pedro sofreria uma espécie de “contágio” do desejo? O desejo, na verdade, faria parte de um enredo, de uma camada mais profunda de ligação afetiva entre os membros da família. Afinal, por que Pedro delataria os irmãos? Será que o medo do seu próprio desejo poderia fazer com que ele quisesse eliminar a irmã? De qualquer forma não há algo do tipo no romance e isso Carvalho parece deixar aberto em seu discurso filmico: o desejo de André, de Pedro, do espectador... Há uma pulsão sexual que se mescla a criação estética e devolve ao espectador uma “apropriação” orgânica /corporal por meio da experiência proporcionada.

Ao pegar a foice, num ato de crueldade, o pai, por meio desse objeto de representação fálica, cava o coração da própria filha. Estaria ele também capturado pelo desejo por Ana (lembrando que as figuras do Pai e de Pedro se assemelham)? Ana, talvez, seja a representação do amor, do desejo e da expressão de vida, a expressão livre do corpo, que tanto se sucumbe e se aprisiona no esquema patriarcal e fechado das famílias tradicionais.

Mas se isso é verdade, também é fato que a casa da “infância” é permeada por uma profundidade específica que instaura uma nostalgia dos objetos e colore os cômodos com tons próprios – para além da complexa estrutura social. No filme de Carvalho, por exemplo, a lembrança é tomada pelo corpo e, para cada objeto e espaço, há uma respiração, um movimento. Por exemplo:



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)

Há algo profundamente afetivo nessa imagem da coalhada pingando. A coalhada pode ser vista como um grande seio e representa, portanto, a mãe e a terra. Outros tantos elementos, presentes em cena, trazem o afeto da mãe, o corpo da mãe: o pente preso em seu cabelo, o pão fresco sobre a mesa, a coalhada, o forno de lenha, a bacia do banho, o espelho²⁰ e a madeira²¹. Todos esses elementos remetem aos cuidados maternos, à evocação do toque feminino na casa: “Há uma aliança na escolha dos objetos com o afeto e com a mãe, àquela que proporciona o alimento, o abrigo, a doçura e o amor” (GOMES, 2009, p.57).

O figurino também traz uma referência à mãe, às mãos – ao feitiço das roupas -, à terra. O algodão, a renda, a cambraia, o linho, etc. são materiais que remetem à vestimenta dos anos 40 e ao “poético da pastora” (GOMES, 2009, p.68). Mas principalmente esses elementos remetem ao orgânico, ao trabalho, ao esforço materno em torno do bem-estar e união da família.

²⁰ Gomes (2009) fala do espelho enquanto objeto de cena como a metáfora da relação dual entre o eu-outro. O espelho, no filme, também é uma metalinguagem – refere-se ao próprio cinema - e se refere ao acionamento do duplo no espectador, por meio da projeção e identificação com as personagens da história.

²¹ O uso da madeira no filme ajuda a compor algo orgânico, nostálgico. A madeira traz em si o próprio tempo, pois é um material que apodrece, que sofre com as variações do tempo, tem seu cheiro característico, tem uma tutilidade etc.

Por meio da cenografia fílmica, é possível perceber uma estrutura que remonta às sociedades patriarcais de tradição e autoridade, em que há a ligação de todos os membros da família por uma complexa relação afetiva. Nesse filme, a direção de arte conseguiu compor todas “peças” de forma que dos objetos fossem extraídos densidade e valor afetivo. A profundidade das casas de infância é composta exatamente por essa interioridade complexa desenhada pelos objetos. Os limites entre o interior e o exterior da casa, “sua oposição formal entre o signo social da propriedade e sob o signo psicológico da família faz deste espaço tradicional uma transcendência fechada” (GOMES, 2009, p.60).

A própria casa tem como equivalente simbólico o corpo humano (BAUDRILLARD, 1973), em que o esquema orgânico se generaliza num ideal de esquema de integração das estruturas sociais:

Os objetos presentes no filme nos reportam, através das lembranças de André, a nossa própria infância, à mesa posta tendo o pai à cabeceira e cada integrante da família em seu devido lugar, à casa solene onde ecoavam os discursos dos avôs, o sentimento de comunhão, a sensação de perfeição da família calcada na segurança do pai, na afetividade da mãe e na sabedoria do avô, em suma nos mostra a força da Família. O ímpeto de desfrutar dos prazeres tolhidos e de libertar-se dos sermões arcaicos do pai eram contidos, as emoções refreadas e, a este curso a ordem e a grandeza da família eram mantidas na presença física dos objetos da casa; em que se trava as primeiras de sociabilização e a subjetivação do indivíduo; lugar dos valores morais da sociedade, seu núcleo (GOMES, 2009, p.60).

5.3. A voz sem corpo - *Voz off*

Outro fator ligado ao espaço, mas que não integra necessariamente à cenografia é a *voz off*. A *voz off* no filme é do próprio diretor, o que já imprime uma dimensão afetiva particular à obra:

... Raduan, assim que ouviu minha voz narrando o filme, pediu que eu a conservasse, e eu havia gravado apenas como guia: “Não tem que ser você”!, ele dizia. Portanto, o olhar é um olhar de fora, é um olhar de quem reflete sobre um acontecimento que, assim como na literatura, no livro, é um acontecimento do passado, do irremovível, é um acontecimento do irrecuperável, emoldurado na parede do tempo, por isso mesmo trágico, pois pertence ao passado, já aconteceu. A dor maior é uma dor proviniente da tomada de consciência da finitude das coisas, ou seja, uma dor do tempo. (CARVALHO, 2002, p.54-55).

Por uma série de características a *voz off* ajuda a compor o espaço do filme, no sentido de ampliar suas dimensões, aumentando suas possibilidades espaciais para além

de seus aspectos físicos e daquilo que é aparente. Esse narrador representado na *voz off* confere à história essa dimensão misteriosa da memória.

Entendemos como *voz off* a voz de uma personagem que não está visível no quadro. Claro que a “presença” da personagem a quem atribuímos a *voz off* é afirmada por meio de sequências anteriores ou por alguns determinantes contextuais. É como se essa personagem pudesse estar além dos limites do quadro, mas “logo ali”, em um espaço que a câmera não consegue mostrar.

Neste sentido, a *voz off* é a negação do enquadramento como limite e ao mesmo tempo uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado. Obviamente, o espaço aqui não é o espaço da sala de projeção, mas o espaço ficcional da diegese. Na verdade, há uma exigência para que os dois espaços coincidam, sobrepondo-se até certo ponto. Pois, a tela reduz o que pode ser visto da diegese, há sempre a sensação de que algo a mais da diegese que poderia ser visto. O autofalante atrás da tela dá a impressão de um espaço homogêneo, afinal, os sentidos do corpo fantasmático não podem ser separados. A tela é o espaço onde a imagem evolui e a sala de projeção é o lugar por meio do qual o som se expande. Mas, mesmo que assim seja é dado à tela prioridade em relação ao espaço acústico da sala de projeção; a tela está posicionada como o espaço no qual se desenrola o espetáculo e, por isso, todos os sons devem vir dali (DOANE, 1983).

O fenômeno da *voz off* deve ser compreendido dentro de uma consideração sobre as relações estabelecidas entre a diegese, o espaço visível da tela e o espaço acústico da sala de projeção. A *voz off* aprofunda a diegese, conferindo-lhe uma dimensão que excede à imagem e assim alega que existe um espaço no mundo ficcional que a câmera não registra; ela imputa um espaço perdido. A *voz off* está prioritariamente a serviço da construção espacial efetuada pelo filme e indiretamente a serviço da imagem, legitimando tanto o que a tela revela quanto o que ela esconde.

O uso da *voz off* implica o risco de expor a heterogeneidade do material do cinema. Uma vez que o som sincrônico cobre o problema e isso explicaria de alguma forma o seu domínio. Na verdade, o que intriga é como o filme clássico (narrativo) permite a representação de uma voz cuja origem não está representada. Quando o som é destacado de sua origem, e não mais ancorado em um corpo representado, seu trabalho como significante aparece. A voz que está fora do quadro sempre causa alguma

estranheza. Contudo, “ o cinema narrativo explora a ansiedade marginal conectada com a *voz off* incorporando seus efeitos perturbadores na própria estrutura dramática” (DOANE, 1983, p. 465).

A *voz off* está submetida ao destino do corpo, pois pertence a uma personagem que está confinada ao espaço da diegese, e também pode estar visível no espaço da tela. Sua eficácia reside no fato de que a personagem pode ser visível por uma leve correção na tomada de cena que reuniria *voz* à sua origem. O corpo é um suporte invisível tanto para o uso de *voz over* durante um *flashback* como para um monólogo interior.

O comentário em *voz over* e o monólogo interior e a *voz over* em *flashback* falam diretamente ao espectador, fazendo com que este espectador se torne um espaço a ser preenchido com informações sobre acontecimentos, interior das personagens, etc. No cinema de ficção, o uso do diálogo sincronizado e da *voz off* colocam o espectador em uma posição de espião e, uma vez, espionando ele não é visto nem ouvido. Essa atividade aliada à trilha sonora²² se assemelha ao voyeurismo bastante explorado pela imagem cinematográfica. No cinema, os meios pelos quais o som se manifesta envolvem o espectador “em uma especial problemática textual” e que também está atrelada ao desejo de ouvir ou “pulsão invocatória” nas palavras de Lacan.

5.4. Os corpos – acionamento do duplo

A forma com que Carvalho compôs o filme, acionando nossos sentidos por meio da visão, aguça a pulsão escópica do espectador, oferecendo fortes elementos de identificação. De acordo com Morin (1997, p.49), o duplo e a imagem devem ser vistos como dois pólos de uma mesma realidade: “A imagem é detentora da qualidade mágica do duplo, mas uma qualidade interiorizada, nascente, subjetiva. O duplo é detentor da qualidade psíquica, afetiva da imagem, mas uma qualidade alienada e mágica”.

É preciso entender que a projeção e a identificação que ocorrem não se dão apenas pela aparição do corpo humano na tela. O corpo construído, no filme, refere-se

²² Nesse sentido, a música ajudou muito. A trilha sonora do filme é de Marco Antônio Guimarães, que usou o romance para criar. Guimarães fez uma intensa pesquisa sobre a sonoridade árabe, sobre a questão da circularidade na música árabe. Luiz Fernando Carvalho queria algo próximo ao clássico de Vila Lobos e ao mesmo tempo queria manter a ferrugem do Uakti, produzindo uma textura arcaica. A sonoridade deveria ser ao mesmo tempo impressionista, difusa e cortante, mais puxada para as cordas com a tessitura mais áspera. Aqui, a música é matéria afetiva em movimento (GOMES, 2009).

aos inúmeros elementos construídos ao longo da diegese. Por exemplo, a câmera subjetiva bem presente no filme assume, na maioria das vezes, o ponto de vista de André, como se observasse os acontecimentos a partir de seus olhos. Nesse sentido, a presença do corpo de André nem sempre é evidente. Isso faz com que o fato do espectador conceber a história sob o ponto de vista da personagem não seja algo consciente, o que aumenta muito o mecanismo de projeção-identificação. Essa partilha do olhar (entre André e o espectador) pode saltar para a partilha de um estado psicológico e, assim, cria-se um espaço fecundo para canalizar uma identidade profunda perante a totalidade cinematográfica (GOMES, 2009).

Ao mesmo tempo em que esse movimento de câmera acontece, há um jeito peculiar de captar o corpo de André, que geralmente ocorrem em primeiro plano. O primeiro plano tem características peculiares em função de sua qualidade reveladora, a aproximação que traz intimidade e identificação. As imagens de André, por exemplo, imprimem o sofrimento do corpo por meio do movimento e da estase do corpo. Tais imagens são às vezes fragmentadas, despedaçadas (pedaços do corpo) ou então o corpo é tomado pela experiência, pela tentativa de tradução das experiências. O corpo despedaçado está relacionado ao gozo (corpo pulsante) e ao sofrimento, porque o desmembramento está relacionado à interdição, ao “não” do pai. O pai não se desmembra é uma figura única, o dorso de uma estátua, tal qual o avô. Mas André se faz e desfaz. Se o pai é a *Gestalt*, a forma, o filho é o corpo pulsante, que deseja uma forma, mas incapaz de se ver inteiro; ele é inacabado e interrompido.

A imagem de André pode ser associada a uma planta. Na literatura, tal comparação evidencia o crescimento / amadurecimento, a ideia do amadurecimento relacionada ao desabrochar de uma planta - a descrição do amadurecimento é tomada em sentidos tão extremados que ele se transforma ou representa esse tempo de crescimento, em seu sentido cíclico e universal; e explora os sentidos desse corpo pulsante.



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)

Em contrapartida, as imagens do pai são, geralmente, “captadas” por um movimento de câmera panorâmica oblíquo (de baixo para cima), dando dimensão à imagem, como se olhássemos para o dorso de uma estátua – tal qual o Totem, uma imagem carregada de ódio, afeto e admiração; ele é insuperável, é o animal primordial. Os closes privilegiam sua cabeça e não há câmera subjetiva que transmita a ideia de um olhar seu para a história como acontece com as outras personagens e, dessa forma, não há, em princípio, tanta identificação do espectador com essa figura. Isso pode ser um dado em relação às escolhas narrativas feitas pelo diretor, afinal a câmera funciona como um olho, assumindo vários procedimentos ao longo da narrativa e oscilando conforme a personagem.



Lavour Arcaica (CARVALHO, 2001)

Uma das primeiras imagens do pai no filme aparece acompanhada por uma canção árabe (imagem sonora - voz canta em árabe). A câmera sobe (movimento de câmera panorâmica inclinada) mostrando o tronco do homem – de baixo para cima – este homem deve ser visto em sua grandeza.

A última imagem do pai simboliza a morte, o homem com um alfanje que será desferido contra a própria filha. A morte de Ana é metonímica, o cravo vermelho que ela porta cai no chão como um coelho de sangue. O tronco do pai, que é emoldurado pela câmera de baixo para cima, “cai”. Ele é visto de cima para baixo, como uma estátua que foi tombada.

Na história da iconografia, a verticalidade (movimento de câmera com o qual o pai é captado) é o próprio símbolo do homem, pois expressa a postura ereta e, de certo modo, a “superioridade” do homem em relação aos outros animais. Já na psicologia e na etnografia, a dimensão vertical representa um estado de tomada de consciência. A verticalidade ou a relação vertical também exprime superioridade de algo ou alguém sobre os outros.

Já a horizontalidade (movimento de câmera usado muitas vezes para captar as imagens do corpo de André) expressa uma simbologia política de condição de igualdade, de união (posição humana e animal), daquilo que é cíclico. Esse movimento também repercute no espectador como também posição de igualdade e identificação. Essa posição aproxima André da terra, o que por analogia o relaciona à mãe (figura

materna) em contraposição ao pai (vertical), relacionado ao céu – ao mesmo tempo fálico e sagrado.

A paternidade e a filogenia são tomadas em sua estrutura de tal forma que há um cruzamento de vozes no final: voz do pai em *off* (sermão sobre o tempo), imagem de André cobrindo-se com as folhas secas e, em seguida, a tela preta traz inscrita uma dedicatória: “Para Theo, meu filho” – o diretor dedica sua obra para seu filho. Há um envolvimento afetivo declarado por parte do diretor em relação a essas obras (tanto filme como romance). Para verter a literatura em cinema, o diretor conta que antes mesmo de iniciar as filmagens, ele foi até Alagoas buscar as imagens de sua mãe, sua infância em Alagoas; teve que rememorar a própria história, suas reminiscências: “Eu precisava me ver, me sentir, me construir, conhecer até onde iam meus limites, para poder enfrentar até mesmo o real [...] e eu usei o mundo das imagens para isso” (CARVALHO, 2002, p.24). A própria escolha da narração (voz *off*) feita pelo próprio Luiz Fernando Carvalho deixa entrever mais uma marca sua numa obra em que se misturam autorias.

A excelência dessas obras talvez suscite esse indizível que há nessas relações, pai, filho, autoria, recriação. A figura de Nassar, por exemplo, é retomada tal qual um “espectro”. Em “nossos diários” (2001 - uma espécie de documentário a respeito do filme que acompanha o DVD), em meio aos depoimentos de todos, há um momento em que aparece a figura de Raduan Nassar, sentado e, depois, encostado na porta, observando. Sua cidade natal, Pindorama, é mostrada ao som da música **Carinhoso** (Pixinguinha) – a música está no filme no momento da chegada de André à cidade. Não há depoimento do autor, o escritor está no silêncio perturbador da palavra escrita; o escritor, inclusive, conhecido como recluso. E nessa sua “postura de madeira”, ele se torna a presença invisível (“não tinha olhos esse nosso avô”), a quem recorre o diretor, em quem ele busca sua inspiração e, principalmente, com quem ele dialoga (ALMEIDA, 2009).

Para Mattos (CARVALHO, 2002), a relação de fidelidade de Luiz Fernando Carvalho em relação à obra de Nassar terminou por resgatar uma “utopia cinematográfica”, na qual o cinema se ergue sobre os patamares da poesia e da emoção. Para tanto, Carvalho não optou pelas regras de economia narrativa comuns no cinema e

levou em conta a ritualização da palavra; não optou pela reprodução de fórmulas seguras e estereotipagem e não teve medo de desenvolver um trabalho autoral.

5.5. As releituras do corpo no trabalho de Luiz Fernando Carvalho

O diálogo com a literatura é, inclusive, representado no filme por meio da convocação de uma iconografia cristã ortodoxa. O romance *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975) tem influências de textos sagrados como a Bíblia e o Alcorão – muitos trabalhos de pesquisa exploraram esse vertente dos estudos de Nassar - e o diretor contemplou essa intertextualidade a partir do diálogo (intertextualidade também) com as artes plásticas como, por exemplo, alguns closes de rostos afilados lembrariam os cristos de Velásquez e também a iconografia russa, sobremaneira, no que se refere à religião ortodoxa cristã.

O jogo de sombra e luz utilizado por Walter Carvalho²³ no filme lembra as pinturas de Caravaggio, pintor barroco do século XV. Caravaggio foi o responsável por um naturalismo diametralmente oposto ao estilo maneirista dos fins do século XVI ao introduzir um tratamento revolucionário da luz, com prisma que decompõe e geometriza os componentes de um quadro. Mesmo sendo recrutado para pintar quadros religiosos, o pintor chocou a Igreja com quadros em que as figuras sagradas eram vertidas em anjos andrógenos, rapazes afeminados e retratos de virgens cujas modelos eram prostitutas. O pintor também mescla o sagrado e o profano em suas pinturas, ao misturar seus temas em um ambiente ou numa caracterização tipicamente plebeia.

A atmosfera sustentada por esse jogo de sombra e luz no filme de Carvalho (2001) também parece exprimir essas relações dúbias entre sagrado e profano, consciência e inconsciência que tangenciam as relações familiares. De acordo com o diretor, os fundos pretos e os estouros de luz regem o desaparecimento das imagens para assim compor a imaginação do espectador, “aquela que ele traz de si mesmo enquanto memória” (CARVALHO, 2002, p. 102).

Em *Lavoura Arcaica* (2001), os contrastes entre luz e sombra podem ser descritos como quadros antônimos – sequências de vertentes contrastantes. Mas a claridade não necessariamente é o sentido positivo e a escuridão, o negativo. Esse contraste de

²³ A fotografia do filme é de Walter Carvalho. Ele e o diretor trabalharam também a partir da literatura por meio de improvisações em relação à luz e à escuridão. Porém, essas referências foram extravasadas no filme a ponto de se tornarem parte da atmosfera construída.

quadros talvez não traga contrastes exatos de sentido. A dor (a infância para sempre irrecuperável) é expressa na claridade e esta claridade ofusca e cega na adolescência. O que se forma nesse jogo de claro e escuro é na verdade uma espécie de tensão, que proporciona (talvez) um interstício entre consciência e inconsciência, presentes na memória de André: difícil discernir entre o sonho e o “real”.

No filme, as primeiras imagens de André, no quarto de pensão, no momento de masturbação, lembram os corpos dos cristos torturados de Caravaggio. O corpo de André está iluminado, mostrado em *closes* (pedaços do corpo), contorcendo-se em prazer (ou dor), mas está imerso num fundo quase preto tal qual um quadro do pintor barroco. A alusão é a uma imagem sagrada, mas a masturbação, por sua vez, é considerado um ato profano e não se sabe ao certo, durante os primeiros momentos da sequência, se André está sentindo prazer ou dor:



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)

A arte expressionista desta cena de desmembramento ativa a percepção sensorial e assinala a impressionante consciência corporal de André e sua identidade fragmentada. As referências antagônicas de “animal” e “santo martirizado” provavelmente remetem ao que Carvalho chamou de “cenografia da alma”, ou seja, as polaridades em tensão atormentando o indivíduo, evocando a ideia do duplo discutida por Artaud. André é uma personagem contraditória... (CAMATI; LEVSIKI, ROCHA, 2007, p.64).

As referências das artes plásticas na obra de Carvalho repercutem, por meio de suas nuances, tal qual uma arqueologia das imagens em que o espectador recupera – mesmo que de forma inconsciente – uma atmosfera do conflito e da dor dentro de uma

estética, calcada na história, que viabiliza essas representações. Isso faz parte das possibilidades expressivas, para além das palavras, criadas para envolver o espectador de forma visceral por meio de elementos que se fusionam.

Por exemplo, no início da primeira sequência fílmica, vemos, através de uma porta entreaberta, uma cama, uma cadeira e um pequeno quadro pendurado logo acima da cama. Ora, esses não seriam os mesmos elementos e o mesmo posicionamento dos objetos presentes na famosa obra *Dormitório de Arles* de Van Gogh? Essa analogia convida o espectador “a fazer uma equação entre André e o sensível e extremamente perturbado pintor expressionista holandês, cuja angústia e sofrimento o levaram à loucura” (CAMATI; LEVSIKI, ROCHA, 2007, p.63).

Nesse sentido, o conflito entre o pai e o filho, que se estende para as tantas relações de poder, submissão e liberdade, é emoldurado como algo universal e antológico. A referência / influência de várias obras canônicas – dentre outras - numa mesma obra – assim como também ocorre no romance – ao mesmo tempo em que as sacraliza / rememora também discute. Ainda: nesse montante de influências e confluências de diálogos, o filme também expressa uma mestiçagem cultural própria de uma família de imigrantes, mas também muito comum no Brasil. Há, portanto, o tempo todo um estranhamento (exotismo) e uma familiaridade.

Também há citações de Carvalho de grandes obras do cinema como, por exemplo, certa semelhança entre André e a imagem de Alex do filme *Laranja Mecânica* de Kubrick (1971), na sequência do murro desferido contra o “bondoso ancião de barbas brancas” (sequência da parábola do faminto). Alex tem como característica icônica apenas seu olho direito “maquiado” (cílios postiços) e certa forma de olhar peculiar. Há algo que se assemelha em André, o que empresta uma “qualidade de violência” e marginalidade a esta personagem.



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)

Pinto Júnior (2007) também associa essa sequência da fábula do faminto à obra de Ingmar Bergman, intitulada a *Hora do Lobo*, um filme de 1968. Neste, considerado como um filme de terror, também desejo e culpa marcam a tônica da narrativa.

Também a crueza das imagens da sequência inicial pode remeter à cena do estupro tanto da peça quanto do filme homônimo *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams e Elia Kazan, respectivamente.

De acordo com Camati, Leviski e Rocha (2007), as várias referências na primeira sequência de *LavourArcaica* (CARVALHO, 2001) incorporam o conceito de montagem intelectual de Eisenstein, oferecendo ao espectador a possibilidade de mergulhar no pensamento imagístico. Por meio dessa técnica, o diretor acabou vertendo o livro de Raduan Nassar, nesses primeiros momentos, sem fazer uso do signo verbal.

6. O universo passional e pulsional de *LavourArcaica*

Os elementos apontados como constituintes da obra *LavourArcaica* (CARVALHO, 2001) podem ser vistos como elementos fúntivos que compõem o sincretismo da linguagem cinematográfica. Por meio dessa análise, retomaremos a ideia do filme como uma “obra tímica”. Para tanto, retomaremos os conceitos de iconização e função trabalhados por Bevidas (2006)²⁴.

6.1. Noção de Iconização

De acordo com a Semiótica Sincrética (BEVIDAS, 2006), em primeiro lugar, é preciso considerar que o signo não é visto como um dado manifesto, mas como uma entidade, calcada na solidariedade entre expressão e conteúdo, que se constrói a cada manifestação discursiva (lexical, frasal, textual). O signo não é algo que esteja no lugar de um objeto do mundo exterior à linguagem, mas sim uma construção conceptual que articula elementos mínimos de significação e que, na instância da manifestação, toma forma de figuras do mundo natural ou toma a forma não figurativa. O signo não tem como referência algo do mundo; sua referência é, em verdade, o sentido investido nele pelos discursos anteriores, nas semioses dos discursos já feitos. O referente do signo não é signo de algo, e, sim, signo de um sentido investido nessa coisa; é, antes, um signo cultural.

Assim, em decorrência dessa constatação, para a Semiótica, o icônico não deve ser visto como ‘propriedade’ de alguns signos. Ou seja, para a semiótica do visual, o signo não é icônico. O que há é, em grande número de situações, um processo de iconização, durante o “percurso gerativo da significação”. Esse processo não é nada mais do que um procedimento normal em qualquer discurso, visual ou não, pelo qual algumas entidades sintáticas (actantes), em jogo na instância da narrativa, são transformadas em atores, ao receber, no nível discursivo, investimentos semânticos de caráter antropomórficos, ictiomórficos, zoomórficos, etc. A iconização seria um estágio mais avançado da figuração, dando por assim dizer, uma roupagem que tornaria tais figuras mais próximas da ‘realidade’. Assim, em semiótica, a iconização é o resultante de um conjunto de procedimentos instaurados no discurso para produzir o efeito de sentido.

²⁴ A escolha pelo trabalho desse autor é justamente pela influência da Psicanálise em suas leituras. Parece-nos que é proveitoso, nesse caso, levar em conta algumas questões da psicanálise aqui.

Ao invés de se tomar a iconicidade como algo que faz parte da definição da imagem e construído na aceitação de um real, a pesquisa semiótica prefere considerá-la como um “efeito de conotação veridictoria, relativo à determinada cultura, que julga certos signos mais reais do que outros” (BEIVIDAS, 2006, p.28).

De acordo com Beividas (2006), estudos como o de Floch (1982) procuram mostrar que, sendo a iconicidade a produção do efeito de sentido ‘realidade’, através de procedimentos discursivos sintaticossemânticos, ela deve ser definida como “o estatuto (modal) veridictorio da dimensão figurativa do discurso” (BEIVIDAS, 2006, p.28). Assim, o icônico, concebido por Peirce, seria apenas um dos vários modos de manifestação da categoria das modalidades veridictórias. Isto é, o icônico peirceano apresentaria apenas uma das várias posições que a iconicidade poderia ser ao ser projetada no quadrado de segunda geração das modalidades veridictorias, aquela definida pelo /VERDADEIRO/: SER + PARECER.

O sentido das figuras do discurso não é dado pela sua analogia com os respectivos objetos do mundo exterior. O sentido só pode ser captado (e descrito) pela relação que as figuras têm com as outras figuras do discurso e com os investimentos culturais que são dados as figuras do mundo natural, conforme as épocas:

Em outras palavras, a teoria semiótica greimasiana prefere equacionar a iconicidade em termos de intertextualidade ou, mais precisamente, em termos de intersemiotividade: o referente de tal o tal semiótica visual (construída) e uma outra semiótica: a macro-semiótica do mundo natural, ambas suscetíveis de receber o mesmo tipo de descrição. Desta forma, a iconicidade ganha em duas direções: (a) ela pode ampliar seu domínio e se apresentar sob outras posições do quadrado da veridicção (e não apenas no eixo do /VERDADEIRO/); (b) reduz-se a dimensões menos comprometedoras (a do real fica substituída por um mundo já semiotizado) o que amplia sua operatividade (BEIVIDAS, 2006, p.28).

O modo de conceber a produção dos sentidos nos discursos, pela semiótica greimasiana, isto é, os signos sendo encarados como efeitos de sentido que provocam a ilusão referencial, a ilusão veridictoria, faz com que haja uma recusa da tipologia peirceana de signos. Isso porque a tricotomia mais difundida da teoria peirceana – ícone, índice, símbolo –, define-se eminentemente por sua relação de semelhança com o objeto ‘real’: o símbolo mantém relação de convencionalidade com o objeto; o índice estabelece relação de contiguidade natural com o objeto; o ícone estabelece relação de

similaridade com o objeto. A entrada do objeto, enquanto parâmetro imediato (ou indireto) da sua tipologia é “o ponto da discórdia” entre as duas teorias.

Pois, o importante, para semiótica greimasiana, não é pegar o signo já manifestado e, em seguida, procurar taxonomias para distribuí-lo em classes e subclasses, de acordo com a maneira como se comporta em relação ao objeto ‘real’. Importa-lhe, ao contrário, descrever como o signo se constrói por um refinamento progressivo das articulações sêmicas do imaginário humano, no percurso gerativo da significação nos discursos.

De qualquer modo, a recusa, pela semiótica greimasiana, dos princípios da semiologia da imagem, não significa roubar seu direito de existência. No entanto, significa, sim, dizer que ela não pode se reclamar como continuadora do pensamento saussuriano, que tinha, na arbitrariedade do signo por relação ao referente, um de seus princípios básicos. O recurso que a Semiologia busca a teoria de Peirce basta para mostrar esse seu ‘desvio’ de percurso. A teoria semiótica greimasiana questiona essa utilização da tipologia peirceana de signos, pela Semiologia, já que não vê solução mais econômica e de maior consequência para a análise dos discursos que não seja descartar-se do referente externo, para recuperá-lo como um ‘segundo nível de realidade’, como uma entidade semiotizada na macro-semiótica do mundo natural.

6.2. Noção de função

Diz Beividas (2006, p.23):

Entretanto, mesmo que possamos dizer que a Semiótica esteja em melhor situação para oferecer auxílio nos estudos sobre a linguagem cinematográfica... Não está segura de seus métodos e descobertas que, nessa perspectiva, devem ser vistas, antes de tudo, como hipóteses de trabalho...

No entanto, o percurso gerativo, o quadrado semiótico, a isotopia preservam a homogeneidade da descrição e conferem à análise mais que observações intuitivas. As análises cinematográficas que se baseiam na Psicanálise também sofrem muitas vezes de interpretações vagas e ou intuitivas, suplantadas na estipulação do nível inconsciente, colocado como um lugar secreto, insondável, e, por isso, inviabilizando a (re) construção da significação. A ideia, portanto, é que se possa tornar o subjetivo analisável. O “subjetivo” como parte estruturante das tramas textuais, isto é, verificável.

E é também essa homogeneidade, ao lado de um constante aprofundamento nas discussões sobre seus princípios epistemológicos, que faz com que a semiótica greimasiana se sinta segura, inclusive, para refutar algumas soluções que a Semiologia procura se basear para a análise de imagens a partir do conceito de ícone de Peirce.

Assim o projeto da semiótica sincrética, aqui defendido em relação ao objeto visual, toma como ponto de partida a recusa completa dos postulados de base da semiologia da imagem. Mas também não parte da ideia de que há equivalências semióticas com os signos visuais e textuais como propõe Metz. Em verdade, baseia-se nos princípios epistemológicos da teoria semiótica de Hjelmslev, ou seja, engloba principalmente as noções de função (função de interdependência – recíproca -, função de determinação - unilateral -, função de constelação - relação de combinação) e função de conceptualização.

Afastando, então, as noções da teoria peirceana, Beividas (2006) propõe um modelo de análise baseado nas noções de função de Hjelmslev, do texto de 1968, para as definições das linguagens complexas (sincréticas)²⁵. Quando Hjelmslev enunciou o conceito de função, ele procurou deixar claro que pretende obter um conceito *sui generis* para a linguística. Segundo ele, o sentido desse conceito se encontraria:

A meio caminho entre seu sentido lógico-matemático e seu sentido etimológico, tendo este último desempenhado um papel considerável em todas as ciências, inclusive na lingüística. O sentido, como o entendemos, e mais próximo do primeiro, mas não idêntico a ele. Precisamente este conceito intermédio e de combinação e o que precisamos em lingüística. Assim, podemos dizer que uma entidade do texto (ou do sistema) tem certas funções, e com isso pensar: primeiro, aproximando-nos do significado lógico-matemático, que a entidade mantém dependências com outras entidades, de tal sorte que certas entidades pressupõem a outras; e segundo, aproximando-nos do significado etimológico, que a entidade funciona de um modo definido, cumpre um papel definido, toma uma ‘posição’ definida na cadeia (apud BEIVIDAS, p. 91).

Beividas explica que as funções se distinguiriam conforme seus fultivos estivessem em relação de pressuposição recíproca (função de interdependência), ou em relação de pressuposição unilateral (função de determinação). Teria também uma

²⁵ O termo sincrético também foi utilizado por Greimas e Courtés no texto de 1979, no entanto, de acordo com Beividas, sem ser definido de maneira precisa e restrita para o caso das semióticas complexas.

relação de combinação, sem nenhum tipo de pressuposição por parte de nenhum de seus funtivos (função de constelação).

A função essencial, num sistema semiótico, é aquela que é contraída pela forma do conteúdo e pela forma da expressão de um código: a função semiótica (de interdependência). Essa é a função que “inaugura” a significação, o efeito de sentido de um signo, e o constitui enquanto tal. E não importa sua extensão (morfemática, frasal ou textual). A função semiótica é a pressuposição recíproca entre seus dois funtivos, os quais se apresentam como “solidários”; sua operação e sua presença “acontecem” no interior de uma linguagem, de um código. Isto é, pelo fato de estabelecer a relação de interdependência entre a forma (códica) do conteúdo e a forma (códica) da expressão, “só podemos afirmá-la como função intrasemiótica ou intracódica. Enquanto tal, não seria, portanto, possível estender, sem mais, seu alcance para possíveis relações intercódicas” (BEIVIDAS, 2006, p. 91).

Num sistema complexo, as funções semióticas dos vários códigos podem se tornar funtivos de nova função – que poderia ser denominada de função intersemiótica. Por meio da função intersemiótica, é possível obter a integração das significações dos códigos heterogêneos de uma linguagem complexa. Essa integração pode receber uma denominação específica: a de sincretismo dos códigos. O termo sincretismo é bem útil e preciso para definir o modo de presença dos códigos no interior das semióticas complexas, pois conserva etimologicamente a acepção de um “conglomerado heterogêneo”²⁶.

Essa etimologia historicamente datada ajuda a preservar o sentido de certa desorganização que tem a ver com a autonomia de cada um dos elementos. Se por esse conceito etimológico, o termo consegue por em evidência a autonomia dos códigos intervenientes, por outra acepção – mais relacionada à semiótica, em que uma grandeza (a linguagem cinematográfica, por exemplo) é capaz de compreender dois ou mais termos heterogêneos em superposição (os vários códigos) – é possível destacar a fusão estabelecida. Isso quer dizer que o sincretismo atende uma orientação analítica, descritiva – pois preserva a autonomia dos elementos constituintes – e, ao mesmo tempo, uma orientação de síntese, de leitura – assegurando a unicidade global do significado da linguagem manifestante. Por isso que os termos como semióticas sincréticas ou linguagens sincréticas incluem, em sua definição, o mecanismo

²⁶ Relaciona-se com a história da reunião dos povos da ilha de Creta, para sua defesa.

sincretizador, proporcionado pelo estabelecimento da função intersemiótica. E, portanto, essa função poderia também ser tida como função de sincretização ou função sincrética.

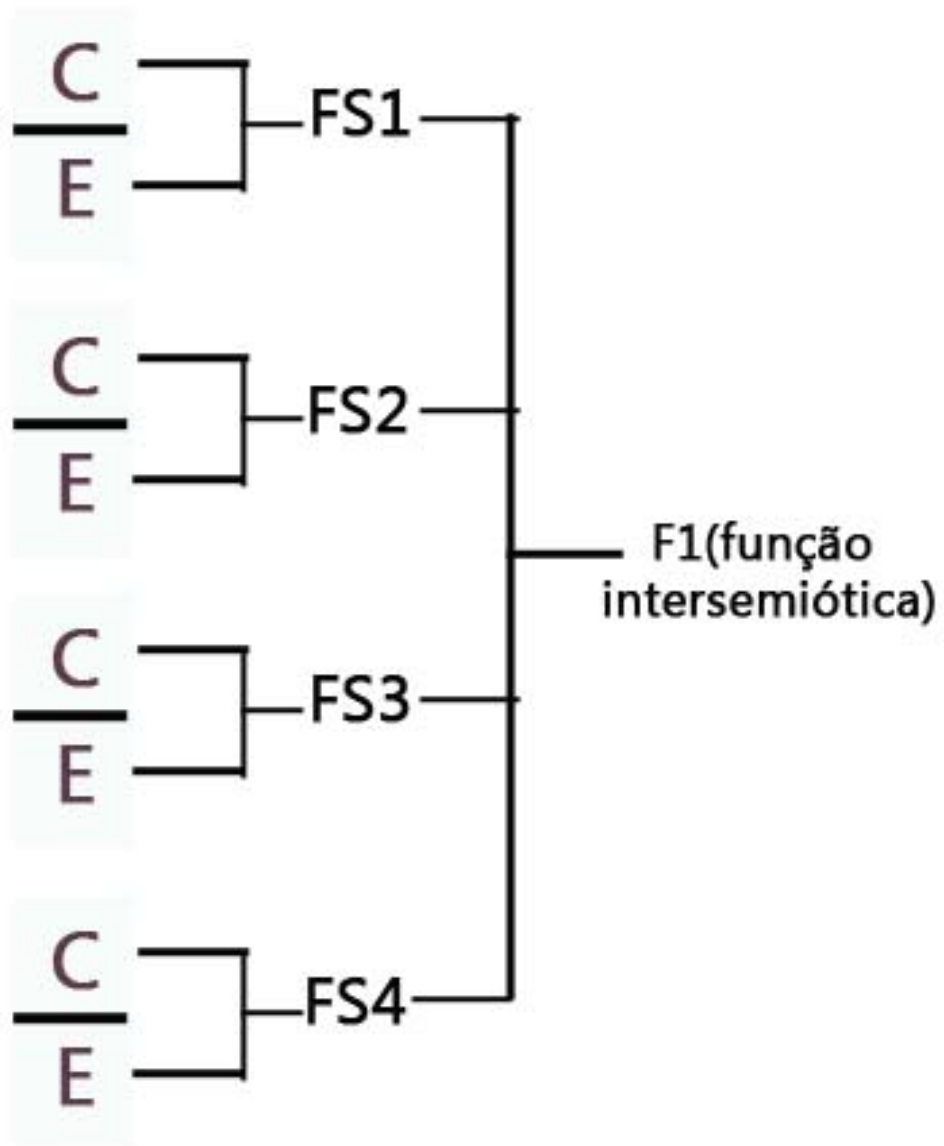
De qualquer modo, tais funções correspondem ao eixo paradigmático da linguagem. Talvez seja mais fácil visualizar o que foi dito a partir das seguintes ilustrações²⁷:

C = conteúdo

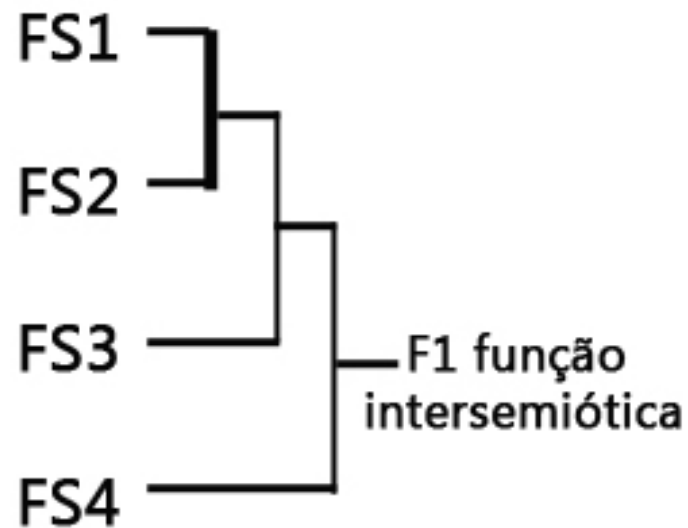
E = expressão

FS = função semiótica

²⁷ As ilustrações foram baseadas no trabalho de Beividas (2006), porém reconstruídas.



Sendo que as funções semióticas (F1, F2, F3, F4) poderiam se recombinar, sem que perdessem sua autonomia, implicando outra função intersemiótica. Não há diferença de natureza entre essas duas versões. Por exemplo:



6.3. Função de conceptualização

Até agora o projeto semiótico proposto ajudou a conceber a estrutura da manifestação das linguagens complexas fundada no sincretismo dos códigos operantes, sincretismo esse obtido por meio da função intersemiótica. A ideia era procurar explicar a conciliação dos vários significantes na obtenção de uma significação global e homogênea. Sua natureza paradigmática se deve ao fato de que as funções semióticas figuram aí como funtivos variáveis, cuja presença pode ocorrer ou não (por isso, tal função intersemiótica foi qualificada como de constelação). Isso nos permite dizer que a função intersemiótica se instaura pelo arranjo *in praesentia* ou *in absentia* das funções semióticas dos códigos operantes. Ou seja, trata-se da paradigmática, de relações “ou... ou”.

A entrada em operação desse modelo paradigmático de sincretização dos códigos pede a sua contrapartida sintagmática (já que, desde Saussure, toda linguagem opera nos dois eixos). Essa conversão sintagmática exige uma ampliação do modelo para assegurar seu modo de funcionamento. A conversão sintagmática do arranjo, em cadeia, das funções semióticas, pode ser explicada pela instauração de relações “e... e” entre as funções intersemióticas. Essas relações sintagmáticas erigem uma semiótica enquanto processo. Isto é,

[...] definem o modo sintagmático de existência de uma semiótica, que não é outra coisa senão seu modo de funcionamento. E não vemos outra maneira de descrever tais relações a não ser prosseguindo na proposta de Hjelmslev, para quem toda análise é um contínuo estabelecimento de funções. Portanto, para a ampliação do modelo acima apresentado, do sincretismo dos códigos, isto é, para a sua conversão sintagmática, continuaremos servindo-nos da abertura teórica proporcionada pela sistemática das funções hjelmslevianas e proporemos que tal conversão se dá pela contração de funções entre as funções intersemióticas (BEIVIDAS, 2006, p. 114).

Um texto filmico, por exemplo, deixa-se ver como um macro-enunciado; deixa-se ver como uma “grande sintagmática da faixa-imagem” segundo Metz (1972, p. 170). Um texto dessa natureza pode ser concebido como uma sequência de enunciados menores, ou de sintagmas também providos de sentido. Assim, é possível supor que o sentido, articulado em significação, na sequência filmica, não espere para se instalar de

uma só vez, no último percurso sintagmático global, mas vá acomodando-se parcialmente no seu decorrer.

Mas esse acomodamento parcial da significação, em cada enunciado, não ocorre de maneira estanque. Tal significação, em verdade, só se constrói na relação que mantém com aquela dos enunciados anteriores; e é passível de remodelação na relação com a significação dos enunciados posteriores no percurso sintagmático. É dessa relação de implicação que as significações dos enunciados tiram o seu valor. Isso se estende do primeiro ao último enunciado do texto examinado.

Assim, é possível dizer que, em complementação à função intersemiótica – que respondia pela implicação recíproca (sincretização) entre as funções semióticas dos códigos presentes – deve-se levar em conta “uma nova função que opere a conversão sintagmática daquele arranjo, em intersemiose sincrética, de funções semióticas: a função de conceptualização” (BEIVIDAS, 2006, 115). Ou seja, isso é o mesmo que dizer que as funções “intersemióticas dos vários enunciados contraem função entre si” (BEIVIDAS, 2006, 115), deixando-se ver como fúntivos de uma nova função de conceptualização. Conforme a figura mostra:

EN= enunciado

C = conteúdo

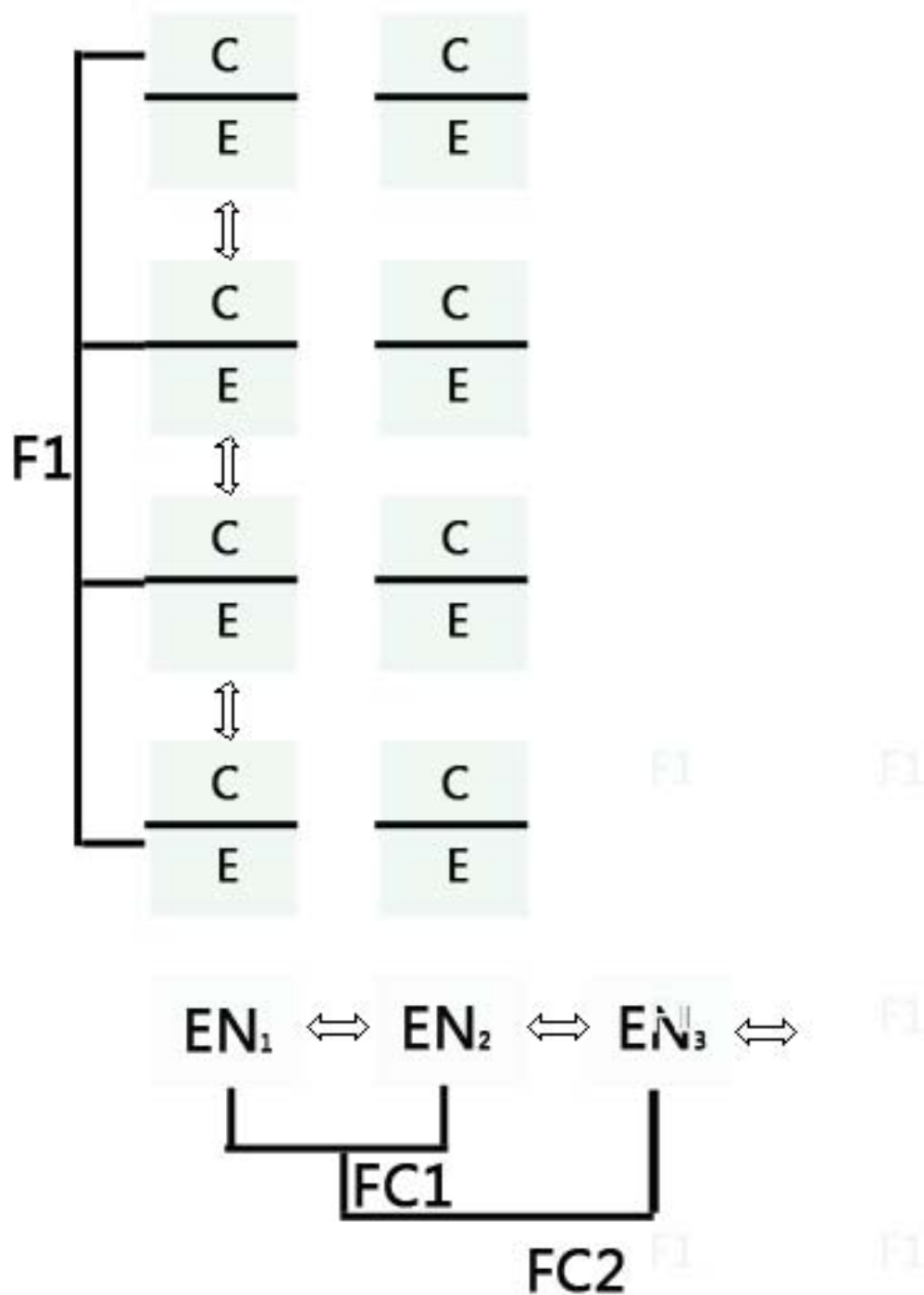
E = expressão

FS = função semiótica

FI = função intersemiótica

FC = função de conceptualização

↔ ⇕ = implicação recíproca



Tal como na função intersemiótica, o que define a função de conceptualização não é pressuposição recíproca, nem de pressuposição unilateral. Essa função também se

caracteriza pela implicação recíproca. Seus funtivos (as funções intersemióticas) figuram aí como variáveis. Não há obrigatoriedade de existência de uma função intersemiótica como condição de outra função. Porém se ambas se presentificam, co-presentes, no texto, passam a implicar-se reciprocamente e entram em função.

A partir da figura acima, é possível perceber que as sucessivas funções intersemióticas dos enunciados contraem sucessivas funções de conceptualização na cadeia sintagmática do texto. Assim, somente por meio da função de conceptualização, que “sinaliza” as significações “parciais” dos enunciados filmicos, pode-se definir conclusivamente a significação global de uma semiótica complexa. A significação global, por sua vez, é um sincretismo das funções intersemióticas (já sincréticas em si), numa espécie sincretismo sintagmático: “E assim que podemos dizer que a estrutura de manifestação das semióticas complexas se define pelo sincretismo dos códigos aí operantes, quer seja quanto ao seu modo paradigmático de presença, quer seja quanto ao seu modo sintagmático de funcionamento” (BEIVIDAS, 2006, p.117).

6.4.O universo passional e pulsional de *LavourArcaica*

6.4.1. “Um bonde chamado desejo”

A partir das considerações teóricas acima, pensaremos a função do trem na primeira parte da obra filmica. A sequência inicialmente analisada tem a seguinte descrição:

SEQUÊNCIA DA PENSÃO:

SUBSEQUÊNCIA DA MASTURBAÇÃO:

- Barulho do trem.
- A câmera passeia por cima de um lençol; atravessa a cama, filma, por cima, o peito e o rosto de André.
- Rosto (expressão) e peito de André, quarto escuro. Apito do trem.
- André deitado.
- Mão de André se masturbando, pedaços do corpo; pele; ângulos recortados do corpo – visão do observador.

CORTE

- A câmera passeia pelo seu corpo iluminando no ambiente escuro. Às vezes, a visão é embaçada.

CORTE

- O barulho do trem mais alto, mais perto, coincide com o gozo de André, com o fim de seus movimentos. A câmera está filmando-o de cabeça para baixo. Olhos de André parados; uma parte de seu rosto sendo mostrada, depois do gozo, pela câmera. Silêncio.

CORTE

- Barulhos vindos de fora do quarto: barulho de crianças, de cavalo, de cachorro latindo. Visão de André do teto do quarto. O sol recortado pela cortina no teto de madeira do quarto.

CORTE

- Volta para o rosto de André. André deitado quase imóvel, só mostra o rosto. Batidas na porta do quarto parecem distantes.

De acordo com a proposta de Beividas (2006), os termos heterogêneos se combinam em superposição (os vários códigos), sendo possível destacar a fusão estabelecida. Isto é, o sincretismo preserva a autonomia dos elementos constituintes – e, ao mesmo tempo, uma orientação de síntese, de leitura – assegurando a unicidade global do significado da linguagem manifestante. A função de constelação aqui é estabelecida pela sobreposição dos quadros e de seus elementos constituintes. Isto é, se pudéssemos imaginar a função de constelação no eixo paradigmático, de forma resumida, teríamos:

Barulho do trem (imagem acústica) quarto (imagem cama, lençol, homem)

Sendo que cada um dos elementos tem um investimento anterior (combinação semiótica entre expressão e conteúdo), eles já estão em função intersemiótica entre si, num processo de sincretização (implicação recíproca). O barulho do trem (imagem acústica – que compreende em si mesma conteúdo e expressão, função semiótica) não é significante para a imagem do quarto, esse quadro é antes uma combinação de

elementos em função. São ambos termos heterogêneos independentes que se combinam para formar um enunciado. Se o quadro é o enunciado, a sequência compreende a função de conceptualização, responsável pela significação parcial do enunciado.

A imagem acústica do trem, inclusive, aparecerá em outra sequência filmica relacionada aos acessos epiléticos de André, ou seja, se combinará de outra forma, em outra sequência, sendo, portanto, um termo heterogêneo que preserva sua independência, mas que reclama significações para si, conforme sua presença se instala ao longo da narrativa e se torna elemento discursivo por meio do processo de iconização.

Ao quarto está atrelado o jogo de luz, claro e escuro (fotografia)²⁸, tal qual um quadro de Caravaggio, em que os corpos iluminados são figuras sólidas num fundo escuro. Apresenta-se o sofrimento da carne / corpo por uma iluminação intensa:



Martírio de São Pedro (CARAVAGGIO, 1601)

²⁸ Não podemos dizer que a relação entre o jogo de luz e sombra e os outros elementos do quadro representa o binômio do signo: significante e significado. Ou: plano de expressão e plano de conteúdo. Na verdade, o jogo de sombra e luz contribui para a significação construída a partir de todos os elementos do quadro.



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)

O enunciado também é construído pelos movimentos de câmera presentes. Os diversos movimentos da câmera cinematográfica, *traveling*, *plongée*, *contra-plongée* e câmera subjetiva configuram o “modo de leitura”, em princípio não linear, o eixo sintagmático, da significação, que termina na montagem, na sucessão de sequências que se apresentam (função de conceptualização, aqui, sim, linear por sucessão).

Se pudéssemos visualizar a sequência, teríamos primeiro²⁹: a câmera em *traveling* e as imagens do lençol, fundo escuro e cama + silêncio; homem em movimento masturbatório + imagem acústica do trem. Depois, câmera *plongée*: mãos cravadas no corpo + imagem acústica do trem; pedaços do corpo + imagem acústica do trem mais próxima. Câmera subjetiva: teto, lâmpada, luz natural entrecortada pela cortina + imagem acústica (cavalo, cachorro). Sendo que a câmera está sempre muito próxima do objeto visual.

Tais movimentos de câmera orientam a leitura da imagem de forma a aproximar o enunciatário (espectador) das imagens e seu movimento é de mergulho: *traveling*, *plongée* e finalmente a subjetiva. Isto é, até o espectador tomar pela câmera subjetiva o olhar de André:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo... (NASSAR, 1975, p.09-10).

²⁹ Essa simulação é resumida e condensada, interessa-nos, aqui, apenas o movimento de câmera.

A proximidade da câmera aproxima a dor de André da dor do espectador. Como se a identificação com a experiência por parte do enunciatário fosse tamanha que ele pudesse adentrar no discurso por meio do corpo de André, num processo de aliança entre espectador e personagem. Como se pudesse assumir a história do enunciador numa identificação em que a leitura (o movimento de câmera) aproxima os corpos e as experiências, a significação ocorre por essa identificação e entrecruzamento do enunciador/enunciatário. Nesse caso, o processo de significação é antes uma experiência pulsante e fisiológica.

Desde as primeiras tomadas do filme, fica evidente que o diretor objetivava envolver visceralmente os espectadores através da fusão de elementos físicos, espaciais e sonoros, além das palavras. Mesmo quando usa a linguagem oral, tende a transformá-la em um gesto sonoro, explorando as diversas possibilidades de enunciação e suas alternativas encantatórias, rítmicas, de entonação e de vibração (CAMATI; LEVSIKI, ROCHA, 2007, p.62).

O próprio movimento de mergulho da câmera viabiliza o acesso aos inconscientes, pois os limites dos corpos, de dentro e fora são “violados” instantaneamente. A “escuridão” ou os momentos de escuridão também viabilizam esse processo. O barulho³⁰ do trem (resultado da função semiótica estabelecida), que traduz seu movimento de chegada do trem (afinal, o som fica cada vez mais forte), representa a força pulsional, que tem sua instância insondável, biológica, junto com a expressão do gozo da masturbação. Aqui, há uma aproximação de significados pelo processo de sincretização entre as funções, só assim essa metáfora poderia ser construída: gozo = som do trem que chega. Aqui está construída uma significação relativa ao movimento em que o som (imagem sonora) substitui a imagem da própria do êxtase.

Mas há ao mesmo tempo a representação da interdição. Ora quem vem no trem? Podemos imaginar: quem chega é o irmão mais velho, Pedro, que representa justamente a lei paterna, a interdição. Como diz o próprio André: “[...] passei a ouvir [...] a voz do meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era meu pai) da cal e das pedras de nossa catedral” (NASSAR, 2002, p.18). É Pedro quem vem resgatar André de seus “acessos epilépticos” (sexuais). E daí, há a própria construção do desejo: não há desejo que não seja atravessado pela dor da interdição. Por essa superposição de termos heterogêneos, que implicam funções, o trem passa a ser a representação do corpo em suas demandas mais profundas, de sexualidade

³⁰ A palavra aqui é barulho mesmo, como se a pulsão causasse estrondo e desconforto.

e dor (pulsão de “vida” – ero-tensiva), sem perder sua significação “de base”, o trem representa um meio de locomoção.

O discurso (paixão) que eclode a partir daí, por meio dessas funções, é o “amor” (leia-se ligação, relação, composição) primeiro e fundamental da infância, da memória da completude com a mãe, do corpo ainda não cindido – o trem traz a ideia de fluxo e ritmo. Assim a memória agora só poderá ser acessada pelo corpo, pelas vivências impressas nesse corpo. Esse amor primordial aqui deve ser entendido como a conjunção entre o sujeito e objeto (o corpo próprio em completude com outro - o “ser”), sem interferências em princípio. Isso, entretanto não se perdura e o que se desenha, depois, é o “desejo” pela expressão do “querer-ser” (expressão da “cisão”).

Entretanto, o que estamos chamando de “amor” (isotopia na qual o trem é elo fundamental) é aqui também a expressão da união das formas, isto é, da vinculação e aliança que há entre os elementos fúntivos. Claro que outras tantas paixões são erigidas ao longo da narrativa fílmica, também a partir da combinação de funções; porém, o que sobressai é a aliança das formas, resultado da combinação das funções. O que se tem a partir daí é a noção de vinculação.

O “trem”, por exemplo, tem sua função semiótica multiplicada por uma espécie de sinonímia. Isto é, ao longo da diegese, há primeiro o baralho do trem, depois a imagem dos trilhos, a parte interna do vagão, etc. de forma que uma função semiótica se multiplica em metonímia. Mas cada metonímia representa uma função semiótica sinônima, conforme as disposições do eixo paradigmático. Esse processo compreende uma vinculação de formas em disposição: FS1+FS1.1+FS1.2...

Claro que a cada implicação recíproca de cada função sinônima com outras funções semióticas haverá outro processo de sincretização, o que resulta na construção de uma nova significação. Mas como há funções que se conversam, as significações implicadas contraem relação entre si.

O “trem”, por exemplo, acaba por construir uma série de sentidos ao longo da narrativa, principalmente, na “primeira parte” (casa de pensão), correspondente ao retorno à casa da família. Trata-se (o trem) de um elemento criado por Carvalho – isto é, não é uma referência da literatura - que vai sendo investido de sentidos: do som que acompanha a masturbação, a chegada do irmão, o som dos acessos “epilépticos” (na imaginação de André, quando ele descreve como a família se comportaria se descobrissem o incesto), a imagem da linha do trem (quando André parte da casa da

família com a mochila nas costas) até finalmente o retorno à casa da família, com os irmãos, Pedro e André dentro do trem.



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)



LavourArcaica (CARVALHO, 2001)



Ou seja, a iconização dessa imagem acompanha, percorre toda narração (primeira parte), conferindo à narrativa a ideia de ida e volta, contorno, dimensão e horizontalidade. É uma referência que vincula diferentes significações para finalmente se materializar em imagem (iconização).

O trem, como outras tantas referências, alia significações, por processos de condensamento e extensão. Ora condensa sentidos como corpo, desejo e interdição, ora estende o espaço da diegese e o contorna, imprimindo ritmo e cadência. Ainda dentro dos sentidos que compõem essa história, o trem materializa a máxima da obra literária: “estamos indo sempre para casa” ou “gado sempre vai ao poço”. É essa imagem que possibilita a ligação entre o rural e o urbano, a casa e a cidade, o dentro e o fora. Nesse sentido, mesmo que elemento do universo masculino “fálico”, o trem em algum momento também se une à ideia da terra, enquanto útero, pois possibilita “o retorno”:

Na modorra das tardes vadia, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho... (NASSAR, 2002, 13).

O que estamos dizendo é que essa expressão de estar junto a terra e quase “enterrar-se” é uma imagem de retorno ao útero materno. Se o trem também faz esse movimento de retorno à casa da infância, também viabiliza ou conjuga essa mesma metáfora. Mas, enquanto construção fálica (o gozo é a expressão da “virilidade” ou potência na primeira sequência) acoplada à ideia de “volta ao útero” (mãe) pode expressar o incesto.

6.4.2. Primazia do feminino

Entretanto, a ideia de vinculação atrelada à forma, por aproximação, remete ao feminino, ao materno. O termo feminino, em psicanálise, envolve uma carga polissêmica que nos remete a inúmeras abordagens, dentre elas está o sentimento de ser, envolve a capacidade e o desejo de continência e se estabelece tanto em mulheres quanto em homens:

Penso que *o feminino* refere-se a esta dimensão do que é arcaico e não representado. Um registro que se encontra em busca de uma

simbolização. A meu ver, esse feminino constitui-se a partir do sexual, não do gênero sexual, que, na tessitura das relações objetais, constrói uma dimensão psíquica do que é subjetivo, qualquer que seja o gênero de cada um, e vai se tornando simbolizável e simbolizado na medida em que se constitui a mente (WOLFF, 2009, p.161, grifos da autora).

E é a partir desse feminino que a identificação vai se tecendo, uma identificação que pode ser feminina, e também de um senso de feminilidade. A feminilidade se organiza nesse arranjo entre o feminino, o arcaico pulsional³¹, que encontra um objeto (mãe) que permite que o sentimento de ser vá se organizando, e, ao mesmo tempo, vão formando modelos identificatórios, postos em ação desde o nascimento, juntamente com a percepção do corpo. Isto é, trata-se de uma construção sensorial, intuitiva, atemporal, ou seja, o tempo orgânico das necessidades básicas constituintes da essência, a construção do self.

Para Wolff (2009), é esse feminino primordial que possibilitará o processo de subjetivação. Claro que, nessa experiência primária corporal que o feminino aparece como constituinte, não podemos esquecer que as diferenças anatômicas proporcionam marcas de experiências corporais diferentes; e estas vão constituir representações específicas nas quais o tempo, o espaço e a sensorialidade constroem a imagem de corpo, que vai estabelecer a identidade, incluindo a identidade sexual.

No filme de Carvalho (2001), esse feminino primordial, que confere continente e ligação, é desvelado na combinação entre os elementos fúntivos de base. As significações que surgem no discurso são várias e apontam para tantos caminhos e paixões, mas a experiência proporcionada se relaciona também ao enlace das formas.

Outra coisa que ajuda a construir esse discurso do feminino, que compreende vinculação e dimensão, é a forma como os cortes foram concebidos. De acordo com o diretor (2002), os cortes são suaves, como se os elementos se amalgamassem e fundissem. Antes dos cortes, há sempre um elemento da sequência anterior que deixa entrever a sequência seguinte. O corte como elemento masculino (castração) é, então, suavizado em favor de uma aliança de funções.

O filme tem ainda outro tempo. Carvalho parece não se preocupar com a angústia que poderia ser gerada em função da espera pela resolução da sequência. Há

³¹ Ou seja, o impulso mais primitivo que leva ao desejo de aderir ao seio materno.

“demora” no movimento, pois as funções se encontram e se encaixam e, assim, os elementos vão adquirindo uniformidade de forma “orgânica”.

A combinação desses elementos estruturais, no fundo, dá a expressão de totalidade, preenchimento e do encontro, resgatados por um discurso de estrutura feminina, nessa nossa leitura de influência da semiótica sincrética e Psicanálise. O próprio Carvalho nos dá a indicação:

Mãe é um grande símbolo mítico para mim [...] tanto que no livro do Raduan a mãe não tem nome. A mãe chama-se “Mãe”. Quer dizer, é um presente para mim isso [...] em termos de apropriação simbólica... é uma imagem em aberto, à espera [...] É a terra, no final é a terra. É a grande mãe. E também é a terra no sentido do país também... (CARVALHO, 2002, p.26).

7. Noção de vinculação

De acordo com Ferro, é pouco dizer que o cinema fascina e inquieta. Os poderes públicos e o privado sabem que ele pode ter um efeito corrosivo (FERRO, 1995, p. 202); eles percebem que, mesmo que haja fiscalização e censuras, um filme dá seu testemunho:

Termina por desestruturar o que várias gerações de homens do Estado, de pensadores, de juristas de dirigentes ou de professores tinham reunido para ordenar num belo edifício [...] A câmara [...] diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus lapsus. (FERRO, 1995, p.202).

Diz Ferro (1995) que um filme, qualquer que seja, excede seu conteúdo. Para ele, há no cinema sempre uma zona de realidade não visível. Isto é, não há filme sem conteúdo ideológico. Um filme dialoga com outros discursos que permeiam o momento histórico no qual está inserido.

Motivados pelas questões suscitadas por Ferro, indagamos: qual é a zona da realidade não visível em *LavourArcaica*? O que explica a produção desta adaptação distante no tempo da produção literária? Como um filme hermético e ao mesmo tempo “tradicional” em suas escolhas e referências pode propor uma crítica aos costumes numa contemporaneidade marcada exatamente pela ruptura do tempo e do espaço e com o estreitamento das formas de comunicação? Ainda: qual é a representatividade desta obra na filmografia brasileira? Não temos a pretensão de responder tais indagações. O que faremos será levantar hipóteses que talvez fomentem ainda mais a discussão.

Mesmo que essa seja uma adaptação, o filme de Luiz Fernando Carvalho dialoga com sua época e, nesse sentido, o que o filme provoca? Parafraseando Ferro: “De que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem?” (FERRO, 1995, p.202), indagamos: de que realidade *LavourArcaica* (CARVALHO, 2001) é espelho?

O filme *LavourArcaica* (CARVALHO, 2001) se insere no que se chamou de cinema de retomada. O termo cinema de retomada compreende o processo de recuperação da produção cinematográfica depois de uma grave crise ocorrida no início dos anos 90 (BUTCHER, 2005). A necessidade da “retomada do cinema nacional” é resultado de uma história de censuras, falta de incentivos financeiros, presença maciça

do cinema estrangeiro, dentre outros fatores, que trouxeram certa estagnação à produção cinematográfica brasileira.

A retomada propriamente se inicia, em 1992, ainda no governo de Itamar Franco, a partir da iniciativa do então Ministro da Cultura Antonio Houaiss, com a criação da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, que liberou recursos para a produção de filmes. Depois, no governo de Fernando Henrique Cardoso, entrou em vigor a Lei do Audiovisual, baseada em incentivos fiscais.

Mas, antes, o cinema contou com grandes nomes e produções memoráveis (o Cinema Novo, por exemplo). Mesmo que *LavourArcaica* seja um filme que destoe da recente “retomada”, que se inicia com produções como *Carlota Joaquina*, princesa do Brasil (CAMURATI, 1995), dialoga com essas influências do cinema nacional e mundial.

A leitura estética do Brasil pelo cinema brasileiro desvela, dentre outras questões, um desejo de (re) apropriação do território nacional desde os terríveis momentos da ditadura. O filme de Carvalho (2001), também fala da Pátria, enquanto território mítico e que requer retomadas estéticas e simbólicas constantes até em função de sua diversidade, assim como fez o cinema de Glauber Rocha e de diretores da retomada, como Walter Salles, Carla Camurati, Fernando Meirelles, Karim Aïnouz, etc.

Acreditamos ainda que por seus processos de identificação-projeção (MORIN, 1997), comunicação e vinculação dos elementos constituintes, o filme de Carvalho (2001) também propõe uma “zona de realidade não visível” que corresponderia à retomada da articulação e da construção de significação num momento de desarticulação das formas e, conseqüentemente, das funções, isto é, de esvaziamento do sentido.

Na medida em que propõe isso, reclama a falha expressa nas formas da comunicação contemporânea, que também compreende o corpo (forma) e suas representações (funções).

7.1. Desarticulação dos sentidos

De acordo com Gomes (2009), a consciência da morte fez com que o homem procurasse se apropriar do espaço e do tempo, o que exigiu novas formas de comunicação. Para tanto, o homem criou formas de imortalizar o corpo em imagem (vinculação de tempo e espaço), por meio de sua reprodução técnica. O resultado disso, na atualidade, é suplantado por um excesso de tecnologia que cria um efeito de extrema abstração do corpo, modificando, assim, o “estar-no-mundo”.

As várias mídias se tornaram garantia de comunicação a partir do estreitamento das relações, que surgiu com a possibilidade de uma proximidade virtual. Há, entretanto, um excesso de informação que assim como aproxima pode atrapalhar as interações:

Encontramo-nos frente a um cenário contemporâneo onde o movimento é o imperativo; onde o efêmero, o vazio, a crise e a complexidade aparecem constantemente para falar sobre o presente; onde o paradoxo é uma condição imposta ao ser e à cultura; onde presenciamos uma cultura industrialmente produzida, sem fronteiras, que se mistura e se hibridiza; onde a cultura é geradora de configurações frágeis, vulneráveis ao embaralhamento das mensagens expostas aos efeitos de poder e concorrência das grandes indústrias culturais. Um cenário que nos impõe o olhar, o excesso e a superfície. Um cenário que poderá gerar um desgaste psíquico, uma sensação de apatia, um reducionismo afetivo, uma construção e uma espetacularização do corpo e, principalmente, uma fragmentação do eu pelo empobrecimento das experiências proporcionado, em parte, pelos excessos de comunicação (GOMES, 2009, p.15).

Nessa nova configuração, inaugurada com a modernidade, o indivíduo passou a ser o único responsável por seu destino, dentro de um estilo de vida em que imperam as discontinuidades. Tais “rupturas constantes” acabaram por “descentralizar o homem”, o que também interferiu nas instituições sociais tradicionais.

As discontinuidades, rupturas e a velocidade das mudanças são também responsáveis por lançarem os sujeitos num caos de sentido (GOMES, 2009) no qual torna-se difícil decodificar ou significar a própria existência. As mudanças no tempo e no espaço, provocadas pela tecnologia, causam grande impacto na forma como os homens se relacionam entre si e com o mundo. Isso fez com que as relações sociais fossem modificadas pela velocidade, presentificação e instantaneidade.

A modificação das formas de comunicação também acarretaram mudanças na forma como o indivíduo se relaciona com o próprio corpo. Há ao mesmo tempo uma super exposição do corpo por meio das imagens do corpo e uma invisibilidade do corpo

(KAMPER, 2003). O corpo invisível é aquele dotado de sentidos, de cheiro, que se modifica com o passar do tempo, ou seja, o corpo vivo e tridimensional. Esse é o corpo pouco visto ou que não se quer ver. O corpo que hoje nós suportamos ver e que é super exposto é, em verdade, uma imagem do corpo – o corpo visto nas telas da TV, do computador, emoldurado pelas fotografias e suas técnicas de modificação, isto é, o corpo em sua abstração, eternamente jovem e imutável, sem cheiro, sem pelos, etc. um corpo estilizado e distanciado. Um corpo que deve ser admirado e contemplado também no que não mostra, naquilo que deixa à margem. Aqui o imaginado é substituído pelo real. Nesse sentido, as possibilidades sensoriais da comunicação que ocorrem em contato com o outro são interditas, o que acarreta alguns problemas na propriocepção:

O mundo contemporâneo distancia-nos do outro concreto, com suas características de insegurança e esgarçamento de vínculos, e nos possibilita os deleites através dos sentidos da distância (visão, audição) nos proporcionando uma fruição estética e participação afetiva (projeção-identificação) dos fatos. Na era do excesso da visibilidade, somos induzidos a entrar em um círculo vicioso, no qual para participar do processo de visibilidade ampliada, aceitamos perder as corporalidades multidimensionais das nossas vidas. Condenamos a apenas existir na tela, por uma participação afetiva internalizada (GOMES, 2009, p. 31).

Por outro lado, há hoje como nunca antes uma liberdade para tratar do corpo, para modificá-lo, expô-lo e, inclusive, para pensá-lo, mesmo que sejamos algumas vezes aprisionados pelas exigências estéticas veiculadas por essas imagens do corpo. Nesse sentido, o cinema ainda é uma fonte de identificação e projeção do próprio corpo.

7.2. Noção de vínculo

Posto isso, pensamos que Carvalho (2001) exatamente por explorar no cinema as possibilidades do corpo em suas características sensoriais – tímicas - não só imagéticas, também a partir do espectador, daquilo que ele traz como história pessoal, acena para essa discussão contemporânea e volta, portanto, a discutir a comunicação que perpassa, em seu nível mais fundamental, pelo corpo.

A aliança dos elementos fúntivos coopera para a construção de uma significação que preza pela estética – pela retomada da forma semiótica em suas diversas possibilidades (como vimos com “o trem”). A iconização que aponta para inúmeras referências a partir dos sentidos investidos pelos discursos anteriores, nas semioses dos discursos já feitos, enriquece o discurso enquanto memória mítica tanto das personagens

como do próprio espectador. Por fim, o apuramento da forma confere ao espectador uma experiência estética e simbólica.

Quando nos referimos à experiência, também estamos levando em conta os elementos trágicos presentes na obra fílmica. Vale lembrar que Aristóteles também fala da tragédia, enquanto experiência, como algo catártico e a catarse como algo relacionado à expurgação, até com finalidades “medicinais”. Esse, na verdade, seria o sentido da arte em seu aspecto social. Mas a tragédia não tem apenas esse compromisso. O trágico quando envolve outros elementos passa a comportar o sublime.

Nem toda obra que traz elementos trágicos em sua constituição provoca o sublime, às vezes, há só o “choque”, que vem junto com a crítica voraz, etc. como no caso de filmes como *Cronicamente Inviável* (BIANCHI, 2000), *Cidade de Deus* (MEIRELLES, 2002), *Baixio das bestas* (ASSIS, 2007) ou mesmo *Dogville* de Lars Von Trier (2003), etc. O resultado muitas vezes é o horror, a culpabilização, a crítica, etc.

Em *LavourArcaica* (CARAVLHO, 2001), a tragédia é gregária, pois, dentre outros fatores, parte da aliança e vinculação entre as funções, que não se agridem e nem se contrapõem, complementam-se a favor da construção dos sentidos; os cortes suaves estabelecem entre as sequências o compromisso com o todo.

O trágico e o violento são expressos pelo ritmo da montagem, cadência das imagens musicais, pela entonação e expressão corporal do ator (o trágico é transposto pela dança e pelo movimento, imprimindo liberdade de expressão para os sentimentos); por movimentos de câmera que aproximam, fazendo com que o espectador tenha piedade e identificação e não frieza e estranhamento ou culpa.

Essa obra está para além do herói assustado e derrotado. Ele, por fim, “acorda” o espectador, pois o que fica é a experiência dos sentidos em suas diversas acepções; devolve ânsia e euforia, põe em alerta e imprime uma sexualidade para além do socialmente aceito.

Essa não é uma obra óbvia, mesmo que hermética e tradicional em seus recursos. O sagrado e o profano são também tomados pela experiência. Entretanto, esse filme sacraliza, mais do que profana, pois o sagrado assume a verdade do corpo e de seus

imperativos. Nesse sentido, simboliza e reitera o “biológico” por meio de tensões discursivas ondulantes.

Todas essas características dimensionam a tragédia e a morte, conferindo a noção de percurso. A instantaneidade e a presentificação da comunicação humana hoje pouco suporta a noção de percurso.

Porém, mesmo comportando a tragédia, o filme de Carvalho (2001) é eufórico. Isto é, o desejo, quanto isotopia, aqui é eufórico. Não que o “querer-ser” (ou “querer-ter”) seja uma realização e nem tão pouco um percurso possível, a impossibilidade da realização plena do incesto é interdita; o desejo é barrado. Entretanto, a dor e a beleza se tornam algo compartilhado até por meio das identificações-projeções estabelecidas no cinema e, nesse caso, propositalmente provocadas. Isto é, a possibilidade do diálogo é refeita, porque os corpos são “acordados”, afetados pela experiência simbólica. O discurso cujo “resultado” é eufórico revela a primazia das pulsões ero-tensivas em relação às pulsões thanato-tensivas.

Por conter em seu formato a noção de vínculo, talvez, a obra de Carvalho ajude no entendimento da construção dos significados da literatura de Nassar. *Lavoura Arcaica* (1975) tem, em suas articulações textuais, um sentido que vem do afeto, do corpo afetado pelo sentido. Quando Carvalho retoma essa noção, de alguma forma, o que é retomado é a sublimidade da arte em suas possibilidades de vinculação com o humano, com o que fundamenta a própria arte.

8. As faces do Édipo em *Lavoura Arcaica*

Em literatura, assim como Machado de Assis ultrapassou as categorias tradicionais da narrativa e os modernistas tenham trazido no bojo a fragmentação do sujeito, a não linearidade espaço-temporal, as novas formas de escrita, talvez Raduan Nassar tenha instaurado, como nunca antes, o discurso do desejo, isto é, um discurso em que predomina a isotopia do desejo. A obra *Lavoura Arcaica* (1975), por exemplo, dentre outros elementos, remonta à estrutura edípica, levando a cabo o incesto, com o amor entre os irmãos, André e Ana – isto é, há a figurativização exemplar dessa interdição que remonta as bases da cultura e que aparece na linguagem. Isto é, a arte trabalha com símbolos, com signos, semi-símbolos, de forma que determinados feixes discursivos representam o que seria um protótipo do pai, da mãe, do filho, etc. A casa da família, por exemplo, pode ser uma figura importante para a representação da estrutura do desejo na medida em que compreende espaços internos, intermediários, externos.

O desejo aparece ainda na obra como imperativo do corpo por se relacionar à memória infantil; o desejo se desvela também na tentativa de revolucionar/ colocar em cheque os costumes, pelo “amor impossível” e pelas palavras “fora de ordem”, pela “perda” da unidade da narrativa, isto é, a forma como as lembranças são narradas segue não apenas certo fluxo de consciência / lembrança, mas respeita, inclusive, a sucessão das figuras construídas ao longo do discurso. A figura se relaciona ao desejo. Por exemplo, nesse trecho do capítulo 19:

[...] era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio pertinente dos meus testículos [...] era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo; me traga logo, Pedro, me traga logo a bacia dos nossos banhos de meninos, a água morna, o sabão cinza, a bucha crespa, a toalha branca e felpuda, me enrole nela, me enrole nos seus braços, enxugue meus cabelos transtornados, corra depois com tua mão grave a minha nuca, componha esse ritual de ternura, é isso o que te compete, a você, Pedro, a você... (NASSAR, 1975, P. 109-110).

Nesse trecho, há a revelação do amor incestuoso entre Ana e André para Pedro, o irmão mais velho. A metáfora construída está profundamente relacionada ao corpo; a imagem paralela ao incesto é de um corpo devastado pelo desejo, de cheiro virulento, consumido pelas formigas, banhado em gosma e, ao mesmo tempo, um corpo contaminado, “assaltado” e produtivo, como se fosse uma terra fértil e selvagem. Em seguida, o que acalmaria e restabeleceria o funcionamento desse corpo exasperado pelo desejo seria o banho da infância, uma lembrança profundamente afetiva descrita sob o signo “Pedro”, irmão mais velho e que representa o pai. Ou seja, poderia ser contraditório que uma revelação de tal magnitude seja acompanhada por uma memória tão terna; como se para o horror do incesto só mesmo as mãos do pai / irmão para remediar e acalmar. Mas mesmo que, em princípio, essas colocações sejam contraditórias – para uma sequência narrativa -, a figura não se perde: a narração principia e termina por meio do corpo. A lógica, aqui, é outra, relacionada ao afeto implicado na memória e como esse afeto é também fonte de desejo.

Nesse sentido, duas questões aqui são pertinentes para erigir e fundamentar a análise: a memória e o desejo, sendo que os elementos estão interligados e se perfazem pela linguagem. Entretanto, do imbricamento do desejo e da memória – quando relacionadas ao Édipo – percebemos a erupção de outra paixão, a inveja, a partir da ideia de castração, que também será estudada como parte das faces do Édipo em *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975).

8.1. Memória

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele vidro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando à manivela na memória [...] e um antigo porta-retrato, e uma fotografia castanha nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família). (NASSAR, 2002, p. 64-65).

Esse trecho da obra *Lavoura Arcaica* faz parte do décimo capítulo e é tal qual uma pausa na história da narrativa para descrever o ambiente familiar resgatado pela memória de André, narrador-personagem, que passeia pelo ambiente (memória) como um arqueólogo num sítio, resgatando objetos preciosos carcomidos pelo tempo. O trecho é um bom exemplo de como a memória é permeada por imagens; imagens que resgatam sons, saberes, lidas, territórios, tempos, ou seja, metáforas da vida em comunhão familiar (também percepções dessa vida) – em algum momento, a própria memória só pode ser alçada pela metáfora. A memória aqui corresponde ao próprio fazer literário.

Mas há desde sempre um risco assumido por quem se detém a trazê-la à tona. Pois são antes lembranças sentidas, investidas de afetos e atualizadas no sentir-ler: junto às poderosas imagens, o som e a sintaxe: “gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas [...] cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento”. O que enlaça a linearidade é a semântica do desejo, que aponta sempre uma ausência / falta (percebida nos objetos resgatados pela memória) e o ato de desejar (presença – linguagem). Aqui, uma lembrança enreda outra, e o passado e o presente se tornam um só, afinal, mesmo que o passado seja evocado (seja lido), há um aqui e agora da leitura e o objeto inscrito é a eternização do desejo.

Diz Ribot apud Chnaiderman (2003)³² que a memória em essência é um fato biológico e, por acidente, um fato psicológico. O reconhecimento tem a ver com a memória psíquica e se dá pela localização no tempo. Mas o reconhecimento não é um ato primitivo; o que explica seu mecanismo é a “visão”, sendo que o dado primitivo da visão é a superfície colorida, e os dados secundários são a forma, a distância e a direção. A memória é uma visão no tempo³³.

³² O texto, *Esfarelando tempos não ensimesmados*, de Miriam Chnaiderman (2003) nos interessa sobremaneira para tratar brevemente a respeito da memória aqui. Chnaiderman traça um panorama de algumas concepções da memória que teriam ligações com a psicanálise, algumas leituras anteriores as ideias psicanalíticas, outras já releituras. De qualquer forma, interessa-nos perceber que a memória relaciona-se a uma constelação de conceitos que abarcam principalmente noção de imagem e do que é orgânico.

³³ Em *Lavoura Arcaica*, o olho é um signo muito importante e a “visão” assume a ideia ou o movimento da memória. No encontro entre André e Pedro, no quarto de pensão, André: “... caí pensando nos seus olhos, nos olhos de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde...” (NASSAR, 2002, p.17).

A localização no tempo ocorre pelas posições no espaço em relação a um ponto fixo, que, para o tempo, é nosso presente. O presente, para Ribot, é um estado real que tem sua quantidade de duração, tem um início e um fim. Porém, seu início não é absoluto, há sempre algo que lhe confere continuidade: “Quando lemos ou escutamos uma frase de cinco palavras, resta alguma coisa da quarta palavra. Qualquer estado de consciência só se apaga progressivamente; deixando um prolongamento análogo [...] denominado imagem consecutiva” (CHNAIDERMAN, 2003, p.238).

A condição da memória é o esquecimento, isto é, à medida que o presente entra no passado, os estados de consciência desaparecem e se apagam. A perda dos estados de consciência é uma perda de tempo:

Sem o esquecimento total de um número prodigioso de estados de consciência e o esquecimento momentâneo de um grande número, não poderia haver lembrança. O esquecimento deixa de ser doença da memória, passando a ser condição de vida e saúde. Mesmo a temporalidade seria dada por impressões diferentemente localizadas. O tempo é espacializado, com toda sua concretude. O psicológico é, então, epifenômeno do fisiológico. É o orgânico que explica tudo (CHNAIDERMAN, 2003, p.239).

Já Bergson rejeita toda concepção que espacializa o tempo; critica a afirmação do paralelismo entre o fisiológico e o psicológico. Ele defende uma incomensurabilidade entre o antecedente e o que é por ele engendrado; o que há, em verdade, é uma síntese criativa entre passado e presente. Os fatos psicológicos não podem ser tidos como elementos que se justapõem. Para ele, as concepções dos fatos de consciência modificam as condições da percepção interna, fazendo com que seja perdida a concepção imediata.

Para ele, a lembrança se mistura o tempo todo com a percepção; e é o discernimento, que recorta no mundo pré-representado o mundo da representação³⁴. A atividade de discernir vem da impossibilidade de um presente absoluto no qual se daria a pura percepção das coisas, pois o presente é sempre um devir. O discernimento se relaciona com a temporalidade subjetiva, ou seja, com a duração.

³⁴ É preciso separar as concepções de Bergson a respeito da representação e da imagem. A imagem seria mais do que a representação, mas menos do que a coisa (para os idealistas); é uma existência situada entre a representação e a coisa. A representação é um pouco menos que a imagem. A imagem pertence a dois domínios: o da ciência (em que a imagem tem valor absoluto) e o da consciência em que as imagens se regulariam de acordo com uma imagem central que seria o corpo.

A percepção presente sempre busca na memória a lembrança da percepção anterior que possa se assemelhar a ela. Há, em Bergson, a concepção de uma memória ontológica, o passado pode ser pensado como um antigo presente. O passado transcendental é a condição da própria passagem do presente: “Por esta mesma razão não é passado representado, já que ele é suposto por toda representação” (CHNAIDERMAN, 2003, p.240).

Até aqui lidamos com aquilo que é representável de alguma forma na memória. Com Freud e a psicanálise, surgiu uma prática que permitisse o acesso às lembranças esquecidas³⁵. Sendo que o recalque estaria ligado a lembranças infantis proibidas.

É no seu trabalho com as históricas que Freud relaciona o infantil com o traumático³⁶, isto é, com o que no decorrer da vida de um indivíduo não pode ser simbolizado. Para ele, tudo aquilo que não se encaixa como representação fica ligado à memória:

E, não por acaso, na busca de reconstruir a memória, de dar conta do recalque, Freud chega à questão da fantasia. O que era o vivido e o que era o fantasiado passou a ser algo estabelecido em uma empiria simples [...]. Não existe no inconsciente nenhum indício de realidade, de modo que é impossível distinguir a verdade da ficção. Surge então o conceito de realidade psíquica... (CHNAIDERMAN, 2003, p.241).

Diz Freud que as fantasias se produzem por uma combinação inconsciente entre vivências e coisas escutadas. A formação de fantasias ocorre por combinação e deformação. A deformação tem a ver com a falsificação da lembrança por fragmentação, o que implica uma alienação das relações cronológicas. Para Freud (1989), um fragmento do objeto visualizado se relaciona na fantasia a um fragmento do que foi escutado, enquanto que o fragmento liberado entra numa outra conexão.

³⁵ Para falar sobre a memória, Freud usa a metáfora do bloco mágico. Essa metáfora da memória como uma cera na qual as impressões se registram como um carimbo feito com um anel aparece também em Aristóteles. Aliás, foi, sobretudo, esse filósofo que se ocupou com o problema da memória. Em Aristóteles podemos encontrar antecipações das mais audazes teorias freudianas, como aquela que equipara a realidade e a fantasia, na economia psíquica: “Quando alguém pensa, o pensamento se acompanha necessariamente de uma imagem, pois as imagens são num sentido sensações, salvo serem imateriais”. (ARISTÓTELES, Sobre a alma, III, p. 8-9).

³⁶ O nascimento da Psicanálise acontece a partir de uma questão relativa à memória: a histérica sofre de reminiscências; seu sintoma é a ação, no corpo, de algo que não pode ser lembrado. À Psicanálise cabe a função de ajudar para que a lembrança possa ser verbalizada. É preciso lembrar a cena traumática, resgatar a imagem, para então nomear.

Entretanto, esse processo torna impossível a descoberta de um sentido original e aí há então produção de fabulações que dificilmente sucumbem a defesa.

De acordo com Freud (1900), toda percepção deixa rastros mnêmicos. Existiria um sistema anterior construído pela percepção sem memória e um sistema posterior que transforma a excitação momentânea do primeiro em rastros duradouros. Existiriam diversos sistemas mnêmicos e cada um com uma diferente fixação em relação à excitação dos elementos. No sonho, por exemplo, a excitação percorre um caminho regressivo: ao invés de avançar em direção à extremidade motora, acaba por chegar ao sistema de percepção. Aí, o desejo se torna imagem: “O desejo será sempre produtor de imagens e por elas produzidos” (CHNAIDERMAN, 2003, p.242).

Isso quer dizer que, para Freud, o real fica sempre inscrito como parte do mundo e, por isso, mudo para o sujeito. Na verdade, é uma marca ficou do evento que origina a fantasia e a reminiscência; nesse sentido, “a memória é muda, não simbolizável, tem a ver com a carne do mundo, com o que olha o sujeito e o move na produção do sentido” (CHNAIDERMAN, 2003, p.241).

O pensamento de Freud caracteriza-se pela busca da compreensão do primordial. E foi essa mesma busca que o levou a Totem e Tabu, a teoria da horda primitiva e o banquete totêmico que segue o assassinato do pai ancestral ou mesmo a propor as profantasias, fantasias originárias, espécies de matrizes inconscientes, como se subjetividade transcendesse o indivíduo. A justificativa da existência das profantasias encontra respaldo na explicação filogenética, isto é, haveria uma pré-história mítica da espécie em cada sujeito.

Frente a essa colocação, Chnaiderman (2003, p.239) questiona: “Mas será Freud apenas o defensor de um ponto originário ou, haveria, no próprio Freud, concepções contraditórias em relação à questão da memória?”. Ou mesmo: do que fala Freud quando se refere à memória? De qualquer forma, a memória de Freud esbarra no que existe de irrepresentável no mundo psíquico, por isso a necessidade de recorrer à profantasia, à filogênese. Fédida (apud CHNAIDERMAN, 2003) acentua que o inconsciente pensado por Freud é uma anacronia que torna possível a presença do infantil no atual; e o sonho funciona como um paradigma que articula um presente reminescente a um passado anacrônico.

Fédida pontua ainda que o trabalho da psicanálise relaciona-se ao ato de nomeação. A função da linguagem é assegurar ao homem a conservação de si mesmo. A língua reúne o que foi pensado, sendo uma memória inatual. “O epos levaria à consciência a reflexão efetiva inconsciente imanente à língua, atualizando em uma obra um momento determinado de sua forma interior, o de uma nomeação. Ou seja, memória e nome se correspondem” (CHNAIDERMAN, 2003, p.248). Na situação analítica, a relação do pensar em memória está na reflexão da fala na linguagem. Assim se chega à nomeação, o tempo é descronologizado, recuperando-se, dessa forma, a potência da imagem.

O fato de Freud usar a imagem faz pensar no psicanalítico como o refazer da constituição da linguagem, fazendo com que essa seja inserida no mito, no mundo da cultura. O histórico, na psicanálise, não é cronológico e sim na acrônico.

Com Freud o desejo está vinculado à memória, à infância, àquilo que foi vivido e escutado, àquilo que foi percebido e transformado em imagem. A memória está ligada ao Édipo. E a memória enquanto carne, potência bruta. A função da linguagem nesse maquinário nos parece fundamental, a imagem é traduzida pela linguagem – o próprio sujeito é efeito da linguagem.

No verbo poético de Nassar, uma imagem evoca a outra, isto é, uma imagem (metáfora) deixa um rastro para que outra se forme e assim por diante. Tais imagens evocam a infância, o traumático ressignificado pela metáfora. Os desejos edípicos são lançados à tona numa tentativa de perscrutá-los. Talvez haja um desvelamento do depósito do vivido; o vivido enquanto figurabilidade permite o enformar dos nomes do que é dito.

8.2. Desejo

De acordo com Freud, em *Totem e Tabu* (1913), houve um tempo em que o homem primitivo vivia em pequenas tribos, governado por um macho forte que exercia a função de senhor e pai do grupo ao mesmo tempo. O poder desse senhor era irrestrito e o destino dos filhos era inseguro sob seu comando. Caso despertassem ciúmes no pai seriam mortos, expulsos ou castrados. Se fugissem, teriam que raptar mulheres tomando-as como esposas e talvez se tornarem senhores como o pai. Porém, em algum

momento, os irmãos expulsos unidos se revoltaram contra a onipotência do pai. E após matá-lo, como era de costume, devoraram-no cru. Depois disso, os irmãos começaram a se enfrentar por causa da herança, o lugar do pai. Daí surgiu o primeiro contrato social baseado numa aliança fraterna, pois os filhos descobriram que teriam que renunciar ao instinto em função de outros valores que legislavam a preservação da espécie.

Após a matança, nasce o sentimento de culpa nos filhos. E é através da adoração do Totem que os filhos se reconciliam com o pai morto. Assim, surge a religião totêmica como forma de expurgar o crime parricida. E, só depois de um tempo, o assassinato é proibido e formulado como um mandamento: “não matarás”. No entanto, para Freud, a “rebeldia” vem à tona a cada nascimento humano e as lutas para infringir as leis são constantemente efetuadas. Assim, estariam postas as duas hipóteses sobre a gênese da cultura: a do Édipo universal e a do parricídio original.

Valendo-se ainda de uma análise empreendida nas tribos australianas, africanas, indianas e outras, Freud constatou que o horror ao incesto não teria surgido das necessidades religiosas do homem. Mas, das necessidades cotidianas e práticas.

É através deste relato que Freud formula a famosa triangulação edípica: o filho que deseja o genitor do sexo oposto e sente como rival o genitor do mesmo sexo. Assim, inicia a discussão dos dois tabus que deram origem à moralidade humana. Uniu o mito de Édipo ao mito da horda primitiva. Num primeiro momento, sua tentativa foi de encontrar vestígios primitivos do totemismo na infância do indivíduo como se a criança fosse uma espécie de homem primata. Dessa forma, o homem atravessaria a revolta dos filhos contra o pai tirânico. Não haveria civilização sem a renúncia instituída pela lei. A família seria a herdeira direta da estrutura do Totem. E, através do complexo de Édipo, cada um de seus membros sofreria duplamente, pois a herança filogenética estaria impressa na memória de cada sujeito. O ancestral do pai da família moderna seria o totem dos membros do clã primitivo.

As ideias de Freud foram rebatidas mais tarde e só retornariam de forma “sensata” com Lévi-Strauss, nos anos 40, que demonstrou a relevância da proibição do incesto nas sociedades. E viu que a interdição do incesto era responsável pela passagem da natureza à cultura. Em *Estruturas Elementares do Parentesco* (1973 / 2010), ele confronta o arcabouço psicanalítico ao substituir a família pelo parentesco. E, principalmente, ao colocar que a proibição de certos encontros era ligada à existência de

uma função simbólica, uma espécie de lei organizada pela sociedade. A interdição seria uma instituição social.

Lacan, obviamente já consciente dos estudos de Lévi-Strauss, retorna a Freud postulando o triângulo edípico como uma função simbólica, isto é, como uma lei que organiza o inconsciente da civilização: “Se Freud coloca no centro de sua doutrina o mito do pai, é claro que é em razão da inevitabilidade da questão” (LACAN, 2005, p.71). No entanto, para ele, Freud encontra um equilíbrio “desejável” no mito, o da Lei e do desejo. Já Lacan fala do mito em três termos: gozo, desejo e objeto, pois a conformidade entre a Lei e o desejo, dentro da lei do incesto, só pode nascer do gozo do pai primordial.

O pai primitivo, “ancestral”, só poderia estar no âmbito do mito:

[...] o pai só pode ser um animal, o pai primordial é anterior ao interdito, anterior ao surgimento da Lei, da ordem das estruturas da aliança e do parentesco, em suma, anterior ao surgimento da cultura. Eis porque Freud fez dele o chefe da horda, cuja satisfação, de acordo com o mito animal é irrefreável (LACAN, 2005, p.73).

Aproximando-se da antropologia, da linguística de Saussure, Lacan passa a tratar esse problema fundamental como “estrutura de linguagem”. O enigma de Édipo passa a ser encarado como um universal simbólico em detrimento do universal natural de Freud.

Na verdade, o que se herdaria de uma geração a outra seria a estrutura significante. E ainda, não era mais possível ver a relação edípica como um triângulo: pai³⁷, mãe e filho. Era preciso entender essa estrutura a partir de um quarto elemento: o falo, que seria a simbolização de uma relação, na qual o órgão sexual masculino seria um elemento parcial dentro dessa estrutura significante.

O Édipo, enquanto mito, deveria ser retomado simbolicamente. Segundo Lacan, a formação imaginária organizará o drama vivido por todo sujeito. Mas, mesmo sendo imaginárias, essas fantasias acabam por ser organizadas pelo registro simbólico. Dessa

³⁷ Dentro do ternário lacaniano, RSI (real, simbólico e imaginário), o pai é definido em três esferas: pai imaginário, pai real e pai simbólico. Os dois primeiros são os agentes de operações como, respectivamente, privação e castração. O pai simbólico não é agente de uma operação; ele é a elevação da palavra do pai à esfera do significante. O pai simbólico é representado pelo pai morto, ou melhor, o pai assassinado, “tué”. De acordo com Erik Porge: “Desse modo ele é conservado, segundo a indicação da etimologia comum, *tueri*. *Tuer* [matar, assassinar] vem de *tutare*, proteger, guardar. É o frequentativo de *tueri*, resguardar, proteger, defender, matar, extinguir o fogo; o fogo é um ser vivo, e matá-lo é mitigá-lo” (PORGE, 2006, p.139).

forma, as ações referentes a este primeiro triângulo amoroso ficam em torno da metáfora paterna, o Nome-do-Pai – proibição do incesto. E essa metáfora servirá como base da trajetória do Édipo humano.

Se o sujeito é subjugado pela linguagem, a função do pai é também inconcebível sem a categoria do significante, isto é, o pai não é só o genitor, mas uma função que depende do modo como o indivíduo assume o significante na linguagem, simbolizando essa relação parental: “[...] é necessário colocar no nível do pai um segundo termo depois do totem” (LACAN, 2005, p.73). Ao nomear o filho e lhe dar um sobrenome, o pai intervém em seu narcisismo; interfere no amor absoluto entre mãe e filho.

O pai, ao nomear seu filho, marca-o socialmente e o circunscreve no grupo a que pertence. O nome do pai é de alguma forma o *não* do pai, porque, ao mesmo tempo em que integra, delimita os acessos de realização dos desejos. O pai introduz o filho na esfera social; sua presença convoca o mundo exterior e suas leis. Em outras palavras, do ponto de vista lacaniano, a proibição é a lei instaurada pelo pai – a ordem da linguagem por excelência - que intervém na relação especular entre mãe e filho, introduzindo a ordem simbólica.

É aí que se constituirá o sujeito: no registro do simbólico, que é o acesso do sujeito à linguagem: “Lacan afirma que o mundo do simbólico, da palavra, é o lugar do sujeito” (CHAVES, 2005, p.47). Na ordem do simbólico o que surge “não é mais uma pessoa, nem tampouco um sujeito, mas um sujeito do inconsciente, que se estrutura como efeito de linguagem” (CHAVES, 2005, p. 49).

Para Lacan, o sujeito não existe como plenitude, ele é representado pelo significante, ou seja, pela letra que marca a ancoragem do inconsciente na linguagem. O sujeito é representado por um significante para outro significante no interior de um conjunto estrutural.

É importante perceber como o significante determina o significado e consequentemente submete o sujeito às suas leis. A entrada no simbólico instala uma distância entre o real vivido e organiza a trama inconsciente. É nos deslizos do significante que brotam as formações do inconsciente.

Nesse sentido, o desejo é da ordem das palavras (simbólico), pois não se satisfaz plenamente, não se realiza, apontando uma ausência (objeto) e uma presença (o ato de

desejar). O desejo reproduz o que sucede com as palavras: “O objeto do desejo é constituído por esse objeto elidido pela linguagem” (CHAVES, 2005, p.50). Nas palavras de Lacan: “o símbolo se manifesta inicialmente como assassinato da coisa, e essa morte constitui no sujeito a eternização de seu desejo” (LACAN, 1998, p.320).

Em *Lavoura Arcaica* (1975), há um “eu” cindido³⁸ pela interdição paterna violenta. Uma interdição que está inscrita no corpo, aqui, como texto:

... tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa sua palavra angular, era essa pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços... (NASSAR, 2002, p.43).

Podemos pensar que quanto mais forte e violenta a interdição, maiores as raízes do desejo. A linguagem da mãe, para a psicanálise, em oposição à fala do pai, marca no corpo vias de gozo, numa relação anterior à da interdição; é a *lalíngua*, para Lacan (1972-1973), momento em que são as vozes, os toques, os olhares, provenientes do corpo daqueles com quem a criança se relaciona que fornecem o material que marcará o gozo para ela. Essa relação se acentua por meio do investimento feito pelos pais que instauram através de sua fala zonas privilegiadas no corpo da criança, marcando-as com seus desejos. Assim, o corpo da criança recebe as inscrições de tudo quanto é da ordem de suas primeiras relações com os pais. Tanto as satisfações quanto as frustrações de suas necessidades deixam impressões que só mais para frente poderão ser faladas, mas que desde sempre criam no corpo infantil uma espécie de cartografia singular desenhada pelos sulcos feitos pela libido aí investida. E, para a psicanálise, é nesse momento que a subjetividade começa a ser instaurada. Um ponto qualquer na superfície deste corpo pode originar uma excitação do tipo sexual e se tornar uma zona erógena, que será sede das várias formas de organização libidinal. Em *Lavoura Arcaica*:

...só esperando que ela [mãe] entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes acorda coração e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos

³⁸ Não seríamos todos cindidos, afinal? O discurso por si só pode desvelar isso. Participar do mundo simbólico é de alguma forma “perder o paraíso”.

compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio não acorda teus irmãos, coração, e ela depois erguia minha cabeça contra almofada quente de seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos... (NASSAR, 2002, p.27)

Assim nasce a linguagem de André, personagem narrador: pelo intenso investimento afetivo da mãe e a forte interdição paterna – que também tem sua carga de afeto. No discurso, há um eu cindido, que busca formas, que se transmuta, que se espelha na irmã, Ana. Um eu que contesta as categorias sociais do amor, do respeito, da valorização da família como bem maior, isto é, as formas cristalizadas da própria linguagem nos discursos canônicos, que são entremeados ao discurso de André, narrador-personagem, para (re) encontrar sua forma. Tais discursos canônicos se referem, principalmente, aos sermões do pai, que são muitas vezes traduções do texto bíblico e do Alcorão, de fato, leis paternas culturais, é a inscrição da interdição. Diz André, narrador-personagem:

[...] não era de feno [...] era de estrume o meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais antigos, este pó primevo, a gema nuclear, engendrado nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa: que tormento, mas que tormento, mas que tormento! (NASSAR, 2002, p.52).

Nesse trecho, subjaz a ideia de nascimento e revolução do discurso contaminada pela inscrição que há desde sempre dos textos dos mais velhos. A palavra musgo reforça essa ideia de “grude” e de tessitura. Claro: não há discurso possível fora daquilo que está pré-estabelecido pelas estruturas da linguagem. No entanto, há algo que “escapa”, que se desvela de forma parcial no discurso; é a “flor venenosa”, “certo cogumelo”, que revela que o homem não tem total domínio de si, que a racionalidade é “duvidosa”; isto está relacionado ao desejo.

Como percebemos com os estudos de Beividas, o desejo também não é de total conhecimento do sujeito do discurso. Não é só a consciência do desejo incestuoso como expõe o texto da literatura; pois o que sobra disso talvez seja inalcançável, uma vez que se relaciona ao movimento que cada um faz em sua própria história (relaciona-se ao Grande Outro), a forma como cada um entra no simbólico. Acontece que a literatura não trata do discurso individual, pode até representá-lo, mas não há indivíduos de carne e osso que se prestarão à análise. Nesse sentido, a literatura pode reestruturar tudo isso em

suas formas narrativas, convidando o leitor a refletir sob sua própria condição humana, que abarca tudo que vem sendo dito.

Entretanto, ao fazer isso não se presta, obviamente, a fundamentar teorias – quaisquer que sejam -, e, sim, a também discuti-las (repensá-las). No caso dessa obra, há, por exemplo, em seu movimento discursivo (tensões e ritmo) a elucidação do abismo e da dor que compreendem o desejo e tudo que o que está aí implicado. A cisão / divisão do sujeito não pode ser descrita nessa dimensão por nenhuma teoria. A lacuna e o interdito, que podem pressupor a dor do homem, são aceitos sem ressalvas e construídos pelo discurso artístico.

Mas, talvez, a ideia não seja só de cisão e contestação, afinal, é André que mescla ao seu discurso o discurso do pai e tantos outros textos, desvelando na linguagem seu desejo de fusão: há um eu individual que se mescla ao cultural. Isto é, o desejo de fusão com a mãe, com a irmã, com a própria família extravasa a história para se tornar desejo de fusão linguística, numa reflexão do próprio fazer literário.

Mas a fusão corresponde igualmente à cisão; não há mais noções de definidas dentro e fora, por exemplo, no trecho: “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” (NASSAR, 2002, p.09). André se funde ao espaço, ao tempo, à família. Ou seja, é, em alguma medida, a resposta do homem que não suporta mais sua divisão (cisão) tal qual um corpo sem continente e por isso vem reclamar os seus sentidos; o direito do desejo, que tem a ver com a busca da completude corporal³⁹, numa linguagem que mistura gozo e dor.

Há sempre a busca incessante pela forma, pela figura, pela metáfora. A forma que se busca é uma que contemple o anterior ao interdito, à cultura (o incesto é a própria marca da cisão e da transição para a cultura), um retorno ao natural: um retorno à linguagem do gozo, pura, em completude com o balbucio materno. No entanto, sem a interdição, não há linguagem. Isto é, a entrada no simbólico não é possível.

³⁹ Aqui o corpo como figura e suas partes (metonímia) aparecem num desmembramento linguístico (como percebemos por meio da inscrição dos lexemas olhos, cabelos, ventre, etc.) ao longo do texto assumindo funções que não só as denotativas. Há uma contiguidade desse corpo ao longo do discurso tal qual um desmembramento num movimento de unir e separar partes.

Para Lacan, o sujeito está separado do gozo pela intervenção da Lei do significante. Mas, ao mesmo tempo, é pelo significante que se construirá um acesso possível ao gozo. A lei da linguagem é ao mesmo tempo o que interdita e o que permite uma via de acesso a um gozo possível, ou seja, o gozo fálico, domínio da significação.

Em *Lavoura Arcaica* (1975), há um processo de apuramento linguístico – domínio da significação –, identificável num nível discursivo, em que há o extravasamento da categoria sintática narrador-personagem, no nível narrativo, para a formação do “sujeito-poeta”.

O olhar desse poeta é um olhar do passado, há uma atualização do infantil irrecuperável: fala-se da memória, num misto de expurgação, tristeza e reencontro, nunca é uma coisa só. De qualquer forma, o poeta deixa vir à tona o recalcado e o toma como forma. Há, por exemplo, um gozo vinculado à letra, ao significante, que tem a ver não só com a imagem, mas também com a sonoridade. Sonoridade essa numa mescla de som, indistinção e dispersão. Por exemplo: “Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo” (NASSAR, 2002, p.21). Nesse trecho, há um espelhamento de vogais e consoantes, provocando uma mistura indeterminada, fazendo com que a palavra perca um pouco de sua autonomia.

Isto é, a sonorização estilhaça a palavra, a palavra perde sua unidade. A palavra exaure sua significação para se tornar movimento, ritmo. Como diz Woolf, “Não há estabilidade neste mundo. Quem dirá o significado de qualquer coisa? Quem predirá o voo de uma palavra?” (WOOLF, 1980, p. 88). Ou o próprio André (NASSAR, 1975, p.160): “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo.”

Uma vez que se apura o significante, sobressai a voz, voz poética. A voz deve ser entendida aqui como fala Zizek (1992): a voz, de acordo com a concepção lacaniana, não é portadora da plenitude e da autopresença da significação, mas como objeto sem significação, um resto objetual. É a instauração da voz do poeta e o recalçamento da voz da personagem, o poeta “substitui” a personagem. É o poeta que ancora a história. Talvez esse seja o sujeito, constituído na ordem do simbólico.

Consequentemente é a instauração do desejo que nunca cessa. Talvez o compromisso desse narrador ausente no tempo e no espaço seja com a estrutura, em remover as categorias para repensá-las: é a emersão do poético no prosaico (no sentido de prosa) e seu efeito de dispersão narrativa e, ao mesmo tempo, irrupção poética: “Palavras juntam-se, grudam-se, atropelam-se umas por cima das outras. Não importam quais sejam. Empurram-se, trepam umas nos ombros das outras. As isoladas, as solitárias acasalam-se, cambaleiam, multiplicam-se. Não importa o que eu digo” (WOOLF, 1980, p.78). Em verdade, a dispersão dos fragmentos poéticos acaba por criar um efeito de unidade exatamente por meio de fragmentos sonoros, pelo ritmo e pelas imagens.

Pois é o desejo, encarnado na palavra, que salva da morte. A falta, aqui, não é a morte, mas a possibilidade de sobreviver, sobreviver pela palavra.

8.3. Inveja

Em nossa hipótese talvez a isotopia do desejo não possa perfilar soberana, mas é transpassada pela isotopia da inveja. É a isotopia da inveja (talvez) que possibilita a identidade discursiva de André. A inveja, enquanto paixão inscrita no texto, coloca André tanto como narrador suspeito (no lugar do invejoso dos objetos do pai) como salvaguarda sua identidade. Ele não é nem “bom” nem “mau”, mas antes enredado pela conjunção dos discursos. O que se tem, em verdade, é a ascensão do sujeito invejoso, com discurso astuto, sedutor, desejante.

Diz Ruth Rissin Jozef sobre *Lavoura Arcaica* (1975):

Não é simples o ódio por ele, não é simples o amor. A inveja e admiração são os corolários de confrontação do filho com o pai, que se transforma em ídolo a ser imitado ou destruído. Há, por parte de André, um desejo de conquista do pai, de ser amado por ele como um igual, com os mesmos direitos : "estou cansado, quero com urgência o meu lugar na mesa da família (L.A., p. 115) . Há mesmo uma tentação de seguir os seus passos : "tomará (...) minha cabeça entre suas palmas, olhará com firmeza no meu rosto para redescobrir nos meus traços sua antiga imagem"(L.A., p. 111) (JOZEF, p.13).

8.4. Édipo e inveja

Retomemos o complexo de Édipo. Diz Hélio Pellegrino⁴⁰ (2009, p.356) que o dilema instaurado no complexo de Édipo, na fase fálica do menino, mobiliza todo “elenco das mais terríveis paixões humanas”, tais como: ciúme, inveja, ódio, culpa, tremor e temor. O desejo não nasce sem antes o trâmite dessas paixões “disfóricas”; o desejo é condição e consequência de outras paixões.

Dentre as etapas que compõem o complexo de Édipo, há uma denominada complexo de castração. Lacan (2005) fala desse complexo a partir de um corte mutilante que a criança teme: para não perder o pênis, o menino desiste de sua paixão narcísica e incestuosa pela mãe e aceita a interdição do pai, a predominância da Lei. O corte temido é, em verdade, não de seu órgão sexual, mas da sua relação narcísica com a mãe. Para Lacan (2005), no início, a criança é o falo da mãe, aquilo que lhe falta e a completa, tanto a mãe quanto a criança vivem um estado ilusório de completude.

A castração simbólica implica a perda dessa situação de plenitude abastada tanto para a criança quanto para a mãe, isto é, a criança deixa de ser o falo da mãe e a mãe que perde o falo encarnado na criança. E tal manobra é operada pelo pai simbólico⁴¹; é ele quem reduz o poder do desejo da mãe e mediatiza a relação mãe e filho, na medida em que introduz a Lei, a linguagem, a cultura.

A castração simbólica se refere a um processo gradativo de separação entre mãe e filho e é, em primeiro lugar, o corte do cordão umbilical: “O pênis falo liga a criança à mãe, tanto quanto o cordão umbilical a ligou, um dia, a ela. O corte temido é, no fundo, uma metáfora corporal pela qual a criança exprime – e revive – a angústia do nascimento” (PELLEGRINO, 2009, p. 361). Outros cortes irão se suceder como o desmame, o controle esfinteriano, etc. até finalmente ocorrer o drama edipiano, que consagra e confirma o corte do cordão umbilical, a separação da mãe. Aí se instaura, por mediação da lei e da ordem do simbólico, a presença da falta – cárie – inaugurada com o nascimento.

⁴⁰ Escolhemos esse texto de Hélio Pellegrino por se tratar de uma revisão importante e instigante do complexo de Édipo na obra de Freud e Lacan.

⁴¹ O pai simbólico não é a lei, mas o representante da lei.

O significante dessa falta é o falo simbólico. O falo⁴² é o que o menino teme perder na castração e o que a menina deseja possuir. De qualquer forma, o falo é o significante no centro do desejo – que é vazio: “O falo simbólico é o significante da indeterminação, da liberdade – e da possibilidade de linguagem. Ele é o significante da possibilidade de significação, em termos de um circuito de intercâmbio social” (PELLEGRINO, 2009, p.362). Essa necessidade também é resultado do nascimento prematuro do ser humano. Uma vez prematuro, o homem tem uma condição de incompletude no mundo, pois, em princípio, é incompatível com o meio que o rodeia. O nascimento prematuro representa um corte que não será nunca preenchido. Os outros animais, por exemplo, já nascem prontos; eles estão aptos a reter a realidade sem mediações, sem simbolizações. Já o homem não tem os equipamentos “instintivos necessários” para costurar a realidade tal qual se apresenta; seu nascimento é angustiante, pois seu corpo não tem *a priori* qualquer resposta instintiva satisfatória capaz de significar o mundo.

Assim, a criança, ao nascer, tem seu corpo transpassado por excitações poderosas, angustiantes, deparando-se com uma realidade que não a acolhe e, diante disso, busca abrigo no passado, isto é, na vida intrauterina. Há, então, uma negação da realidade com essa fusão imaginária ao corpo materno.

A realidade invade a vida do infante de forma que ele tem de abrir mão de suas construções imaginárias, mas é exatamente nesse ato de desistência do sonho imaginário que se torna possível simbolizar o mundo, a partir das leis da linguagem que o regem. A linguagem é o que possibilita simbolizar, nomear e articular, o mundo externo: “A linguagem é a terceira margem do rio, confluência do sonho e da realidade, núpcias da pulsão e do Logos, que, no transporte da paixão, engendra o verbo” (PELLEGRINO, 2009, p.367).

O que possibilita esse trânsito do imaginário, fálico e onipotente para o mundo da realidade externa é a castração simbólica, a interdição do pai. Há, nesse momento, uma perda da completude fálica. A castração simbólica marca o segundo nascimento do homem, isto é, introduz a criança no mundo do simbólico, possibilitando simbolizar o mundo externo e interno. A perda desse primeiro mundo fálico e onipotente provoca uma terna nostalgia no homem, mas é sua perda que possibilita a linguagem.

⁴² Não se refere apenas ao órgão sexual, pode ser as fezes, o filho...

O símbolo, por sua vez, é o atestado da perda; afinal, só é possível simbolizar aquilo que se perde. Por princípio das leis da linguagem, o signo linguístico nunca é a coisa significada; a palavra é sempre a ausência de algo, embora a represente, invoque e convoque.

O símbolo implica a morte da coisa simbolizada e, ao mesmo tempo, resgata por meio daquilo que representa o que foi simbolizado: “O símbolo comemora – e rememora – a coisa simbolizada, ao representá-la no objeto, material ou semiótico, que a substitui” (PELLEGRINO, 2009, p.370).

Não é diferente no caso da relação entre mãe e criança. Para poder simbolizar a mãe, é preciso perdê-la. Isso representa o corte da castração simbólica. No inconsciente infantil, anterior à resolução do Édipo, o infante tem a mãe para si, numa relação imaginária (casamento esse expresso como representação na fantasmática inconsciente), que antecede e repele a Lei da Cultura. A mãe e a criança se dissolvem numa relação que abole o nascimento. O desejo da mãe, no inconsciente, aponta também para o desejo de retorno ao útero. Mas essa mãe tem de ser perdida; é preciso aí barrar o desejo do incesto, pois o incesto é a própria abolição do desejo. Só há desejo se há fenda, vazio; só há desejo se a falta se instala. É a partir dessa falta, dessa incompletude “ontológica”, que acontece a simbolização e o movimento do desejo. Assim, perder a mãe imaginária significa simbolizá-la na realidade, adequando-se às leis da Cultura. A mãe da realidade é interdita de acordo com as leis da proibição do incesto. O coito com a mãe, em verdade, representa a negação do nascimento, e, portanto, a própria morte: “Negar a negação do nascimento é ter que abrir mão da mãe, como objeto sexual genital. Fomos expulsos do paraíso, e esta exclusão, que nos trespassa de angústia, torna-se depois o estandarte onde se inscreve a honra da condição humana” (PELLEGRINO, 2009, p.372).

8.5. Possíveis definições para a Inveja

A inveja, de acordo com Mezan (2009), tem parentesco profundo com o desejo. A inveja coaduna com o querer (querer *também*) e o querer é o verbo engendrado pelo desejo. A inveja se relaciona com a projeção de algo idealizado. A idealização e a perfeição encarnadas no ser remontam os momentos de completude do bebê com a mãe

e com a castração simbólica posterior, geradora de angústias. O que sobra dessa equação, balizada pela presença do falo (o falo é o par oposto da castração), é um resquício de completude e perfeição narcísicas em todo ser.

A inveja, assim, de forma resumida, participa de uma manobra que compreende que o outro tem algum privilégio que o invejoso vê como ideal ou perfeito e que participa das projeções idealizadas de si mesmo. No entanto, por um desejo de coincidência com o outro, que elimina a diferença e o limite, que restaura a plenitude narcísica (em que não há “barreiras” entre mãe filho), o invejoso quer aquilo que o completaria, mas que pertence ao outro. O que se inveja no pênis, por exemplo, é um gozo de um privilégio tido como idealizado: “O pênis invejado não é, assim, o órgão do menino, mas um objeto idealizado que a menina projeta neste suporte e que tem a ver com o mundo fantasmático dela” (MEZAN, 2009, p. 148). Ou seja, aquilo que é invejado é algo que já pertence a alguém e cuja falta é percebida de forma súbita e dolorosamente na pessoa invejosa. O essencial da inveja é o fato de que tentar arrebatá-lo do outro a coisa invejada é mais importante do que procurar obter a posse de um objeto análogo. Na lógica do invejoso, não há objeto análogo, o que existe é, em verdade, um objeto único, aquele que o outro possui. Há o desejo de que o outro sinta a falta que o invejoso sente.

A respeito do objeto da inveja, Mezan (2009) fala sobre uma distinção importante, isto é, há o objeto da inveja e o suporte da inveja. O objeto é antes um objeto imaginário ou fantasmático, algo que asseguraria ao seu detentor (invejoso) um estado de felicidade suprema, caso estivesse em suas mãos. O suporte da inveja é algo empírico que encarna o objeto imaginário. Dessa forma, o suporte pode ser algo indeterminado, uma vez que o objeto é determinado de maneira unívoca. O objeto representa a felicidade suprema, a carência anulada, a completude; é algo que não se pode compartilhar; uma vez que o suporte figuraria como uma espécie de talismã. O objeto é um estado ou uma condição e o suporte é o “meio pelo qual” (encarnado em algo) o invejoso obteria essa condição: a inveja é sempre inveja do impossível.

No entanto, se fosse possível obter, por meio do objeto, essa condição de perfeição e completude, ocorreria a anulação da própria subjetividade. A subjetividade só é vivenciada nesse intervalo entre uma pessoa e as outras, intervalo esse assegurado pelos limites e pela finitude do corpo e também pela proibição do incesto, uma vez que

a fusão com a mãe é a negação do nascimento e, conseqüentemente, a morte. O limite é a condição de existência. A inveja, em seu desejo de coincidência, quer a onipotência, mas, ao mesmo tempo em que quer reintroduzir algo que foi projetado exteriormente, mantém distância da fusão (que representa a perfeição narcísica) para assim salvaguardar o indivíduo da própria aniquilação.

As definições de inveja apontadas por Mezan não parecem diferir tanto das considerações de Greimás e Fontanille (1993). Dentro da Semiótica das Paixões, a inveja é definida por meio de duas acepções: “ ‘sentimento de tristeza, de irritação ou de ódio que nos anima contra quem possui um bem que não temos’ e, de outro, ela pode também ser entendida como o ‘desejo de gozar de uma vantagem, de um prazer igual ao de outrem’ ” (1993, p.176).

No caso da inveja, o terceiro actante é relegado ao segundo plano como mediador da relação focalizada. Na relação de inveja entre S1 / S2, o actante objeto O mediatiza a inveja de S1 com relação a S2; na inveja S1/O, o actante S2 mediatiza o desejo de 1. O papel de mediador poderia ser visto a partir do ponto de vista de S1, isto é, através de O, S1 visa S2 e, através, de S2, S1 visa O.

Ora, isso não é a resolução em discurso das relações estabelecidas pela inveja definida pelo psicanalista? Por meio do suporte da inveja (O) é que o sujeito (S1) se projeta em S2, identificando-se com ele. O objeto da inveja, em verdade, serve para suprimir os limites e as diferenças entre os dois sujeitos – desejo de coincidência. Ainda: é somente por meio de S2 que S1 pode alcançar O, porque S2 detém O.

Ainda, segundo os autores (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), no discurso, a mediação pelo objeto intensifica a rivalidade, e a mediação pelo rival intensifica o desejo de objeto.

8.6. Inveja e discurso

Nesse sentido, Mezan (2009) aponta como elementos que podem ser relacionados à inveja, dentre outros: o olhar e o objeto indeterminado, podendo variar muito do qualquer coisa ao tudo. A inveja envolve uma oscilação entre a distância e a coincidência; envolve a intensidade, rapidez, o involuntário; envolve a agressividade, a

astúcia, a sagacidade, o roubo e a rapina. Segundo o autor, há uma necessidade inerente à inveja que é a arrebatá-lo o objeto (suporte) invejado por meio da violência ou agressividade ou por meio da astúcia.

O olhar desempenha função decisiva, e também pode abarcar os outros elementos que acompanham a inveja, pois, por meio dele, o contato é mantido, isto é, a busca de coincidência (desejo de coincidência) e ao mesmo tempo permite a manutenção da distância entre o invejoso e o invejado, porque é simultaneamente um “incorporar” e “distanciar”; trata-se de apreender de modo que se incorpora o que é apreendido, porém é irreduzível exatamente por essa forma de apreensão: a inveja almeja o impossível que é, em alguma instância, a completude narcísica.

Em *Lavoura Arcaica* (1975), a cadeia semântica que acompanha o verbo olhar é posta exemplarmente:

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; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo [...] (NASSAR, 2002, p.9, 10)

O signo “olhos” é a inserção metonímica desse narrador-personagem. Lacan também falou do olho como representação do sujeito do inconsciente em sua teoria: “O olho está aqui como, muito frequentemente, o símbolo do sujeito” (LACAN, 1998, p.97). Em literatura, esse é um sujeito que já se apresenta como sujeito do desejo. Os olhos representam o desejo, desejo de contato, desejo de coincidência:

[...] minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe [...] 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’... (NASSAR, 2002, p.171).

Também é pelo ato de ver que esse sujeito desnuda a memória:

Pedro, meu irmão, engorde os olhos nessa memória escusa, nesses mistérios roxos, na coleção mais lúdica desse escuro poço: no pano

murcho dessas flores, nesta orquídea amarrotada, neste par de ligas cor-de-rosa, nesta pulseira, neste berloque, nestas quinquilharias todas que eu sempre pagava com moedas roubadas ao pai (NASSAR, 2002, p.73).

Ao mesmo tempo em que esse sujeito alcança os objetos de afeto e acessa a memória pelos “olhos”, também pelos olhos a apreensão desses mesmos objetos e o acesso aos fatos se torna impossível. Os olhos viabilizam o desejo, mas representam o limite entre o eu e o outro; são símbolos da individuação e inibem a possibilidade de fusão, mesmo que os olhares se encontrem profundamente.

Ainda sobre a astúcia, a rapidez e os olhos (elementos da inveja), o incesto, na obra, é descrito da seguinte forma:

[...] voltando ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, espiando através da fresta (Deus!): ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançava sempre no caminho tramado dos grãos de milho, e eu espreitava e aguardava [...], e era então um farfalar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caíra sorrateira em cima, e minhas mãos já era um ninho, e era então um estremecimento que eu apertava entre elas enquanto corria pelo quintal em alvoroço gritando é minha é minha e me detendo pra conhecer melhor seus olhos pequenos e redondos, matreiros mas agora em puro espanto... (NASSAR, 2000, p.97).

Nesse trecho, o narrador compara a sedução em relação à irmã – como ele a atraiu até ali – à captura da pomba, como nas brincadeiras de infância. Nesse trecho, há a descrição de toda sagacidade, perspicácia e cautela do pequeno caçador para capturar a pomba, fazendo um caminho com grãos de milho até atraí-la ao cativoiro. Assim foi feito com a irmã ao atraí-la para a velha casa da fazenda na tentativa de seduzi-la.

Há também a presença do olhar (olhos), por meio dos lexemas, “vendo”, “espreitando”, “olhos pequenos e redondos”. Há o júbilo por ter alcançado o objeto da inveja e ao mesmo tempo objeto do desejo “é minha é minha”. A presença do pronome possessivo antecedido pela atualização do verbo indica a façanha empreendida por André: “o roubo” da irmã, a captura da pomba. Por uma questão de trato com o tempo

(“há o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil”), para assim, nesse intervalo, nessa suspensão – como se fosse possível comandar o tempo -, reverter a ordem das coisas: burlar o tabu do incesto, tangenciar o impossível:

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, adivinhando uma pasta escura turvando seus olhos, mas a sombra indecisa foi aos poucos descrevendo movimentos desenvoltos, perdendo-se logo no túnel do corredor: fechei a porta , tinha puxado a linha (NASSAR, p.102-103).

A sagacidade é linguística. Nessa manobra com as palavras, o ritmo da descrição é aumentado, como se o narrador quisesse, por um triz, ultrapassar as barreiras da forma e fundir-se. Mas é sempre um quase:

[...] alguém mais forte do que eu é que puxava a linha e, menino esperto e sagaz, eu tinha caído na própria armadilha do destino [...] houve medo e susto quando tateei a palha, abri os olhos eram duas brasas, e meu corpo, eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida pra receber o demo: uma sanha de tinhoso me tomou de assalto assim que dei pela falta dela... (NASSAR, 2000, p.116).

Diz Mezan (2009, p.134) que o invejoso também é movido pelo ódio: “O invejoso procurará dessa forma, destruir a coisa alheia, e nisso age movido também pelo ódio; mas a situação não se esgota aí, caso contrário a inveja não se distinguiria do ódio”. Uma vez que André percebe a impossibilidade de junção com Ana, ele é tomado pelo ódio (“uma sanha de tinhoso me tomou de assalto assim que dei pela falta dela...”).

Há astúcia e sedução na linguagem metafórica e poética de André. Esse narrador, sujeito do discurso, é ardiloso no jogo com as palavras: não poderia assim seduzir também o leitor? Na verdade, a proposta de André de união com a irmã – e depois com o irmão - é “indecente”, impossível, mas há algo em seu discurso que faz com que o leitor seja seduzido, vendo isso de outra forma; ele, inclusive, tem um discurso argumentativo e lógico para que essa união seja respeitada, como na passagem:

‘Ana, me escute, é só o que eu te peço’, eu disse forjando minha calma, eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar a versatilidade, era preciso ali aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei fazer na casa velha, aliciar e trazer para meu lado toda capela: ‘foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no

instante de alegria e nas horas de adversidade; foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar nossa infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família (NASSAR, 2002, p.119-120).

Mas essa união não é possível, claro, na nossa cultura, e isso chama a atenção. O pai figura como “vilão”, em alguns momentos, mas ele, de alguma forma, “resguarda” algo.

8.7. As faces do Édipo

Acreditamos que a análise será mais bem sucedida na medida em que levar em consideração esses elementos que envolvem o Édipo na obra literária: isotopia do desejo e sua relação com a memória e a isotopia da inveja, como uma isotopia satélite da do desejo.

Em verdade, a inveja faz parte do desejo, da isotopia do desejo, é uma de suas facetas. A inveja ajuda a compor certa identidade discursiva de André na medida em que a inveja salvaguarda o discurso da fusão total e da cisão absoluta

A isotopia da inveja também compreende o Édipo e é uma das paixões – na grade de paixões elencadas pela obra, tornando-se, portanto, para esse trabalho, muito importante.

9. A isotopia do desejo: algumas reflexões sobre o método

O objetivo desse capítulo é discutir de forma resumida algumas reflexões de Waldir Bevidas a respeito da Psicanálise a partir da semiótica de inspiração francesa (semiótica das paixões, principalmente). Acreditamos que alguns aspectos de seu trabalho possam nos auxiliar na análise. Tais aspectos estão circunscritos à noção de corpo, enquanto lócus conceitual, e lugar onde as pulsões “imprimem” sua força para depois serem convertidas (por meio do simbólico) em paixões. Junto a essa questão se soma a isotopia do desejo, que nos interessa sobremaneira.

9.1. Pulsão e paixão

De acordo com Bevidas (1996), o sensível do corpo, enquanto novo lócus conceitual, enquanto lugar das primeiras somações tímicas do sujeito e onde a semiótica procura legitimar a nova instância *a quo* do sentido, traz aqui o conceito metapsicológico freudiano de pulsão.

A pulsão, de forma resumida, seria o resultado de um processo somático que ocorre num órgão e do qual se origina um estímulo representado pela pulsão, e cujo objetivo é suprimir um estado de tensão. Freud fala sobre pulsão, pela primeira vez, em *Três ensaios da Sexualidade* de 1905 e reformula o conceito em 1915, no texto *A pulsão e suas vicissitudes*⁴³.

Assim, para Bevidas, a proposta programática é a de semiotizar a pulsão. Não apenas para densificar seu estatuto simbólico, mas poder ampliar o campo de atuação das semióticas das paixões. Isto é, “pleitear a contrapartida de uma sensibilização individual para a sensibilização e moralização concebidas como operações de interpretação e regulação das configurações passionais no espaço comunitário.” (BEVIDAS, 1996, p.131).

⁴³ No texto de 1915, Freud pontua que a pulsão é diferente de estímulo fisiológico que atua no psiquismo. A pulsão é uma força constante, inevitável e irremovível e não momentânea como seria o caso do estímulo e provém do interior do organismo. A pulsão possui como características: a pressão (a soma da força), a meta (satisfação), objeto (aquilo em que, ou por meio de que, a pulsão pode alcançar sua meta) e fonte (processo somático que ocorre em um órgão e do qual se origina um estímulo representado na vida psíquica pela pulsão).

De ponto de vista semiótico e metapsicológico, a pulsão pode ser vista como o primeiro “ato puro” da somação tensiva com que o sujeito sente o corpo, primeira somação que incita o imaginário humano para além do registro etológico. É o limite que, situado entre o corpo biológico e o corpo pulsional (simbólico), não podemos deduzir neurologicamente uma linha de continuidade, e sim, um hiato de contiguidade, ainda irresoluto. A passagem do biológico para o simbólico pode ser vista como um buraco negro; no entanto, a pulsão pode se encarregar do lugar onde emerge a existência semiótica das informações do mundo e do corpo interior. A fome e o amor, por exemplo, deixariam de ser parte apenas do campo etológico da necessidade orgânica para provocar, como apelo de demanda, o sentimento de carência ou angústia da falta, pertencentes ao estatuto simbólico.

Dessa forma, se a pulsão for entendida como o lugar da conversão semiótica do mundo natural, para Bevidas, será possível conceber o universo passional como um desdobramento sequencial da tensividade pulsional, isto é, a pulsão como a matriz da paixão. Nesse sentido, será possível também perceber um percurso gerativo da subjetividade inconsciente. Assim, por exemplo, numa instância profunda, poderiam ser teorizados e descritos três tipos de modulações ou oscilações tensivas: as modulações ero-tensivas (pulsões sexuais), as modulações thanato-tensivas (pulsões de morte) e as modulações autoconservativas (pulsões de autoconservação). Numa instância mais superficial, essas modulações sofreriam uma conversão fundada nos diversos enquadres do objeto pelo sujeito (conversão fantasmática) e se converteriam nas modulações patológicas constitutivas de algumas configurações matriciais, tais como: histeria, obsessão, narcisismo, psicose, perversão, etc. Numa terceira conversão, que supõe a sublimação e a idealização, essas matrizes resultariam nas configurações passionais propriamente ditas, como: avareza, inveja, ódio, indiferença, etc.

No texto *Pulsão, afeto e paixão* (2006), Bevidas alerta já no início que as pulsões e as paixões constituem uma região psíquica escorregadia, na qual as “tensões, forças, direções, intensidades ou energia” (p.392) são tão intrincadas e evanescentes, que, em princípio, parecem desobedecer a qualquer lei que seja, navegam à deriva e ao acaso. Parecem escapar ao discurso da ciência, constituindo um imenso quebra-cabeça. Por isto, estudar um lugar delimitado pela psicanálise e pela semiótica (das paixões) é preciso desde sempre muito cuidado. E os problemas ainda podem se agravar:

Pode parecer um contra-senso evocar no campo da Psicanálise uma preocupação científica – justamente num ambiente onde a ciência passou a ser malvista – ou convocar, ao modo de heurística externa para a Psicanálise, uma teoria semiótica que se propõe como um projeto de ciência, num ambiente onde quase toda a euforia atual pende para o literário, o poético (BEIVIDAS, 2006, 393-394).

Dentro da Psicanálise, o estudo incide sobre o campo das pulsões no que concerne ao pensamento freudiano, mas com reflexões e base teórica lacanianas, as quais apresentaram a *episteme* da linguagem (lembre-se aqui do inconsciente estruturado como linguagem) para a Psicanálise, na fase estruturalista da teoria de Lacan. Mas Beividas pontua que o termo *episteme* é aqui usado também a partir das reflexões de Foucault (1966), que quer dizer o conjunto do saber, o crer num campo de pesquisa: o pesquisador crê-poder-saber (sobre o inconsciente em geral) considerando-o sob a pertinência da linguagem (do Simbólico).

A reflexão sobre pulsões, afetos e paixões dentro da Psicanálise, no registro do sentido, significa levar em conta o corpo. Significa colocar o simbólico, a linguagem, como a sua causa. Isto é, significa indagar com/por qual a motivação ou causa (simbólica) se articulam pulsões, afetos e paixões quando habitam o corpo. No texto de 2000, *Semiótica e psicanálise: o gerativo e o genético*, Beividas pontua ainda: “[...] para a Psicanálise, sobretudo pela ênfase de Lacan por sobre o texto de Freud, é o modo de sensibilização do discurso (Simbólico) no sofrimento do corpo que define cada sujeito seu inconsciente ou sua subjetividade” (p.02).

E, para o autor, a teoria semiótica pode ser muito bem vinda aqui enquanto interface deste estudo, uma vez que a semiótica tem como proposta metodológica de base o modo de construção do sentido, da sua interpretação nos discursos em geral (os não-verbais também). A teoria semiótica da qual se fala é a de corrente europeia, formulada, a partir da linguística de Saussure, entre outros, por Greimas.

No entanto, a junção das teorias logo faz saltar aos olhos a questão: pulsões e paixões pertenceriam a um mesmo universo?⁴⁴ Como se relacionariam? “Será possível dialogarem as matrizes patológicas da psicanálise freudiana com a configuração semiótica das paixões? Haverá chance de compatibilizar pulsão e paixão, ou de

⁴⁴ Não só isso. Há outras tantas considerações e diferenças entre as duas disciplinas que não entraremos em discussão neste primeiro momento.

descobrir alguma simpatia mútua de origem e de percurso psíquico entre o pulsional e o passional?” (BEIVIDAS, p.395).

Bom, de acordo com o autor, no que se refere ao campo Psicanalítico, as respostas são desanimadoras. O termo “paixão”, por exemplo, encontra poucas referências no texto freudiano; não possui nem entrada como verbete no dicionário de Laplanche & Pontalis (1988). Nem Lacan parece ter tido um modo de integrar a paixão na pertinência da linguagem inconsciente.

Assim, Beividas justifica o trabalho teórico de integrar epistemologicamente a introdução da paixão no campo psicanalítico e de integrá-la na estrutura do inconsciente de Lacan a partir do recurso metodológico da teoria semiótica. Para que deste modo se crie um espaço de uma teoria passional de base psicanalítica, ou seja, “uma descrição das paixões que se elabore subordinada ao registro pulsional da psicanálise de Freud” (p. 396).

Para tanto, o autor recorre à semiótica das paixões e a partir de suas três instâncias principais⁴⁵ e as homologa para construir um percurso gerativo do psiquismo inconsciente, formulando a partir de três níveis de profundidade ou instâncias: (a) uma instância fundamental pulsional, que evoluiria para uma instância intermediária (b) patológica (das matrizes clínicas da histeria, obsessão...) e que culminaria (c) na instância passional, da paixão e do afeto a ser integrada na psicanálise lacaniana.

9.2. Isotopia do desejo

No capítulo *Significante e sujeito: a isotopia do desejo*, Beividas (2000), após propor o significante lacaniano como uma forma semiótica, baseado na teoria de Hjelmslev, propõe uma leitura isotópica do desejo no discurso do sujeito. Sem que isso tenha a ver com a assimilação da psicanálise pela teoria semiótica ou vice-versa.

A teoria semiótica empreende seus esforços numa instância anterior à manifestação dos efeitos de sentido que ocorrem nos discursos em geral. Assim, não se

⁴⁵ As três instâncias que compõem o percurso gerativo da significação, resumidamente, seriam: (a) instância “ondular” (BEIVIDAS, 2006), da tensividade fórica; (b) instância modal, articulada nas modalidades do quere-dever e (c) instância discursiva passional, onde se instauram as metáforas do tempo, o aspecto e o espaço.

trata de uma hermenêutica do sentido ou da significação; seu objetivo não é propor qualquer direção interpretativa para o sentido do discurso, qualquer que seja esse discurso. A teoria semiótica se baseia no nível da descrição no sentido de examinar os modos de construção da significação, as formas semióticas que viabilizam a produção do sentido e não legislar sobre os conteúdos dos discursos. Em verdade, sua tarefa compreende a metodologia, a construção de uma metalinguagem, que demonstre as estruturas descritas numa hierarquia de pressuposição lógica, ou seja, teorizar a construção do sentido a partir de um percurso gerativo. Isso quer dizer que a significação se dá em níveis de profundidade: estruturas elementares, num nível profundo, tornam-se complexas conforme avançam para níveis mais superficiais até alcançar sua manifestação nos discursos. Ou seja, há uma estruturação da significação antes mesmo da interpretação.

A psicanálise, por sua vez, não é uma teoria geral dos discursos. Mesmo que Lacan tenha se apoiado na reflexão linguística dos anos 50, em sua concepção de significante⁴⁶, sua intenção foi aproveitar esses conceitos para o campo psicanalítico. Por fim, a teoria geral do significante conferiu um arcabouço estrutural para uma estrutura significante de regime psicanalítico, que introduz o sujeito na própria raiz do significante: “Um significante é o que representa o sujeito para um outro significante” (LACAN, 1966, p.819)⁴⁷.

Há uma simetria entre a fórmula significante de Lacan com a definição do signo de Peirce, “o signo representa alguma coisa para alguém” (BEIVIDAS, 2000, p.351). Em verdade, Lacan elaborou sua fórmula numa crítica a essa noção de signo. Mas, para Beividas (2000), essa simetria pode levantar pistas sobre uma concepção “local” do

⁴⁶ Saussure divide o signo linguístico em duas partes: o significante e o significado. O significante é a imagem acústica de um conceito. Significado é o conceito propriamente dito. O signo linguístico é, então, a relação entre um significante e um significado no interior de um sistema de valores. O valor do signo resulta negativamente da presença simultânea de todos os outros signos na língua. Diferente do valor, a significação é representada pelo vínculo existente entre um significado e um significante. Lacan, revendo a obra de Saussure e atrelando-a a segunda tópica freudiana (id, ego e superego), reformulou a ideia do signo linguístico. Saussure postulou o significado sobre o significante, separando-os por uma barra “significação”. Lacan inverteu essa posição, colocou o significado abaixo do significante. Com isso ele atribuiu uma função primordial ao significante. Depois, retomando a noção de valor, sublinhou que toda significação remetia a outra significação e, através disso, deduziu que todo significante deveria ser isolado significado com uma letra desprovida de significação, mas determinante para o destino inconsciente do sujeito.

⁴⁷ Para Lacan, o sujeito não existe como plenitude, ele é representado pelo significante, ou seja, pela letra que marca a ancoragem do inconsciente na linguagem. Mas, o sujeito também é representado por uma cadeia de significantes na qual o plano do enunciado não corresponde ao plano da enunciação. Dessa forma, o sujeito é representado por um significante para outro significante no interior de um conjunto estrutural.

significante lacaniano. A definição de Peirce é uma composição genérica plenamente compatível com a noção que Hjelmslev tem da língua, isto é, de que a língua é capaz de formar qualquer sentido; para ele, não há uma finalidade específica da língua. A língua, enquanto um sistema de estruturas formais, possui uma possibilidade ilimitada de formação de signos e regras que regem a formação de unidades de grandes extensões, o que faz com que a língua possa produzir todo tipo de efeito de sentido. Diz Beividas (2000, p.352): “Essa generalidade ou ausência de finalidade específica, faz com que o plano de conteúdo da linguagem possua registros múltiplos de sentido. Seu plano de conteúdo apresenta uma polivalência de sentidos, capaz de se prestar a leituras de natureza diferente”.

A teoria semiótica de Greimas procura explicar essa polivalência por meio do conceito de isotopia⁴⁸. A isotopia pode ser definida como a ocorrência de semas ou de categorias sêmicas, que fazem parte de uma mesma instância ao longo da cadeia sintagmática do discurso. Conforme os termos ou os lexemas do discurso perfazem em si uma superposição de semas que se iteram ao longo da sua cadeia sintagmática, o discurso pode ser considerado como polisotópico, ou seja, é possível descrevê-lo como uma superposição de isotopias de estatutos diferentes, o que possibilita leituras diferentes e simultâneas. Nesse sentido, isotopia é um mecanismo estrutural de rastreamento de semas de mesma classe que permite ao destinatário uma leitura “dirigida”, fundada na organização sêmica e pertinente, que elege uma ou mais linhas isotópicas de leituras para a significação produzida no discurso.

Para Beividas (2000), quando Lacan se afasta da definição genérica de signo de Peirce para enfatizar que um significante sempre representa um sujeito para outro

⁴⁸ De acordo com Greimas (1973), a isotopia está relacionada às condições estruturais do discurso (do funcionamento do discurso), à mensagem, cujo aspecto principal é a organização desse discurso pela sua “intencionalidade”. Por isso, o âmbito dessa discussão permeia mais a emissão de mensagens do que a sua recepção e transmissão. Assim, segundo Rastier (GREIMAS, 1975), nomeamos isotopia toda a iteração de uma unidade linguística, sendo que a isotopia elementar compreende duas unidades de manifestação linguística, reunidas pelo sintagma. O fato de a isotopia ter uma definição sintagmática, em detrimento de uma sintática, faz com que ela se apresente como um conjunto não ordenado. Em outras palavras, a isotopia também pode ser entendida como o elemento que tece uma ligação entre cada figura presente no discurso, possibilitando pelo menos duas leituras de um mesmo discurso (BERTRAND, 2003). Dizemos pelo menos duas leituras, pois o contexto mínimo em que uma isotopia aparece é o sintagma. Para Greimas (1973), a questão da isotopia passa pela urgência da delimitação de seu contexto. É importante que entendamos desde já que o discurso, apesar de seu caráter linear, é uma sucessão de determinações que criam uma hierarquia sintática que provocam, de certa forma, uma hierarquia de contextos que se sobrepõem uns aos outros. E isso dificulta o estabelecimento rigoroso de um critério classificatório. Mas, a separação das isotopias e o reconhecimento do tamanho dos contextos isotópicos são muito importantes, pois justificam a leitura baseada numa análise semântica de cunho estrutural.

significante, parece possível que o psicanalista preveja, nas várias isotopias pelos quais o discurso constrói seus efeitos de sentido, uma isotopia conectada à subjetividade e que versa sobre a dialética do desejo. A prática analítica, empenhada tanto na descrição teórica quanto na escuta interpretação, procura fazer sua leitura “incidir no vetor da cadeia do discurso em que irrompe o sujeito do inconsciente” (BEIVIDAS, 2000, p.353). Isso quer dizer que a práxis analítica estaria empenhada em perceber o traço pertinente do desejo, sob as articulações semióticas do discurso. Assim, o aforismo do significante lacaniano não representaria um sujeito lógico no discurso, ou mesmo de um sujeito linguístico, sujeito filosófico ou racional, mas estaria propondo uma linha específica de leitura, um rastreamento isotópico do sujeito do inconsciente, aquele sobredeterminado pelo desejo: “O aforismo estaria assim sugerindo como especificidade da interpretação psicanalítica a extração de uma isotopia fundante para todo o discurso: a isotopia do desejo” (BEIVIDAS, 2000, p.353)⁴⁹.

Ao pensar por meio da isotopia do desejo, deve-se levar em conta que se trata de um regime de discurso com “presença negativa”, isto é, denegada pelo sujeito; trata-se, então, de uma significação constante e específica, uma significação recusada pelo sujeito do desejo⁵⁰.

A proposição da isotopia do desejo também viabilizaria o entendimento do “gráfico do desejo”⁵¹, proposto por Lacan (1998), como sendo nada mais do que a

⁴⁹ Beividas (2000) esclarece que o desejo, a isotopia do desejo, justifica-se por ter sido Lacan quem identificou nele a própria natureza da revolução freudiana, o próprio cogito freudiano. Para Lacan, a estrutura metonímica do desejo deveria ser entendida como a própria conexão do significante ao significante. A isotopia do desejo poderia rivalizar com o falo, com a pulsão, com o fantasma e até mesmo com o objeto a como traço de cobertura de tal isotopia. Entretanto, o próprio Lacan define o falo como significante que dá razão ao desejo; o algoritmo do fantasma como a escritura “desejo de” e assim por diante. Isto é, tais formulações concedem uma precedência teórica ao conceito de desejo, de modo que o aforismo lacaniano poderia até mesmo ser escrito como: “um significante representa o desejo para um outro significante”, na leitura psicanalítica de um discurso.

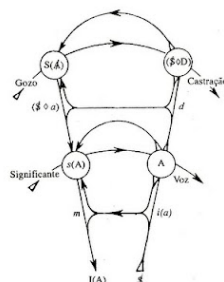
⁵⁰ Afasta-se, portanto, da ideia de que Lacan apregoaria um esvaziamento de sentido, como propõe Miller (apud BEIVIDAS, 2000), para a teoria do significante lacaniano, mas antes, como quer Lacan, de uma recusa do sentido.

⁵¹ O gráfico está nos Escritos (1998), no texto, *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano*. A título de ilustração, segue o gráfico, retirado da página: <http://naturezaemclose.blogspot.com/2011/07/grafico-do-desejo-as-quatro-formas.html> :

tentativa de organizar o lugar tópico e estrutural dos demais conceitos psicanalíticos no interior da isotopia do desejo. Beividas (2000) propõe que a distribuição tópica que Lacan monta nesse gráfico para conceitos como “Outro, fantasma, identificação, pulsão, gozo, demanda, castração” poderia ser explorada como estrutura actancial ou estrutura sêmio-narrativa da isotopia do desejo. Assim, de acordo com Beividas, o conceito de isotopia poderia introduzir, no campo psicanalítico, uma forma de estruturação dos efeitos de sentido aí pregnantes e localizada no plano de conteúdo, no universo da significação. Dessa forma, o conceito de isotopia do desejo possibilitaria uma exploração da tópica estrutural de natureza semântica, “onde se daria o desafio da descrição e da leitura eminentemente psicanalíticas, sem o risco de resvalar para os ontologismos ou psicologismos da significação, temidos por Lacan” (BEIVIDAS, 2000, p. 356).

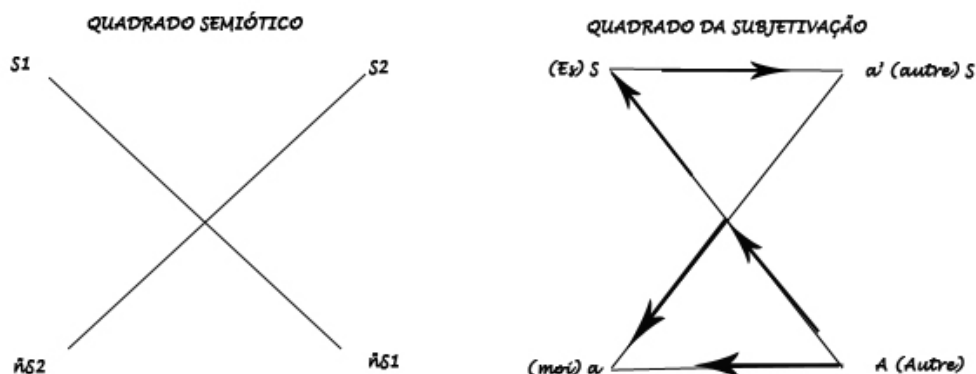
Assim sendo, afirma Beividas (2000) que se as hipóteses desenvolvidas apontando o significante lacaniano como homologável à forma semiótica e o aforismo, “um significante representa o sujeito para um outro significante”, como teoria local do significante, são hipóteses legítimas, então as mesmas indicariam a possibilidade de uma efetiva compatibilização e interlocução entre a psicanálise e a semiótica. Ainda, Beividas aposta que essas hipóteses possibilitariam uma verdadeira transposição metodológica do campo semiótico para o campo psicanalítico, dos dispositivos de descrição que a semiótica desenvolveu para o exame da significação e das isotopias discursivas; uma transposição das problemáticas do campo da psicanálise para o da semiótica, desveladas no intrincado regime da isotopia do desejo⁵².

A interlocução e transposição entre as disciplinas podem ser efetuadas de forma preliminar por meio da comparação entre o quadrado semiótico da teoria greimasiana,



⁵² Claro que essas afirmações compreendem o exame e a discussão entre conceitos considerados rivais como, por exemplo, Outro/Destinator, outro/anti-sujeito, objeto a/ objeto de valor, etc.

proposto como modelo constitucional de articulação do sentido, e o esquema que Lacan propõe como constitutivo da dialética da intersubjetividade⁵³.



Mesmo que haja semelhanças relevantes entre os esquemas, há dificuldades teóricas, principalmente no que se refere às orientações vetoriais que se dão no seu interior, porém é possível traçar algumas convergências entre os modelos. O quadrado semiótico greimasiano apresentado é uma estrutura formal, anterior a quaisquer investimentos semânticos. A relação entre S₁-S₂ se define como uma relação entre termos contrários; entre ãS₁ e ãS₂ (não S₁ e não S₂) como uma relação entre subcontrários (ou eixo dos subcontrários), isto é, são relações de contrariedade. Já as relações oblíquas entre S₁- ãS₁ e S₂-ãS₂ são relações de contradição, ou seja, dão-se entre termos contraditórios, a primeira relação indica o esquema positivo e a segunda, o esquema negativo. As relações verticais entre ãS₂-S₁ e ãS₁-S₂ são relações de implicação ou de complementaridade, sendo que a primeira se refere à dêixis positiva e a segunda a negativa do modelo do quadrado semiótico.

O modo de operação desse quadrado é como um dispositivo de articulação da significação. Ele opera a partir dos investimentos semânticos nele depositados. Sua operacionalidade descritiva revela o universo semântico das linguagens, não como uma soma de conteúdos que as palavras, os signos, frases veiculam de forma autônoma, “mas como organizado em feixes de relações de pressuposição entre as grandezas do conteúdo” (BEIVIDAS, 2000, p.360).

⁵³ O quadrado semiótico e o esquema de Lacan (quadrado da subjetivação) poderão ser visualizados de forma melhor em Beividas (2000, p. 358).

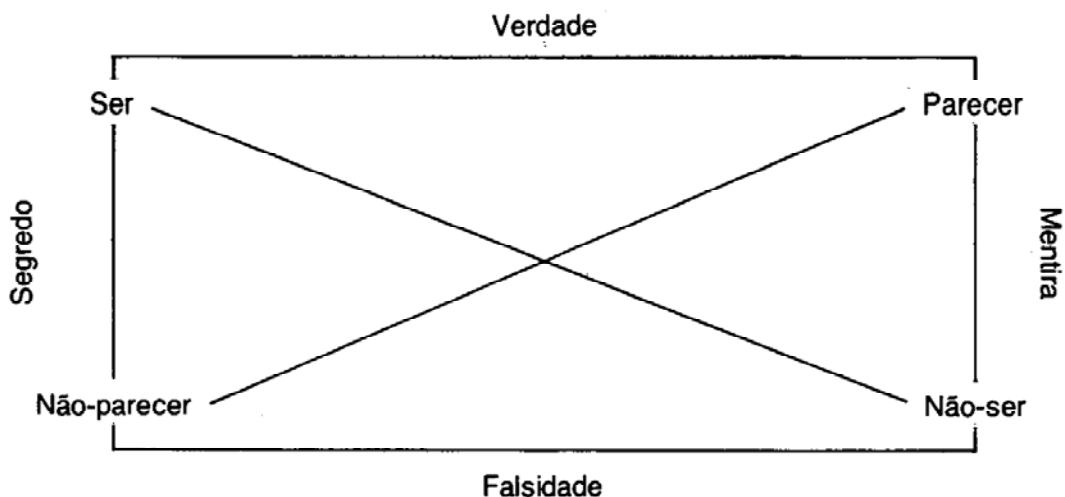
Assim, se há uma busca de aproximação entre o quadrado semiótico de Greimas e o quadrado de subjetivação de Lacan, não é possível testá-la apenas a partir da versão formal do quadrado semiótico, mesmo porque o quadrado de Lacan já está investido semanticamente, seja nos seus termos polares (sujeito, outro, Outro, ego), seja nos vetores da sua orientação: “vetor imaginário do outro ao ego; vetor simbólico e vetor inconsciente do Outro ao sujeito” (BEIVIDAS, 2000, p.360).

A aproximação deve ser feita, então, a partir da projeção em quadratura que Greimas e Courtés empreenderam para o esquema da veridicção, o que muito provavelmente cabe ao quadrado lacaniano, uma vez que Lacan visa, na subjetivação, ao encaixe da verdade do sujeito. Isso quer dizer que, no quadrado semiótico, Greimas e Courtés definem a relação entre parecer/não parecer como o eixo da aparência (ou da manifestação) e a relação entre ser/não ser como eixo da essência (ou da imanência). Posto isso, é possível verificar que o eixo da imanência (essência) poderia ser homologado ao eixo que, no esquema lacaniano, indica a relação da verdade do sujeito, isto é, a relação inconsciente ou simbólica que vai do Outro (A) ao sujeito (S).

O eixo da manifestação, por sua vez, poderia se homologar ao eixo da relação imaginária que vai do outro (a') ao ego (a). Tais homologações poderiam ir ainda mais além se o quadrado semiótico na sua segunda geração⁵⁴ de termos categoriais for utilizado:

Esse quadrado evidencia uma segunda geração de termos, e dos efeitos de sentido que eles introduzem: o segredo como um efeito de sentido do que é e não parece; a mentira como o que parece, mas não é; o verdadeiro como o que é e parece e o falso como o que não é nem parece. Isto é, cada posição semântica de segunda geração é a subsunção de duas posições semânticas da articulação anterior do quadrado. Nessa nova geração, as novas posições semânticas introduzidas são também categorias definidas como metatermos. Isto é, elas são novamente categorizadas nas relações de contrariedade e de contradição: verdade e falsidade são posições contraditórias, enquanto segredo e mentira são posições contrárias (BEIVIDAS, 2000, p. 363).

⁵⁴ Ver quadrado na página 363 do trabalho de Beividas (2000).



De forma resumida, de acordo com Baldan (1988, p.51), teríamos daí as seguintes relações⁵⁵:

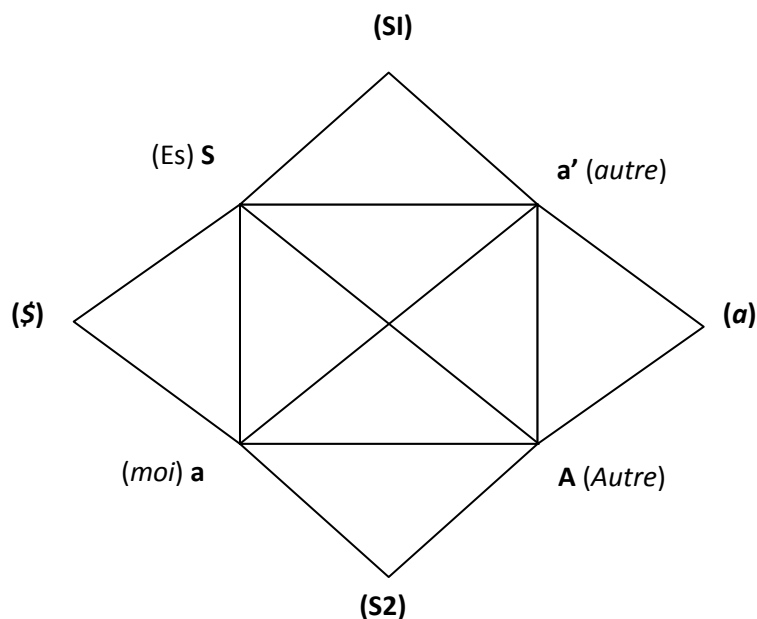
A relação estabelecida entre dois pontos diferentes do quadrado permite-nos estabelecer as seguintes definições:

- a) *verdade* - "aquilo que é e que parece ser isso que é" (produção do saber autêntico).
- b) *falsidade* - "aquilo que nem é (o que é) nem parecer ser (isso que é)" (produção do não-saber).
- c) *mentira* - "aquilo que parece ser (o que é), mas não é" (produção de simulação do saber - parecer saber).
- d) *segredo* - "aquilo que é (o que é) mas não parece ser" (produção de dissimulação do saber - parecer não-saber).

Lançando mão desse quadrado da veridicção, seria possível traçar referências no que concerne à oposição entre o discurso “verdadeiro” (fala plena) e discurso “falso” (fala vazia), como expressa Lacan. No entanto, os metatermos inseridos na segunda geração do quadrado semiótico (segredo, mentira, verdadeiro, falso) não estipulam uma significação para todo metatermo que se articule em outros quadrados de segunda geração, mas se circunscreve nos limites do campo da veridicção. De qualquer forma, a introdução do quadrado de segunda geração pode levar a uma maior aproximação do

⁵⁵ É preciso deixar claro que essas relações se articulam entre no mínimo dois textos em cada discurso, isto é, entre um texto que conta a história (parecer e do não parecer) e outro que parafraseia o relato figurativo (ser e do não ser), pois é entre esses dois textos que se articula a veridicção. Da articulação entre os dois, fundamenta-se o ser do saber, a significação constituída pelo texto e que se deixa apreender sobremodalizada pela veridicção projetada no quadrado semiótico, para produzir diferentes modalidades veridictórias de textos (que dizem a verdade, a falsidade, a mentira, o segredo...).

quadrado lacaniano da subjetivação, como demonstra o quadrado na página 365 (BEIVIDAS, 2000)⁵⁶:



Nesse quadro, a dêixis do sujeito (relação de implicação/complementaridade entre o sujeito do inconsciente (S) e o sujeito cartesiano (ego)) instituiria o sujeito barrado tal como Lacan define o sujeito dividido entre o *cogito* e *desidero* (querer). Isto é, para máxima de Descartes, “penso, logo existo”, Lacan chegou a uma fórmula negativa, “ou não penso, ou não sou” – “penso onde não sou, logo sou onde não penso” (LACAN, 1998, p. 521). A descoberta do inconsciente impõe essa fórmula negativa na medida em que as formações do inconsciente – lapso, esquecimento, ato falho, sonho – não comportam um sujeito capaz de acompanhar suas representações e se assegurar da continuidade de seu ser. A partir daí, há a formulação da distinção entre o sujeito do inconsciente e o eu: “O sujeito do inconsciente é o sujeito por excelência, e se distingue do eu, função imaginária, que pode ser consciente” (BRUDER; BAUER, 2007, p.517).

Se pensarmos no quadrado de veridicção da semiótica greimasiana, a relação entre Sujeito e ego estaria no lugar do segredo, sendo que o Sujeito ocupa o lugar do ser – da essência – e o ego o lugar do “não-parecer”. Assim, a relação de implicação ou complementaridade (dêixis positiva do quadrado semiótico) entre esses, Sujeito e ego, “produziria” o sujeito barrado: aquele que é, mas não parece ser⁵⁷.

⁵⁶ Esse desenho é uma tentativa de reprodução da imagem contida no trabalho de Beividas (2000).

⁵⁷ Nossa ideia não é comprovar as hipóteses de Beividas, nem teríamos essa capacidade, nossa intenção é apenas pensar em suas formulações.

No quadrado, a dêixis da alteridade (relação de implicação ou complementaridade entre Outro e outro – A-a’) se definiria como o objeto *a*. De acordo com Alves, o pequeno outro é o igual, o semelhante da espécie humana e o grande Outro, “é um campo, ‘o próprio fundamento da intersubjetividade’ (LACAN, 1995, p. 35):

... é do campo simbólico, da linguagem, que foi grafado com letra maiúscula e com barra (Å). “O inscreveu como barrado ou castrado, justamente, por se caracterizar como faltante.” (Ibid., p. 62). Naquele dictum, vê-se que ele identificou o pequeno outro com o eu. Mas, como? O outro é igual ao eu? Ao que Lacan responde: “o outro que não é outro coisa nenhuma, já que ele é essencialmente acoplado com o eu, numa relação sempre reflexiva, intercambiável – o ego é sempre um alter-ego.” (LACAN, 1985, p. 401). Na teoria lacaniana, aqui considerada até meados de 1955, a imagem do pequeno outro é a própria imagem antecipada do eu – O eu é aspirado pela imagem do outro (Ibid., p. 74) – é onde o corpo despedaçado do infans encontra sua totalidade e sua unidade, com o qual faz identificação imaginária donde exsurge, por efeito, alienação. Já o grande Outro é mítico e da ordem do significante, “revela o ponto de origem do sujeito – sua espécie, sua linhagem, sua cultura, sua família – o inserindo numa linha de ascendência e de descendência.” o que “permite ao sujeito significar sua história geracional e sua ficção, numa ‘novela familiar’”. (ALVES, 2012, p. 76).

Simplificando enormemente o conceito de objeto *a* para a ideia da falta, do resto objetual, como objeto da pulsão⁵⁸, de fato, o objeto *a* está implicado na relação do eu (*a*’) com o grande Outro (A). Resumindo: o objeto do desejo é ao mesmo tempo instituído pelo grande Outro, na ordem do simbólico, e também representado naquilo que no outro me provoca desejo – uma relação do eu com sua própria significação do desejo. Assim, a relação entre A e *a*’ implica o objeto *a*.

Se transpusessemos essa relação para o quadrado de veridicção da semiótica, teríamos o *a*’ no lugar do parecer e o grande Outro (A) no lugar do não-ser. Essa relação entre o parecer e o não-ser implica a mentira (dêixis negativa do quadrado semiótico). Assim, o objeto *a* seria: “aquilo que parece ser (o que é), mas não é”; de fato: o objeto *a* – que não é a mentira *strictu sensu* -, é a falta. O desejo no homem, para Lacan, é uma eterna procura por um objeto, que, em verdade, é inalcançável. Toda tentativa de

⁵⁸ “...objeto *a* não é uma entidade positiva, mas é tão somente uma curvatura do próprio espaço do que resulta que só seja possível dar voltas quando se quer alcançar o objeto. Por isso mesmo, é o objeto *a* que impede que o círculo de prazer se feche, introduzindo um desprazer irreduzível na própria busca do prazer” (SANTAELLA, 2004, p. 147).

suprimir essa falta é, portanto, em vão; mas há sempre a busca por algo que poderia preencher o vazio, a busca por algo que “parece ser, mas não é de fato”.

Das relações entre o Sujeito e o outro (a') – relação simbólica -, isto é, entre o “ser” e o “parecer” (relação entre os contrários), no quadrado semiótico, há a “produção” da verdade⁵⁹, o próprio S1 (significante 1), o discurso da verdade em Lacan. Isto é, S1 ocupa no discurso o lugar do agente⁶⁰: “**S1**: o significante-mestre, o sê-lo, o significante pelo qual os outros significantes são ordenados” (CASTRO, 2009, p.249, grifo do autor).

Das relações entre o ego (eu) e o grande Outro, entre o não-parecer e o não-ser (relação de contrariedade), na semiótica, está implicado S2 (significante 2): “**S2**: o saber constituído enquanto cadeia significante” (CASTRO, 2009, p.249, grifo do autor), o saber que S1 põe em ação. É preciso que S2 se coloque para que haja a cadeia significante. Na transposição, o S2 seria: “aquilo que nem é (o que é) nem parecer ser (isso que é)”. Ou seja, o S2, o saber, na psicanálise lacaniana, seria a produção da falsidade, daquilo que não é e nem parece ser. Tal contradição prescrita na fórmula, que resultaria numa espécie de “não-saber do saber”, talvez, tenha lógica se pensarmos que exatamente a relação entre o ego (“sujeito do conhecimento”, parcialmente consciente – “lugar onde não sou”) e o Outro é imaginária. O registro imaginário, para Lacan, corresponde a tudo que é imagem e ao que pensamos ser a realidade (CORREIA, 2005).

Beividas (2000) alerta que não é tão simples a introdução da cadeia do discurso, na qual os significantes S1 e S2⁶¹ acabam se posicionando numa estrutura de relação contraditória, ou seja, opondo-se um ao outro numa relação de contradição. No entanto, é possível interpretar que tal contradição encontre paridade na forma com que Lacan concebe o discurso que o sujeito emite como uma mensagem que se recebe do Outro sob uma forma invertida. Essa inversão poderia ser homologada para a noção de

⁵⁹ Em semiótica, verdade e mentira não devem ser entendidas nos termos da correspondência/incorrespondência dos sentidos do homem na sua relação com o mundo, mas, sim, deverão ser compreendidas como correspondência/incorrespondência do saber particular contido em:

“a) dado segmento de um discurso por referência a outro segmento, seu correlato diafórico, anterior ou posterior, dentro do mesmo discurso; ou

b) dado discurso, quando o confrontamos com o macro-saber constituído em "cultura" nos discursos coletivos de uma comunidade” (BALDAN, 1988, p.48).

⁶⁰ A noção de verdade, aqui, e a de agente precisam ser discutidas um pouco. O agente é aquele que ocupa a posição do enunciador. A verdade, por sua vez, não está relacionada ao que é verbalizado – ao dito - pelo agente, mas ao que escapa a captura do dito. Dentro do “dito”, há uma dimensão “oculta” que suplanta a verdade. A verdade relaciona-se, por isso, ao dizer, que é irredutível ao dito.

⁶¹“S1 e S2 (significante 1 e significante 2) definem o conjunto mínimo que representa a cadeia do discurso” (BEIVIDAS, 2000, p.366)”.

contradição. Assim, a isotopia do desejo se colocaria como a face recusada do sentido (da isotopia falaz) pelo sujeito, sem que a notação S1 e S2 representasse exatamente uma contradição entre os dois significantes do discurso, mas sim o aspecto contraditório das duas isotopias, isto é, uma isotopia, a isotopia falaz, nega o regime do inconsciente (recusando e se protegendo dele), nega o desejo; e a outra, a isotopia do desejo, denega, desvelando nos lapsos, atos falhos e demais formações do inconsciente o que a outra isotopia recusa. Dessa forma, negação e denegação constituiriam o arcabouço contraditório da isotopia do desejo. Nesse sentido, S1 representaria a forma invertida da mensagem, ou seja, a isotopia do desejo que retorna do Outro à dêixis do sujeito.

A relação entre S1 e S2 corresponde à famosa afirmação de Lacan de que um significante é o que representa um sujeito para outro significante. A ideia é que do significante (S1) “escape”, “desvele” o Sujeito barrado (S - a) na produção da verdade; porém, para tanto, outro significante “deve estar presente”, no sentido de fazer valer, atualizar esse saber (S2). Dessa forma, na relação entre S1 e S2 está $\$$. Por outro lado, essa relação produzirá o objeto a ($a' - A$). Assim, a proposta de Beividas reinscreve, por meio das relações semióticas estabelecidas no quadrado da veridicção, as letras (S1, S2, $\$$ e objeto a), as quais compõem – junto aos lugares e funções – os quatro discursos enumerados por Lacan: discurso do mestre, do analista, o universitário e o da histórica.

Para Beividas (2000) o que surpreende nessa bricolagem de teorias, no que se refere ao quadrado da subjetivação lacaniano, é que o esquema proposto é capaz de gerar o próprio algoritmo com que Lacan define a estrutura do fantasma: $\$ < > a$ (BEIVIDAS, 2000, p. 367):

A notação losangular da relação entre o sujeito dividido e o objeto a poderia ser considerada como uma notação simplificada, mas que subsume na sua estrutura não apenas o quadrado da ordenação subjetiva, mas também os conceitos que sintetizam em Lacan a cadeia do discurso (S1-S2). Os quatro conceitos, considerados como essências na literatura psicanalítica ($\$$, a , S1 e S2), ganhariam algo mais do que essa simples apreciação [...] e passariam a estar *integrados estruturalmente*. Uma apreciação que evolua para uma amarração estrutural me parece um ganho teórico nada ruim. (grifo do autor).

Beividas afirma, ainda, que se fosse possível considerar a fórmula do fantasma como uma segunda geração categorial (derivada do esquema da subjetivação), que se desdobra em matrizes clínicas estruturais, que, por sua vez, notam o modo específico de cada patologia do campo psicanalítico, seria possível estabelecer níveis de profundidade

para as estruturações que ocorrem na isotopia do desejo ou mesmo no regime inconsciente como um todo. O quadrado da subjetivação determinaria um nível fundamental de primeiras articulações da subjetivação inconsciente. A estrutura do fantasma definiria um nível de superfície em que essas primeiras articulações receberiam as primeiras articulações modais. A partir daí, as múltiplas formas sobremodalizadas de articulações definiriam o nível discursivo em que se inscreveriam as formas discursivas pelas quais se manifestam as patologias: o discurso da histeria, da psicose, etc. “Haveria assim a possibilidade de teorizar, sob a perspectiva de um percurso gerativo, a constituição da subjetividade inconsciente, a álgebra do sujeito” (BEIVIDAS, 2000, p. 372).

Haveria muito mais o que dizer sobre a construção teórica e interdisciplinar de Beividas; em outros trabalhos, por exemplo, o autor se dedica a examinar mais detidamente a semiótica das paixões com a psicanálise de base freudiana e lacaniana, numa espécie de extensão bem sucedida de seu projeto teórico. Nesse momento, para este trabalho de pesquisa, foi fundamental examinar como o teórico iniciou e viabilizou seus empreendimentos científicos. A ideia, porém, é que haja um aprofundamento cada vez maior da teoria até para que nos afastemos dela num certo ponto. Beividas trabalha com o discurso psicanalítico e nosso trabalho se detém ao discurso literário, respeitando as suas particularidades. No entanto, achamos plausível que seja possível partir de uma estrutura de subjetivação (semanticamente investida) num texto literário que valoriza e convoca percursos do desejo. A isotopia do desejo, na literatura, evoluiria para uma paixão ou investir-se-ia semanticamente culminando numa paixão. O desejo é, portanto, enquanto isotopia, estrutura / base das paixões.

10. Era uma vez um faminto...

[...] eu tinha de gritar em furor que minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que tudo só era uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista, e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros, e dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões... (Nassar, 2002, p. 111).

Há um trecho da obra de Nassar (1975) e na obra de Luiz Fernando Carvalho⁶², que traz a parábola do Faminto, que tem como fonte *As Mil e Uma Noites*, proferida pelo pai junto a um dos sermões. A parábola é iniciada no capítulo 9 apenas com: “Era uma vez um faminto” (NASSAR, 2002, p. 63) e transcrita de forma integral no capítulo 13; e, depois seguirá como uma resposta do filho ao pai até o capítulo 14 e ainda terá “ressonâncias” no capítulo 25. Diferente das parábolas bíblicas lidas pelo pai, essa possui uma extensão maior e um rico detalhamento. Chama atenção a singularidade desse trecho dentro do conjunto da obra; trata-se, de fato, de uma leitura feita pelo pai de “uma velha brochura”.

10.1. No filme⁶³

A sequência analisada tem a seguinte descrição:

SEQUÊNCIA DA FÁBULA⁶⁴

- Casa da fazenda, o pai acende o lampião e começa a narrar a história do faminto. Está tudo escuro, praticamente não se consegue enxergar nada a não ser ele, o pai. A câmera de frente para o pai.

CORTE

⁶² O que será dito serve para o romance e para o filme, uma vez que ambos reproduzem essa história.

⁶³ A ideia não é analisar o trecho do filme, trata-se apenas de um comentário.

⁶⁴ A descrição acima é pobre e serve unicamente para fins didáticos. O ideal seria reproduzir a sequência filmica.

- O pai abre um livro.

CORTE

- Há música e uma imagem de André no quarto de pensão deitado se contorcendo e chorando com suas mãos estendidas para a câmera (para Pedro?).

CORTE: escurece e há barulhos de trovão.

SEQUÊNCIA DA FÁBULA

- Raios clareiam de repente o plano, parecendo chuva mesmo.

CORTE

- Chão forrado de folhas secas.

CORTE

- Os olhos de um homem.

CORTE

- A boca deste homem.

CORTE

- De novo os olhos do homem e uma voz: “donde vens tu?”

CORTE

- Barulhos de trovão, a cena é branca e preta (para marcar a fábula), o mendigo é André e o sultão é o pai, ambos estão caracterizados: o pai tem uma longa barba e turbante na cabeça, André também está barbado, etc. Primeiro a história é mostrada de acordo com a versão do pai. Há um lampião na mesa também, como na mesa da família.

CORTE

- O sultão bate palmas.

CORTE

- O rosto do mendigo – como se ele estivesse assustado com o gesto do outro. A narração da fábula é do pai.

CORTE

- O homem finge que leva as mãos com um suposto jarro trazido da mão de um serviçal, que apareceu ali por causa das palmas.

CORTE

- O mendigo repete o ato.

CORTE

- O sultão o observa.

CORTE

- O sultão bate palmas.

CORTE

- O homem se senta. Abre o plano e podemos ver os dois sentados à mesa.

CORTE

- As mãos dos serviçais fingem colocar comida na mesa.

CORTE

- O mendigo olha faminto.

CORTE

- O sultão finge repartir um pão e oferece para o mendigo.

CORTE

- O mendigo pega o pão fictício.

CORTE

- O sultão finge comer um pedaço de pão.

CORTE

- O mendigo faz a mesma coisa.

CORTE

- O homem pergunta o que o mendigo acha do pão.

CORTE

- O mendigo responde.

CORTE

- O homem pergunta o que ele acha das outras comidas.

CORTE

- O mendigo finge que observa, em cima da mesa, as comidas das quais o outro fala.

CORTE

- O homem continua falando e apontando as comidas imaginárias.

CORTE

- O outro se estica para pegar a comida oferecida e fala de seu aroma.

CORTE

- O sultão o observa.

CORTE

- O mendigo continua comendo com satisfação.

CORTE

- O homem finge servir doces para o outro.

CORTE

- O mendigo ergue braços com voracidade para pegar o doce das mãos do outro.

CORTE

- O homem retrai a mão, advertindo o mendigo de que ele deveria mastigar bem e, logo depois, volta a lhe oferecer.

CORTE

- O mendigo come.

CORTE

- O homem bate palmas, ordenando: “podem trazer a sobremesa”.

CORTE

- Braços de serviçais fingem trazer comidas.

CORTE

- O homem pede para que ele coma.

CORTE

- O mendigo come.

CORTE

- O homem também come.

CORTE

- O mendigo come.

CORTE

- O homem oferece os figos.

CORTE

- O mendigo observa o homem.

CORTE

- O homem pede que ele coma.

CORTE

- Ele diz que já está satisfeito.

CORTE

- O homem se acha admirado, afinal ele havia chegado ali com tanta fome.

CORTE

- O rosto do mendigo.

CORTE

- O homem diz que, de qualquer forma, teria sido uma honra dividir a refeição com ele.

CORTE

- O mendigo vai levantar, mas o homem o impede.

CORTE

- O homem diz que eles ainda não haviam bebido e bate palmas

CORTE

- O mendigo o observa; novamente mãos trazem o que seria o vinho.

CORTE

- O homem serve os dois.

CORTE

- O mendigo bebe no copo fictício.

CORTE

- O homem também bebe.

CORTE

- O mendigo coloca o “copo” imaginário na mesa

CORTE

- O homem o serve novamente.

CORTE

- O mendigo bebe com satisfação e se finge embriagado.

CORTE

- O homem também bebe e volta a encher o copo do outro.

CORTE

- O mendigo bebe no copo fictício e diz que o vinho é sublime.

CORTE

- O homem fala que finalmente encontrou um homem de caráter firme e que de agora em diante ele passaria a morar ali com ele. Quando ele para de falar, o pai na mesa dos sermões narra o fim da história.

CORTE

- O mendigo come um pão de verdade agora com muita satisfação, fazendo barulhos de satisfação. Antes, os dois gesticulavam como se houvesse mesmo alimentos na mesa para se servirem.

CORTE

- O homem o observa admirado. A narração do pai para e quem comenta sobre a imagem é a voz de André: “como podia o homem que tinha o pão à mesa...?”.

CORTE

SEQUÊNCIA DA PENSÃO

- Quarto de pensão, André e Pedro estão sentados no chão um ao lado do outro e André indaga a história do pai: “como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar...?”

CORTE

SEQUÊNCIA DA FÁBULA

- Conforme ele fala, o pai é mostrado à luz do lampião na mesa, terminando de contar sua história. André ainda fala e um barulho de chocalhos parece se intensificar – barulho da revolta.

CORTE

- Volta para a pensão e ele está sentado no chão ao lado de seu irmão, que está quieto. André começa a contar sua versão da história do faminto, aquela que o pai, segundo o filho, não tinha contado.

CORTE

SEQUÊNCIA DA FÁBULA VERSÃO DE ANDRÉ

(é a continuação da fábula do pai, por isto, a cena é branca e preta).

- O mendigo afasta o pão da mesa. Para o chocalho (som).

CORTE

- O homem o observa assustado.

CORTE

- O mendigo dá um murro no homem

CORTE

- O homem cai.

CORTE

- Os olhos do mendigo; ele justifica o seu ato.

CORTE

- Um dos braços do mendigo erguido com a mão aberta; a câmera desce até seu rosto e ele fala: “a impaciência também tem os seus direitos”.

CORTE

- A mão do mendigo se fechando (ele ainda está com o braço erguido).

SEQUÊNCIA MESA DOS SERMÕES

CORTE

- O rosto de André se virando para o pai na mesa da família, provavelmente, depois, da fábula ser contada – André moço, sem barba: “A impaciência também tem os seus direitos”.

CORTE

- Ele se ergue da cadeira.

CORTE

- Com o barulho da cadeira, a mãe olha para ele e depois para o pai.

CORTE

- O pai olha assustado para a mãe e, depois, olha para Pedro que olha para as irmãs.

CORTE

- As irmãs olham assustadas.

CORTE

- Ana abaixa a cabeça e seus cabelos caem em seu rosto; a câmera mostra suas mãos juntas em cima da mesa, ela abaixa a cabeça cada vez mais. Barulhos de insetos.

Essa sequência da fábula tem um caráter de exceção no filme, um caráter de sonho. É de fato, tal qual na literatura, uma “pausa” na narrativa (um conto dentro de

outro) para o acréscimo de algo que seria “exterior”, no entanto profundamente exemplar, metáfora, do que se passa ao longo do enredo. Pensamos que a sequência condensa elementos importantes da narrativa fílmica e literária: o entrecruzamento de vozes narrativas (André e pai); a presença da cultura que se hibridiza no verbo arcaico ou na própria referência imagética ao Oriente; a presença da fábula revista pelos autores (Luiz Fernando Carvalho e Raduan Nassar). Porém, no filme, algo ocorre: as personagens da fábula são André (ator que representa o filho) e o pai (ator que representa o pai). Eles se revestem para encarnar o papel de mendigo (filho) e ancião (pai).

Os quadros, na sequência em questão, caracterizam-se por serem em preto e branco, delimitando um caráter de exceção na narrativa. Há uma caracterização de objetos de cena e de figurino que remontam outro espaço e outro tempo: o turbante na cabeça do pai, sua longa barba, suas roupas longas e soltas. O filho (André) vestido tal qual um mendigo, “barbas por fazer”. Os corpos são caracterizados, isto é, investidos semanticamente para que de fato reclamem outra significação. O ambiente é outro: não é a fazenda (casa da família) nem mesmo o quarto de pensão.

A sequência começa na fazenda, o pai inicia o sermão na cabeceira da mesa e seu rosto é iluminado por um lampião. A imagem sonora é composta por um som arcaico, oriental. Imediatamente há um corte e o rosto de André⁶⁵, contorcido em dor, é mostrado pela câmera bem próxima (close). A sequência da fábula confere aos quadros um caráter narrativo tradicional, linear: os quadros se alternam: pai e filho dialogam e gesticulam entremeados por cortes suaves. Ancião e mendigo são mostrados num alinhamento horizontal e há enquadramentos da gesticulação de suas mãos. Há uma encenação que a câmera privilegia: a sutileza das mãos como se de fato eles manuseassem os alimentos. As mãos dos serviçais também participam das cenas.

Nas últimas cenas, um murro é desferido contra o ancião de barbas brancas. Logo em seguida, o braço do mendigo erguido é mostrado em contre plongée, isto é, de baixo para cima. A dimensão da ação assume características próprias. Essas imagens conferem ao filme um sentido a mais, ou mesmo um aprofundamento de sentido que não pode ser explorado pela literatura: a imagem corporal é privilegiada pela câmera sem qualquer mediação de cunho descritivo, metafórico, é o objeto pelo objeto.

⁶⁵ Ele estaria no quarto de pensão com Pedro.

Os quadros finais, acompanhados da imagem sonora (ver descrição da sequência), são closes do rosto de André (mendigo), os olhos e o nariz são privilegiados. Mas as arestas da figura (rosto) são trabalhadas de forma que sejam engrossadas, ou seja, há um sombreamento que enforma um rosto “pintura / desenho”, afinando a imagem – tal qual uma pintura cristã ortodoxa, investindo a imagem de uma interpretação por meio de uma expressão corporal. E, de certa forma, há nessa montagem um intercâmbio entre o sagrado e o profano: uma imagem cristã (que lembraria os cristos de rostos pontiagudos da cultura ortodoxa) investida por uma atitude profana, de desrespeito, como o murro desferido contra o ancião ou o pai.

Nessa sobreposição de camadas de significados que se contradizem sem se anular, há a exposição de um universo cultural fechado, arcaico, antigo que não poderia suportar em princípio as contradições que ao mesmo tempo provoca.

Esse universo, rememorado por meio de uma estrutura de imagens canônicas ou que podem ser reconhecidas como tais, em certa medida pode figurativizar a dor do percurso que todo indivíduo faz de submetimento a uma estrutura de poder (pai, Deus, hierarquia, Estado, etc.) na medida em que acena para um percurso antológico, abarcando imagens que se referem ao sagrado.

Assim, os sentidos literais (literários) são renovados frente à força da composição das imagens. A expressão desse diálogo entre pai e filho ou faminto e ancião, no filme, é de tal maneira que se pode perceber com clareza a paridade dessa situação com o último diálogo entre pai e filho na mesa dos sermões. Nesse diálogo final, o alimento do qual se fala tem seu sentido extravasado, aqui o alimento é o afeto, mas também tangencia a “comunicação” (ou a estrutura da comunicação empreendida), que tem como suporte o afeto. A comunicação entre eles é exemplarmente manifestada ou iconizada. Por exemplo, nesse trecho final, do diálogo entre pai e filho:

- Jamais os abandonei, pai; tudo o que eu quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras.
- 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.
- Não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar minha fome; tivesse de sentar-me à mesa só com esse fim, preferiria antes me servir de um pão acerbado que me abreviasse a vida (NASSAR, 2002, p.161).

Não que o pai não tivesse afeto. Mas esse afeto talvez não pudesse ser percebido, ou sentido de fato, em meio às barreiras impostas por um discurso de poder, que desviava o foco principal do diálogo e embotava a comunicação. Tratava-se antes de uma comunicação sempre encenada, laboriosa, mas improdutiva. Tanto no diálogo do faminto como no diálogo entre pai e filho, no filme, as mesas estão vazias (imagem de mesas vazias): não há, a princípio, qualquer imagem de alimentos, o que se tem, na verdade, é uma encenação do mendigo e do barmecida e pratos e copos vazios ao longo da narrativa fílmica.

A mesa vazia talvez encontre eco na inscrição literária: “...era um pedaço de terra seca que nos separava”. Isso é o que diz André para o irmão, Pedro, quando este chega ao quarto de pensão (quarto dos acessos de André) para devolver o filho pródigo à família. A mesa vazia (o espaço vazio entre os atores) é a própria comunicação: um espaço não fecundado⁶⁶.

Ainda na mesa dos sermões, no diálogo final entre pai e filho, André retoma a história do faminto para o pai, dizendo:

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 (NASSAR, 2002, 159-160)⁶⁷.

No filme, a composição dessas duas sequências de diálogos (pai e filho e barmecida e mendigo) encontra paridade não apenas em função da inscrição da imagem dos atores, sua posição, diálogo, mas também pela presença da imagem da mesa vazia. A mesa pode ser vista como a passagem, o canal, inclusive da tradução - também um espaço a ser fecundado: para cada metáfora literária, uma representação imagética ou sonora, etc. precisa ser construída, fecundada.

⁶⁶ Diz André: Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo, meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo: musgos, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo; todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado... (NASSAR, 1975, p. 88-89).

⁶⁷ É quando André conta sua versão da parábola do faminto!

10.2. Na literatura

De acordo com Rodrigues (2006), somente na primeira edição de *Lavoura Arcaica* (1975), o próprio escritor coloca uma nota dizendo: “Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) [sic] de O Livro das Mil e Uma Noites” (apud RODRIGUES, p. 47). A supressão da nota das demais edições parece ecoar o termo “distorcida” usado por Nassar. Ou seja, aponta para o fato de que o trecho do faminto deve ser lido, analisado como sendo uma interpretação, uma leitura de Raduan Nassar. Mas é quase irresistível não reler o texto das *Mil e Uma Noites* cuja passagem ressoada na obra de Nassar corresponde à história de *Chacabac* ou *Chakalik* (dependendo da tradução), *o sexto irmão do barbeiro*.

Nessa história, Chacabac, depois de passar por intempéries da vida, perde seu dinheiro sendo obrigado a mendigar até encontrar um barmecida, que o alimenta e o acolhe. Porém, pela primeira vez, na imensa casa do soberano, faminto, ele é testado pelos caprichos do poderoso homem: ao invés de servir-lhe comida, finge que há na mesa pratos deliciosos, e os dois fazem uma espécie de jogo de encenação com a suposta comida. Mesmo faminto, Chacabac aceita a brincadeira do outro: “Chacabac julgou que o barmecida gostasse de brincar; e como sabia compreender brincadeiras, e não ignorava a complacência que os pobres devem aos ricos, se querem lucrar alguma coisa, aproximou-se e imitou-o” (s/d, p. 224). Em *Lavoura Arcaica*, ecoa um: “Ouço e obedeço” (2002, p.82).

Por fim, o barmecida se mostra admirado com o homem: “Há muito tempo, disse-lhe, que procuro um homem com vosso caráter [...] Tiveste a complacência de vos submeter ao meu humor e a paciência de agüentar a brincadeira até o fim; mas agora vamos comer realmente” (s/d, p.228-229). E Chacabac não só saboreou um belo banquete como lhe foram confiados o cuidado da casa e de todos os negócios do barmecida.

E assim seria mais ou menos o fim da história contada pelo pai, Iohána, em *Lavoura Arcaica* (2002). Há, inclusive, uma linguagem típica do texto escrito, com pontuações regulares, o que difere muito dos outros capítulos da obra, que muitas vezes tangenciam a oralidade. Nesse trecho, ao contrário, a linguagem é preciosa: “Dulcifiquemo-nos” (NASSAR, 2002, p.83). E esses termos cristalizados podem ser

encontrados tanto na fala do ancião como na do faminto e na voz do narrador. No entanto, o texto tem um propósito moral – há uma “moral da história” literalmente:

Finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência. Por tuas qualidades raras, passas doravante a morar nesta casa tão grande e tão despojada de habitantes, e está certo de que alimento não te há de faltar à mesa. (NASSAR, 2002, p. 85-86).

No entanto, enquanto a história de Chacabac é muito mais permeada por ações, a história do faminto (André?) segue muito mais os sentidos gustativos, olfativos, táteis... corporais: “[...] este assado com recheio de arroz e amêndoas, este peixe em molho de gergelim, ou estas costelas de carneiro! E que dirás do aroma?” (NASSAR, 2002, p.82); “[...] vamos aos doces: esta torta empolada de nozes e romãs, com certo ar épico, parece muito capaz de nos tentar” (p.83-84). Há algo de mão dupla nesta descrição ao mesmo tempo em que aguça / desperta os sentidos, valoriza a falta. Então, o corpo sentiria ao mesmo tempo a dor da fome, a angústia/ irritação provocada pela privação e sente o desejo ser aguçado pela descrição.

O pai valoriza mais essa descrição dos alimentos em relação à história de Chababac das *Mil e Uma Noites*. Uma das razões para isso pode sustentar a ideia de como o faminto se submeteu à dominação, como ele foi paciente, como ele curvou-se diante da autoridade. A ideia de curvar-se tem, inclusive, um significado corporal – até teatral - de submissão. Há ainda a ideia de submeter o físico, os sentidos, os imperativos da fome, à razão, à super consciência, que, nesse caso, é valorizada como bem maior.

Na história de Chacabac, ainda no momento de farsa com o barmecida, um vinho imaginário é servido, e o faminto, fingindo estar embriagado, desfere um tapa contra o seu bem feito. E este, ao invés de repreendê-lo, admira seu espírito brincalhão, sua inteligência: “Tiveste a complacência de vos submeter ao meu humor e a paciência de agüentar a brincadeira até o fim” (s/d, p.229).

Outra coisa suprimida da história pelo pai diz respeito ao prêmio que o faminto recebe por ter demonstrado paciência, uma verdadeira festa para os sentidos é posta à mesa: frutas, doces, vinhos e demais iguarias, desfrutadas ao som de instrumentos musicais; além de belas escravas...

Mas a história d' *As Mil e Uma Noites* não termina aí, na inscrição moral da paciência como a maior virtude. Depois do falecimento do barmecida, Chacabac tem de entregar sua fortuna ao príncipe e se vê novamente faminto / mendigando. Por fim, termina nas mãos de um malvado e ciumento beduíno que o mutila: seus lábios foram fendidos e seu sexo decepado. Interessante como exatamente órgãos que proporcionam intenso prazer são mutilados. A satisfação da fome/prazer se inicia na história (e na vida) pela conjugação com o alimento. Depois, pela satisfação sexual. O corpo é agredido, marcado pelo trauma, desmembrado por uma violência exatamente nos lugares onde a pulsão impõe sua força libidinal.

Mas interessante ainda é pensar que a história d' *As Mil e Uma Noites* retoma / ressignifica o prazer da oralidade na medida em que a história é contada. O barbeiro conta a história de seu sexto irmão ao príncipe, e Cherazade conta a história do barbeiro e de seus irmãos ao sultão da Índia. Tanto o barbeiro como Cherazade se valem do verbo (o ato de contar histórias) para se salvar. E, neste sentido, a salvação representa o reencontro com o prazer: a necessidade de criar e transmitir o conto. A alternativa para a dominação e para a recuperação do sentido (naquilo que o sentido fala do corpo), encontrada pelo humano, vem pela cultura, pela arte. É possível se salvar da extinção de si próprio na medida em que se conta um conto, deixando-se filtrar na inscrição do verbo.

Em *Lavoura Arcaica*, suprimir a história, (re) contá-la, tem outro significado. O sentido aí é de poda, de manutenção do *status quo* da família:

O que o pai pede aos filhos, por intermédio dessa história, é que finjam também receber o alimento de que necessitam. Só assim serão recompensados. E o que é pior: essa recompensa será tão-somente um pão, robusto e verdadeiro, quando havia simulado oferecer-lhes as mais finas iguarias, um assado com recheio de arroz e amêndoas, peixe em molho de gergelim ou costelas de carneiro, sem falar das sobremesas mais delicadas e dos vinhos mais sublimes. É a recusa em representar esse papel, por parte do filho, e a impossibilidade, por parte do pai, de reconhecer que oferece o que não tem e que dá aquilo que o filho não precisa que tornarão o diálogo entre ambos impraticável (RODRIGUES, 2006, p. 49).

Mesmo que Nassar, nas primeiras edições da obra, pontue que a parábola deva ser lida com alguma independência da parábola original, há algo na fala de André que revela que essa história, muito provavelmente, tem outro fim. Diz André: “terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão

terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões” (NASSAR, 2002, p.86). A combinação de termos “terminava confusamente” e depois “confusão terapêutica” parece indicar que o desfecho da história não poderia ser esse proferido pelo pai, “aquele que tem o sal para salgar e o pão na mesa”. E de fato há outro final: o faminto, mesmo curvando-se e fazendo valer a vontade das autoridades, termina mutilado. Não há, portanto, em princípio qualquer indício de que a obediência no trato com os mais ricos dê bons resultados.

A princípio poderíamos pensar que o faminto é esperto, pois curvando-se (novamente) ao poderoso sultão, ele alcança seus objetivos, mas, em verdade, isso não lhe dá qualquer garantia. Esse é o final confuso: a história – proferida pelo pai - pouco se aproxima dos fatos. O desfecho confuso que o pai dá a história tem um caráter alienante, porque também, talvez, num discurso em que a fome esteja em questão também outra cadeia semântica deva figurar na história. Se há fome, há falta. Um discurso que tenha como base, como motivo, a falta, talvez tenha sua coerência numa cadeia significativa em que haja, por exemplo, raiva, impaciência, irritação, inveja. Se não há uma cadeia isotópica que represente essa fome (o querer, o desejo) de que se fala, talvez, haja algo de contraditório no discurso enunciado.

André, enquanto faminto, retoma e reconta a história: “Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? Como podia o pai, Pedro, ter omitido tantas e tantas vezes que contou aquela história oriental?” (NASSAR, 2002, p. 86). E, a partir dessa reflexão, André retoma a história e diz que o faminto, aturdido pelo vinho, ergue a mão contra o bondoso ancião de barbas brancas e termina com: “a impaciência também tem seus direitos” (NASSAR, 2002, p. 90).

Porém, ele de fato retoma a metáfora no capítulo seguinte. Nesse capítulo, há um “empoderamento”, um revestimento semântico, que perpassa antes pelos sentidos do corpo para reiniciar o verbo em diálogo com o pai:

[...] Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo, meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo [...] sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo,

despido como vim ao mundo [...] e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! (NASSAR, 2002, p.88).

Para reconstruir a metáfora, ele se vale do jorro em forma de fala convulsa (que circunscreve, aqui, a noção de gozo)⁶⁸ para salivar uma metáfora que realmente faça sentido na história: “a impaciência também tem os seus direitos!” (NASSAR, 2002, p.90).

O corpo vem reclamar seus sentidos, seus imperativos, suas “indecências”, vem reclamar outro investimento semântico. O termo faminto é desde sempre a marca do desejo – do querer – é um querer e não poder (fome, no sentido de disjunção com o objeto). No entanto, trata-se da fome e de tudo que esse estado implica. Ao simbolizar a fome no corpo, nos sentidos, a impaciência surge como um dos possíveis afetos relacionados. A impaciência / raiva não é só com o sultão de barbas brancas, mas, obviamente, com quem professa o discurso alienado.

Talvez pudéssemos considerar que a fala de André permeia o nível discursivo em que há a “urgência” da metáfora, nesse texto, que se apresenta numa fala convulsa e metafórica:

O soberano mais poderoso do Universo confessava de fato que acabara de encontrar, à custa de muito procurar o homem [...] que, sobretudo, tinha revelado possuir a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal de sua fome, desfechava um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se [...] ‘Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me a cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra meu benfeitor’ (NASSAR, p.86-87).

O compromisso é com os sentidos – leia-se fome como desejo -, assim sendo o que se coloca é imperativo. De fato, seria a cadência da impaciência em seu ritmo de “jorro”: o desejo que vem carregado pela sedução empreendida na conquista.

André apropria-se do discurso do outro para revertê-lo primeiro nas categorias relativas ao tempo: extensão e ritmo. Isto é, aqui, o ritmo é acelerado e o fim adiantado “pelo violento murro contra o ancião”. Na mudança em relação ao trato com o tempo, muda-se a estrutura semântica. Essa é a urgência da metáfora. Há uma forma canônica

⁶⁸Mas é preciso dizer que o retorno ao gozo é para um tempo sempre primordial, pois é anterior à castração, isto é, a entrada da cultura. Onde há gozo não há castração.

relativa às categorias da narrativa tradicional que é reinvestida como se o discurso pudesse elidir a sintaxe (no sentido de estrutura) para poder fazer valer a forma, o condensamento e eclodir a metáfora. Por exemplo, o termo impaciência desloca a trama da sintaxe temporal para si, sendo ao mesmo tempo metáfora (sentido) e estrutura⁶⁹.

Se pensarmos na proposta de Zilberberg (2006b, p. 170), que diz que a tensividade seja a união entre a intensidade e a extensividade⁷⁰, nesse discurso teríamos um pico na tonicidade e uma queda na extensividade, exatamente o que provocaria esse efeito: redução na temporalidade e espacialidade e um aumento na “tonia”. Esse efeito, nesse texto, seria o que Beividas chamou de “timia”, responsável pela erupção da paixão. A paixão também vista aqui como tendência, “força”.

Esse é o plano superficial do discurso do desejo. A isotopia do desejo implica mais elementos textuais. Claro que não há total deslocamentos das categorias da narrativa e, nesse sentido, a história empreende sua “performance” e impõe outros sentidos.

10.3. Inveja

A história do faminto tal como descrita pelo pai é o discurso canônico, posto, finalizado, “lei”. Na história do pai, o faminto é também um nobre, que sabe “dançar conforme as regras”, que tem humildade, porque sabe esperar, diz o barmecida para ele: “Ó, meu hóspede amigo, pelo modo como falas bem se vê que és pessoa de gosto, habituado a comer à mesa de príncipes e de grandes; come mais, e que te faça bom proveito” (NASSAR, 1975, p.83). Assim, ele ganha o reino do senhor. Não se trata de qualquer homem, mas aquele que na hierarquia o substituirá. O faminto não deita os olhos (marca do desejo em relação ao que é do outro) sob a riqueza do poderoso, ele apenas ouve e obedece -“Ouço e obedeço”, disse o faminto (NASSAR, 1975, p. 82). Nesse jogo de obediência, que corresponde ao cumprimento do que lhe foi proposto, há espera e complacência.

⁶⁹ Em relação à temporalidade, os lexemas paciência e impaciência são figuras que metaforizam o próprio trato com o tempo e podem se referir ao mesmo tempo à aspectualidade.

⁷⁰ O autor coloca que, enquanto a intensidade conjuga o andamento e a tonicidade, a extensividade une a temporalidade e a espacialidade.

O faminto, demonstrando muita paciência, aceita o capricho do ancião. Há astúcia nessa atitude: “O faminto dobrando-se de dor, pensou com seus botões que os pobres deviam mostrar muita paciência diante dos caprichos dos poderosos, abstendo-se por isso de dar mostras de irritação” (NASSAR, 1975, p. 81-82).

Não se questiona o porquê esse homem é um faminto. Não se sabe sua precedência. Ele, no discurso de André, já é antes um injustiçado. Um homem sem pátria que entra na casa do senhor para mendigar. A casa do outro é um palácio:

Animado pela resposta, o faminto, embora um tanto ressabiado, transpôs o pórtico, atravessou o pátio espaçoso que se seguia à entrada, assim como o jardim sombreado de vigorosas árvores, e logo alcançou o interior do palácio, passando de aposento em aposento, todos grandes, de paredes muito altas, mas despojados de qualquer mobília... (NASSAR, 1975, p.80).

Espera-se que assim, o dono da grande casa, portanto, abastado, dê de bom grado ajuda ao outro. Mas, por outro lado, a casa pertence a ele e as regras são suas, portanto. Assim, é a casa do pai. Há uma hierarquia, aqui (quando se fala de barmecida e faminto e pai e filho), que deve ser respeitada. A paciência, aqui, assume também esse intervalo da hierarquia: para se tornar homem tal qual o pai, é preciso de tempo de maturação. Para se tornar senhor, no caso, do barmecida é preciso antes servir e dar o tempo da aquisição da confiança.

No entanto, André “atropela” / convulsiona o discurso acelerando a história da narrativa. Tomar o verbo para si, recontar o conto, é uma apropriação de um lugar de poder. André, de alguma forma, sente-se merecedor desse lugar; é como ele diz ao pai na mesa dos sermões: “Queria o meu lugar na mesa da família” (NASSAR, 2002, p.160). Porém, o lugar que lhe cabe ali é o de filho, mesmo que ele almeje / inveje o lugar do pai.

Mas, não há a junção no caso da inveja. O invejoso se vê disjunto do objeto, que pertenceria ao outro. No entanto, ele se vê como “injustiçado”, pois não se conforma que não possui aquele objeto. Nesse sentido, poderíamos dizer que o invejoso sente-se merecedor de algo que ele supõe que faz o outro feliz, assim ele também se vê como um injustiçado.

A junção a que se refere o trecho é com a comida. Em princípio, o dar de comer ao outro (faminto) figuraria como uma obrigação. Mas a comida que lhe é servida

ultrapassa a saciedade, pois se trata de um verdadeiro banquete para os sentidos. A comida é requintada, depois do salgado, os doces... depois dos doces, o vinho... depois do vinho, as mulheres. O deleite dos sentidos pode suscitar o desejo de conjunção com aquilo que é pleno, total (mãe).

A própria história, dentro da história da narrativa, tem esse papel de figurativizar a idealização e o exemplar. Isto é, na trama – mesmo que advinda do discurso canônico - também circula esse desejo de conjunção com o total; não é algo presente apenas em André, mas na própria estrutura herdada⁷¹, que mesmo apontando para a apropriação da cultura, da linguagem, deixa entrever nas metáforas que coloca um material “primordial”, “inconsciente”. Isso, de alguma forma, participa dos não-ditos dentro dos interstícios do texto⁷². Relaciona-se também ao modo como a linguagem se articula, como diz a Semiótica, as paixões são efeitos de sentido resultantes das combinações, dos arranjos entre as modalidades (querer, dever, poder, saber) que incidem sobre o “ser”.

Em termos modais, há um sujeito (André) que quer-estar em conjunção com um objeto, mas sabe-não-poder-estar em conjunção com este objeto. No entanto, no discurso do desejo, do faminto, que vem reclamar sua fome e sede, que parte de um lugar de injustiçado/ invejoso, há a apresentação de um “falso” “poder-estar”. Nesse sentido, há algo que se embrenha nas tramas do desejo e se apresenta como “de direito” aquilo que não se “deve” – a conjunção com a mãe/ irmã, que, aqui, pode ser metaforizada no alimento. Se brincássemos com as palavras envolvidas nesse campo semântico, faminto, fome, alimento, mãe, irmã poderíamos derivar outros tantos lexemas: amor e morte, família...

A ideia da inscrição da parábola no meio da narrativa literária não só condensa a tensão instalada ao longo do texto como intensifica seus sentidos. Mas há algo mais: retomar um texto canônico imprime a força “velada” da cultura presente na própria estrutura linguística, conferindo a essa história um caráter universal. A dor de André é, em alguma medida, a figurativização do percurso estreito que o ser humano faz dentro do complexo de Édipo e, assim, dentro das estruturas de poder de forma geral. Essa dor,

⁷¹ Por isso a isotopia maior é a do desejo. O desejo contamina tudo, mesmo o discurso que se apresenta como isento.

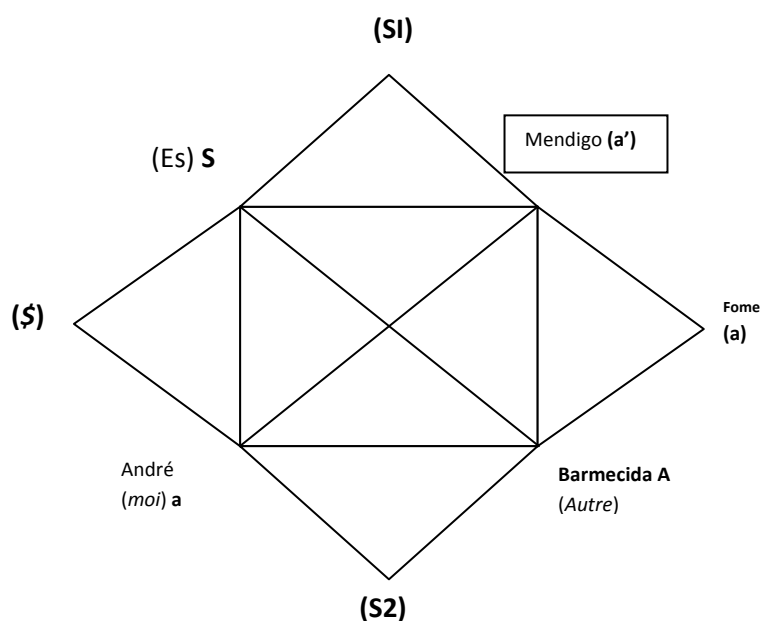
⁷² É algo herdado, principalmente quando se trata do “Édipo humano”, da aquisição do simbólico. Como diz Lacan o que “sobra” está transposto em estruturas de linguagem.

no entanto, não redime o homem, não o isenta de culpa: ele é ao mesmo tempo vítima e algoz. Entretanto, ele será sempre sujeito do desejo e, assim, assujeitado, faminto.

10.4. Isotopia do desejo

Numa tentativa de análise a partir da proposta de W. Beividas, propomos um estudo a partir do quadrado semiótico da veridicção já reinvestido com conceitos da psicanálise lacaniana. A proposta de análise nesses termos apresenta algumas questões. Por se tratar de um quadrado, que, de alguma forma, fala do sujeito, aqui, os termos corresponderiam aos personagens, que, em verdade, já estariam num outro nível do percurso gerativo, já figurativizados. Entretanto, aqui, nós o tomaremos como “indicadores” de feixes discursivos que possuem em si uma potencialidade para desvelar a modulação da tensividade discursiva.

Assim, S_1 - (ser) na semiótica e Sujeito (Sujeito do inconsciente) em Beividas – em princípio, não teria qualquer substituto formal, ficando “indefinido”. Já S_2 – (parecer) na semiótica e a' (outro) em Beividas – poderia ser o mendigo. O termo não- S_1 – (não-ser) na semiótica e “ego” em Beividas – corresponderia a André. O termo não- S_2 – (não-parecer) e Grande Outro (A) – corresponderia ao barmecida ou ao pai:



As relações entre os termos se dariam da seguinte forma. No eixo dos contrários, a relação entre S1-S2 seria substituída por S – Mendigo, em que o resultado é o segredo / S1. A relação entre os subcontrários, ñS1 e ñS2, seria substituída por barmecida – André. As relações estabelecidas nesses eixos são relações de contrariedade:

- a) S (ser) – Mendigo [a' (parecer)] = S1 / verdade - "aquilo que é e que parece ser isso que é".
- b) Barmecida [A (não-ser)] – André [a (não-parecer)] = S2 / falsidade - "aquilo que nem é (o que é) nem parecer ser (isso que é)" (produção do não-saber).

As relações oblíquas entre S1- ñS1 e S2-ñS2 são relações de contradição, ou seja, dão-se entre termos contraditórios, a primeira relação indica o esquema positivo e a segunda, o esquema negativo. As relações verticais entre ñS2-S1 e ñS1-S2 são relações de implicação ou de complementaridade, sendo que a primeira se refere à dêixis positiva e a segunda, a negativa do modelo do quadrado semiótico, assim teríamos:

- a) S (ser) – André [a (não-parecer)] = \$ / segredo - "aquilo que é (o que é) mas não parece ser" (produção de dissimulação do saber - parecer não-saber).
- b) Mendigo [a' (parecer)] - barmecida [A (não-ser)] = objeto a / mentira - "aquilo que parece ser (o que é), mas não é" (produção de simulação do saber - parecer saber).

O objeto *a* pode ser pensado, aqui⁷³, como a fome (falta) e ao mesmo tempo a comida (o que representa o objeto do desejo nessa falta). A mentira ainda pode ser vislumbrada na relação estabelecida entre o mendigo e o barmecida na encenação proposta pelo ancião; na relação do pai com os filhos ao contar essa história – claro, isso de acordo com a visão de André. Na verdade, essa relação de “mentira” desvela uma relação entre discursos contraditórios, que se desdizem, isto é, o discurso do pai e o do filho – representados pelas figuras do barmecida e do mendigo.

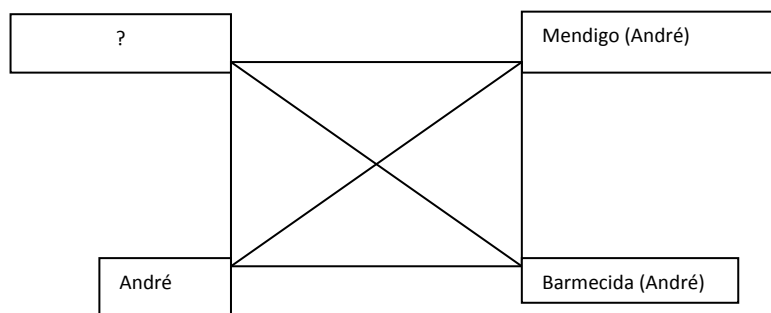
⁷³ Em outras passagens, o objeto *a* pode estar representado por outro objeto.

Dessas relações, o termo S_1 (ser) ou S, que, em princípio, ficou indefinido, pode ser pensado a partir das relações estabelecidas a partir do quadrado de verificação: S está em contradição com o barmecida (não- S_1); numa relação de complementaridade com André (não- S_2) cujo resultado é o segredo e estabelece uma relação de verdade com o mendigo (S_2), numa relação entre termos contrários. Para Lacan, o S é o sujeito do inconsciente. No esquema semiótico, o eixo da imanência (essência) poderia ser homologado ao eixo que, no esquema lacaniano, indica a relação da verdade do sujeito, isto é, a relação inconsciente ou simbólica que vai do Outro (A) ao sujeito (S). Essas relações colocariam o S muito próximo ao mendigo. O mendigo representado pela fábula do faminto configura o sujeito “desejante”, trata-se de um querer ter ou querer-ser. Ele se submete aos caprichos do abastado ancião para conseguir o que deseja. No faminto, que, por vezes, aqui, pressupõe “mendigo”, há um desejo que aponta e assinala a falta. A falta adquire status de urgência.

O termo (\$) com seu termo complementar, o próprio André, representado pelo a (não-parecer), pode ser substituído pelo próprio André. Dessa forma, talvez \$ não seja o André que se apresenta enquanto personagem da narrativa – tal qual o mendigo –, mas o sujeito poeta (há aí um desdobramento), o narrador-personagem, aquele que conta sua própria história, deixando rastros do desejo, conforme a metáfora é inscrita. Porém, essas semelhanças não são tão simples e deverão ser exploradas com mais rigor.

Bom, se concebêssemos, por enquanto, essa relação entre personagem e narrador-personagem, \$ ou o segredo seria o “resultado” do entrecruzamento discursivo do sujeito da ação e o do sujeito da paixão; daquilo que é descrito em atos e o que é descrito em “emoção (timia) /reflexão”. De certo modo a divisão ou cisão do sujeito (\$), demonstrada no discurso, abarca, no fundo, o percurso que se faz para a entrada no simbólico, que é antes fruto também da interdição paterna. Lembrando que o resultado da situação edípica é o próprio \$ e o objeto a para Lacan.

De qualquer forma, nessa primeira tentativa de investimento do quadrado semiótico, teríamos, em princípio, um jogo de espelhamentos que desvela o desdobramento do sujeito que narra:



A substituição de todos os termos por André é possível: quem narra é André, o mendigo é a figurativização de André pelas próprias condições implicadas na narrativa – o mendigo é também o sujeito do desejo - e o próprio barmecida ou o pai (o grande Outro) só têm seu discurso veiculado dentro do discurso do narrador. Se pensarmos na teoria lacaniana, o grande Outro ou mesmo o outro (a) nada mais são que “facetas” do “ser”. Diz Lacan: “o outro que não é outro coisa nenhuma, já que ele é essencialmente acoplado com o eu, numa relação sempre reflexiva, intercambiável – o ego é sempre um alter-ego.” (LACAN, 1985, p. 401). O Sujeito, por sua vez, é tal qual um elo do discurso do grande Outro. De forma que não existiria um grande Outro de fato.

Assim, o que teríamos poderia ser representado em modalidades, isto é, cada função do narrador poderia ser pensada da seguinte forma: entre S_1 e não- S_1 (sujeitos, narrador-personagem e barmecida/ pai, sujeitos da enunciação, afinal a história é narrada pelos dois) há um poder – fazer; e entre S_2 – e não- S_2 (personagens, André e mendigo) há um querer – ser (ou querer-fazer). Supomos que o quadrado deva ainda ser desdobrado.

Mas, antes mesmo de pensar sobre a inscrição do “desejo”, é preciso lembrar que, para Lacan, o desejo do homem é sempre o desejo do Outro. De acordo com Lustoza (2006), essa questão é inclusive a novidade que a psicanálise traz: pensar a relação entre o sujeito e os objetos existentes na realidade (o desejo) como sendo uma relação mediatizada, como uma relação que dependente de algo ainda mais fundamental, a instância do Outro. Isso exprime a máxima lacaniana (LACAN, 2005 – Seminário X) de que o desejo do homem é o desejo do grande Outro. Mas o que seria ler o desejo a partir dos três registros imaginário, simbólico e real, dentro da proposta lacaniana?

10.4.1.1. Desejo nos três eixos

O desejo no eixo imaginário corresponde ao desejo do outro, isto quer dizer que o sujeito não tem “uma identidade”, sendo assim necessário que ele se “apoie” em algo situado fora de si, modelando-se à imagem e semelhança de um pequeno outro. É a partir dessa relação que o sujeito poderá tirar uma orientação para sua conduta. O outro, tomado como uma imagem mais consistente e fascinante, então, será uma espécie de ponto de apoio, de que o sujeito precisará para saber como deve pensar, agir, sentir, etc. Portanto:

Ao afirmar que o desejo é o desejo do outro, a psicanálise ressalta que, mais do que qualquer objeto positivamente buscado na realidade, o que nos interessa é o objeto enquanto sendo alvo do querer do outro. “Eu quero o que o outro quer” querendo dizer “eu quero porque é o outro quem quer”. O que me faz falta é aquilo que falta ao outro (LUSTOZA, 2006, p.47).

No eixo simbólico, caberá ao Outro a função de oferecer as coordenadas a partir das quais o imaginário se estruturará. Isto é, cabe ao Outro simbólico homologar o valor das imagens. Diz Lustoza (2006, p.50):

Uma outra maneira de apreendermos a função do Outro simbólico é recorrendo às primeiras formulações lacanianas, em que o Outro é apresentado como prévio ao sujeito. O sujeito ao vir ao mundo já encontra o Outro como uma ordem dada, uma organização que preexiste ao seu nascimento. O Outro constitui uma ordem na medida em que circunscreve uma série de lugares, cabendo aos sujeitos ocupar este espaço no qual está previamente inscrito. Ao preencher tais lugares, os sujeitos assumirão características específicas. Ao Outro caberá então desempenhar um papel fundamental na constituição do sujeito.

Interessante pensar que a descrição dos alimentos (lembrando que o alimento aqui é representado pelo objeto *a*), objeto de desejo do faminto, é descrito / simbolizado pelo poderoso ancião de barbas brancas:

Que prazer tu me dás, ó senhor meu hóspede! Mas penso que não mereço esses elogios, senão que dirás tu das iguarias que estão à sua esquerda, este assado com recheio de arroz e amêndoas, este peixe em molho de gergelim, ou estas costelas de carneiro! E que dirás do aroma? (NASSAR, 2002, p.82).

Em princípio não há qualquer alimento, somente há sugestão e é a partir dessa sugestão, que a fome se transmuta em desejo.

Porém, o grande Outro é incompleto, trata-se de Outro a quem falta alguma coisa também. Nesse sentido, é possível entender o sentido simbólico da afirmação de que o desejo é, antes, o desejo do Outro. Por exemplo, no caso da descrição dos alimentos pelo ancião, o mendigo ou faminto começa a imaginar e a desejar a partir das indicações semânticas do barmecida, de forma que o desejo se constrói de acordo com as coordenadas (desejo) deste. As coordenadas, ou melhor, a estrutura, é, por isso, “herdada” ou inculcada.

Dentro da perspectiva lacaniana, o desejo é uma falta, então, o objeto que falta ao sujeito é o desejo do Outro. Assim, o desejo do sujeito - ou seja, aquilo que falta ao sujeito - é de cavar a falta no Outro: “Aquilo que falta ao sujeito é que algo falte ao Outro. O que faz falta ao sujeito é que uma falha atravesse o Outro, e para produzir isso o sujeito se oferece como causa do desejo do Outro, como aquele que cava um buraco no Outro e o torna desejante” (LUSTOZA, 2006, p.51).

Foi preciso, por exemplo, que o mendigo aparecesse para que o ancião de barbas brancas pudesse propor sua “brincadeira”, isto é, pudesse, assim, vivenciar seu próprio desejo a partir de suscitar o desejo no outro, se pensarmos nesse trecho a partir dessa proposta.

Nesse sentido, de acordo com Lustoza (2006), é preciso, então, que o sujeito responda a pergunta sobre o que o grande Outro quer para poder, aí sim, constituir-se como desejante. Porém, o motivo do desejo do Outro não pode ser aquilo que o Outro pede ou quer, afinal o desejo do Outro não pode ser de fato atendido, ou melhor, não pode ser satisfeito completamente.

Por isso, quando o sujeito se oferece como o que falta ao Outro, isso não quer dizer que ele está ao alcance de satisfazê-lo. A satisfação é sempre parcial, fazendo com que um resto escape. Esse resto é fundamental para o relançamento do desejo. Então, a única forma do sujeito se ligar ao Outro é tentando coincidir com aquilo que escapa à sua satisfação. Portanto, quando o sujeito se oferece ao Outro, não é para preencher a falta no Outro totalmente, mas antes para cavar essa falta. Pois, é a reprodução da falta no Outro que assegura a reprodução da falta no sujeito. O sujeito procura, então, reavivar a falta no Outro.

A dança gestual entre barmecida e faminto com a falsa comida parece metaforizar essa relação. Os dois parecem fazer um contrato entre si de que satisfazendo o desejo do Outro (barmecida) de topar a brincadeira, o sujeito terá o seu desejo

(suporte: alimento / fome) satisfeito. Mas isso não ocorre de fato, como afirma André por meio de sua versão da história.

É a partir do grande Outro que o mundo passa a ter sentido para o sujeito, a partir de uma espécie de sistema de pensamento graças ao qual o sujeito pode entender a realidade. Mas, como se sabe, não há um sistema de pensamento totalmente acabado, sem lacunas, completamente coerente. Assim, dentro das coordenadas de avaliação fornecidas pelo Outro, circularão pontos de incompreensão.

Essa incompreensão ou mesmo impasse na simbolização é o que Lacan entende como objeto *a*, isto é, o resto que colocará o desejo em movimento:

O objeto *a* é, ao mesmo tempo, a areia que emperra o funcionamento azeitado da máquina simbólica, e também o que impele a máquina a se movimentar. O objeto *a* é simultaneamente o que constitui um obstáculo para o pensamento, e o que aciona o trabalho psíquico de tentar dar conta dele (LUSTOZA, 2006, p.).

Nas palavras de Lacan: “quanto mais o homem se aproxima, cerne, afaga isso que ele acredita ser o objeto de seu desejo, mais ele se desvia, se extravia dele” (Lacan, 2004, p. 52).

Entretanto, o papel desempenhado pelo objeto *a* mobiliza uma nova dimensão do desejo do Outro, para além do simbólico, ou seja, o desejo do Outro entendido agora como real (LACAN, 2004). No momento em que a emergência do desejo do Outro é entendida como real, a angústia se faz presente como afeto preponderante.

Mas o que isso quer dizer de fato? Ao contrário do que se pensa a angústia não é o encontro com algo que constitui uma exceção à norma. A anomalia poderia até, além de causar a angústia, suscitar o próprio desejo. Para Lacan (2004), se justamente a norma falta – o que faz tanto a anomalia como o que faz a falta - a angústia aparece. A angústia é, portanto, suscitada, não quando a norma é violada, e sim quando a própria norma vem a faltar, quando não existe a própria regra que permitiria que os objetos fossem distribuídos em normais ou anômalos.

Assim, a angústia ocorre quando o Outro se apresenta como desregrado, quando ele não obedece ou simboliza uma norma concebível ou representável. Isso tudo terá como resultado o fato de que aquilo que antes era claro e distinto se tornará obscuro e confuso; de acordo com Lustoza (2006), em termos freudianos, *unheimlich* (estranho familiar)⁷⁴.

⁷⁴ Diz Freud: “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (p.238).

Então, a angústia acontece quando somem as coordenadas simbólicas que possibilitavam o sujeito:

[...] situar-se, apreender-se como algo cuja existência pode ser testemunhada por um ponto de vista qualquer. É como se o sujeito estivesse dentro do campo visual do Outro, sem que saiba de que ponto de vista é olhado. O olhar vazio e fixo de um morto ilustra esse Outro irrepresentável: a perspectiva do Outro se opacifica, e essa impossibilidade de representar o Outro será vivida, conseqüentemente, como uma abolição de si mesmo. É como se a estrutura da doação retroativa de sentido operada pelo Outro ficasse momentaneamente interrompida, como se fôssemos objeto de um olhar que não retorna para nós qualquer mensagem, acarretando, por conseguinte, o desaparecimento do sujeito enquanto entidade simbólica. O problema é que na angústia ocorre uma modificação do papel desempenhado pelo Outro, de tal forma que, enquanto o Outro simbólico seria incompleto, o Outro real seria inconsistente. A inconsistência aparece quando o Outro se apresenta como contraditório, incoerente, paradoxal.

Se traçássemos um paralelo entre a teoria e o trecho estudado da obra, poderíamos pensar que a angústia é desvelada por André em relação à parábola do pai. Ele, de alguma forma, entende que há inconsistência nos sermões proferidos pelo pai. Entretanto o jogo entre “desejos” (o desejo tomado pelo senso comum) é mais facilmente visualizado pelo mendigo e ancião de barbas brancas, que estamos tomando como metáforas do pai e do filho, como facetas da mesma relação.

10.4.1.2. Desejo na semiótica

Se na teoria lacaniana, o desejo faz parte dessa complexa relação estabelecida entre o imaginário, o simbólico e o real e que pode pressupor outras “paixões” (que aqui devem ser entendidas como resultado do arranjo modal da relação entre sujeito e objeto), na semiótica, a definição do desejo segue as seguintes prerrogativas, de acordo com o Dicionário de Semiótica (GREIMÁS; COURTÉS, 2011, p.129-130):

Desejo, como termo de psicologia, domínio em que ele é frequentemente oposto à vontade, não faz propriamente parte da terminologia semiótica. Do ponto de vista semântico, pode constituir, juntamente com temor, um par de contrários – categoria denominada filia / fobia por R. Blaché – na qual temor não é um não querer, mas um querer contrário. No plano figurativo, os dois termos podem receber formulações diversas: assim, o desejo poderá ser expresso, por exemplo, pelo deslocamento para frente (a busca do objeto-valor), do mesmo modo que o temor se traduz pelo deslocamento para trás (a fuga).

Os autores referenciam a Psicologia para falar do desejo. Assim como Beividas (2000) alerta para a falta de definições da Psicanálise para a paixão⁷⁵, o desejo não é pensado fora de alguns argumentos advindos da teoria Psicanalítica como, por exemplo, sua ligação com o “temor” e também com o “querer”:

A semiótica, longe de negar, a realidade do desejo considera-o como uma das lexicalizações da modalidade do querer. Seu propósito seria o de desenvolver uma lógica volitiva, paralela à lógica deôntica, em cujo interior os termos desejo e vontade serviriam para denominar as variáveis do querer, correlatas a estruturas semânticas mais complexas. (GREIMÁS; COURTÉS, 2011, p.129-130).

O desejo, então, estabeleceria relações com a modalidade do querer. As definições do “querer”, dentro da Semiótica de linha francesa, referem-se à denominação escolhida para designar um dos predicados do enunciado modal que rege quer um enunciado do fazer, quer um enunciado de estado. Já o querer parece constituir uma condição prévia virtual da produção de enunciados de fazer ou de estado. De acordo com o tipo de enunciado que rege, o enunciado modal de querer é constitutivo de duas estruturas modais que podemos designar como querer-fazer e querer-ser. A produção de duas categorias modais volitivas:

Querer-fazer	x	querer-não-fazer
Não querer não fazer	x	Não querer fazer

Querer-ser	x	querer-não-ser
Não querer não ser	x	Não querer ser

⁷⁵ De acordo com o autor, no que tange ao campo Psicanalítico, as respostas são “desanimadoras”. O termo “paixão”, por exemplo, encontra poucas referências no texto freudiano; não possui nem entrada como verbete no dicionário de Laplanche & Pontalis (1988). Nem Lacan parece ter tido um modo de integrar a paixão na pertinência da linguagem inconsciente.

Diz Barros (1900) que o inverso do desejo é o não querer não ser e sim o desinteresse. O desejo, nesse sentido, seria oriundo da relação entre sujeito e objeto “querer ter” absoluto e primordial. Já a angústia e a inveja seriam as paixões complexas.

Levando em consideração essas questões, poderíamos pensar que no lugar do outro (a’), a rede lexical que perfaz o faminto leva em conta verbos como “necessitar”, “pedir”, “ouvir”, “obedecer”, “sorrir”, etc. Verbos que, de alguma forma, demonstram alguma subordinação / necessidade ou simpatia. Testado pelos caprichos do ancião, o faminto topa a brincadeira com complacência e resignação. De certa forma, também pode revelar uma condição primordial de todo sujeito que já nasce desejante e dependente.

Quem faz o banquete com todas as indicações que assinalam uma determinada cultura é o ancião de barbas brancas com sorriso benigno. A fala é pontuada, uso de vírgulas, períodos descritivos, com uso de adjetivos que encerram uma atmosfera de riqueza e fartura. Por isso, no lugar do ancião (A), podem figurar as regras, o comando, mas também os adjetivos – isto é, aquilo que complementa, intitula determinado objeto, coordena o modo de apreensão do objeto e desvela, assim, determinada cultura. O processo de adjetivação, aqui, relacionado à voz de comando direciona o modo de sentir e desejar do outro. Diz o pai: “‘Depressa! ’ Ordenou o ancião aos servidores e ‘não demorem em trazer-nos o que comer, que este pobre homem está quase a desfalecer de fome’” (NASSAR, 2002, p. 81). Ainda: “Senta-te ao meu lado e trata de honrar a minha mesa” (NASSAR, 2002, p.82).

No lugar do eu (a), o murro desferido, a ação completa e contrária, o sujeito da ação. Sentenças em que há a instauração de revolta, da raiva do não submeter-se, da indignação e também da ironia:

[...] antes, porém, que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechara um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante de sua indignação: “Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e quem banqueteeaste com iguarias dignas do maior rei, e quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me a cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra meu benfeitor”. (NASSAR, 2002, p.86-87).

No lugar do sujeito do inconsciente (S), podemos, nesse caso, pensar na dúvida, nas sentenças interrogativas: “Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para

salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto?” (NASSAR, 2002, p. 86). A dúvida coaduna, aqui, com a angústia, com a incerteza da mensagem que é transmitida. Trata-se da percepção da inconsistência na forma como o conhecimento é transmitido.

Se pudéssemos resumir cada feixe discursivo que representa uma personagem num verbo “representante”, no lugar do faminto, poderia figurar o “necessitar” ou “pedir”; no lugar, do barmecida o “comandar” ou “ordenar”. No lugar de André, narrador e personagem, “desfechar” e “duvidar”. De forma que, talvez, não seja impossível pensar que o verbo necessitar ou pedir podem pressupor o “querer” de forma direta, a necessidade e o pedido estão relacionados a um querer, “querer-ter”. O verbo “comandar” ou “ordenar” também pressupõem um “querer” que deverá ser atendido pelo outro impreterivelmente. A dúvida também pode incutir um “querer-saber”; aponta para uma busca (a busca é um “querer”). O verbo “desfechar”, dentro desse trecho, pode ser visto como produzido dentro de um “querer” não atendido ou frustrado que levou à raiva.

Se levássemos em conta essas suposições, todos os feixes discursivos se relacionariam ou seriam motivados pelo “querer” (um dos signos do desejo para a Semiótica). Assim, a isotopia do desejo perfaz uma estrutura modal isotópica em que a modalização dominante é a inclinação ou mesmo a propensão para o “querer”.

Porém, essas modalidades do querer elencadas nesse discurso apontam para uma isotopia do desejo que se constrói não apenas por caminhos óbvios, isto é, não há uma inscrição linguística única para o desejo, pois há diferentes motivações.

No caso desse trecho, por exemplo, a transmissão do conhecimento de pai para filho, o próprio saber vinculado na comunicação é atravessado pelo desejo. Nesse sentido, o discurso não está isento do desejo, do querer; ao contrário, o desejo se instalaria na estrutura do que é posto como Lei.

O ensinamento está contaminado pelo desejo do Outro, isto é, não é um discurso isento, racional e objetivo, como se propõe a ser. Há uma falsa pretensão ou consciência do “bem” (enquanto construção de valor). Como não se pode, em princípio, ter a dimensão do desejo, que também perfaz a estrutura inconsciente, o saber vinculado aqui é um “não-saber”.

O preciosismo da linguagem, o uso da segunda pessoa do singular e da presença da hierarquia a partir da denominação dos sujeitos (barmecida e faminto), no discurso do pai, e principalmente, da pontuação – isto é, onde ele decide parar e a forma como ele decide prosseguir a história – na verdade, ao mesmo tempo em que aponta para como se deve sentir, revelam a lacuna, que aparece numa espécie de engodo e mentira e, de certo modo, colocam seu interlocutor como “assujeitado”.

A transmissão do saber, o aprendizado, é aqui demonstrada como jogo de encenação. Isso tudo, entretanto, estaria na própria estrutura da linguagem na qual a transmissão do saber (desejo) se veicula. Diz Barthes (1992, p.43): “o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto”.

Aqui parece estar uma das chaves da própria questão metalinguística que circunda o texto (a inscrição da fábula tem essa força de síntese): “toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos” (NASSAR, 2002, p. 167)⁷⁶. A falta de condição de existência de diálogo entre o pai e o filho denuncia isso: o falante não tem a dimensão de sua mensagem.

Ainda: “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 semeei esta semente” (NASSAR, 2002, p. 167). Isto é, há uma falsa ilusão de continuidade, integridade e sentido nos discursos.

Poderíamos pensar que assim se faz parte da cultura, parte da transmissão do saber cultural (que ocorre pela palavra, principalmente): “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIM, 1986, p. 225).

Então, lendo a obra de Nassar em conjunto com a teoria proposta por Beividas, o que estamos dizendo também é que a isotopia do desejo é permeada não só pelo desejo incestuoso pela irmã, o desejo em seu sentido sexual, mas pelo entrecruzamento de discursos que perfazem e erigem o discurso do narrador-personagem. Ele (esse feixe

⁷⁶ Aqui há uma forte referência à parábola da semente no sentido de crítica.

discursivo) é o resultado desse entrecruzamento de discursos nem sempre lógicos e coerentes: submissão, ordem, dúvida, ironia e revolta, em especial, nesse trecho. Feixes discursivos esses nem sempre lógicos e coerentes, porque os signos que perfazem um também perfazem o outro. Há uma cadeia semântica incutida ao longo da narrativa que está disponível ao mesmo tempo para construir diferentes instâncias de significados, tanto a submissão como a revolta, tanto a dominação como a dúvida.

A língua é a própria fonte que possibilita que o desejo seja construído e é também a língua a base da transmissão do conhecimento. Isto quer dizer que, o sujeito que transmite um saber nem sempre tem acesso ao que de fato transmite, pois sua fala não está isenta do seu próprio desejo, ou melhor, dos desvios e barreiras que existem na própria língua, já semantizados.

Porém, a isotopia do desejo é algo mais e não se estabelece apenas nessas relações. É preciso levar em conta S1 e S2, ou a verdade e a falsidade. A relação cujo resultado é a verdade é estabelecida entre o sujeito poeta (ou narrador-personagem) e o mendigo. Para Lacan, S1 também pressupõe um lugar de fala (lugar da verdade). A relação cujo resultado é a falsidade é estabelecida entre André (personagem) e o barmecida. Ao invés de verdade e falsidade, poderíamos pensar em euforia (verdade) e disforia (falsidade).

Mas não estamos relacionando a euforia e a disforia à “pulsão de vida” e à “pulsão de morte”, que poderiam representar aqui tensões opostas. A inveja, que seria o caminho disfórico e um dos elementos que move a ação, não representa, de acordo com Melanie Klein (1985), a pulsão de morte. Pois, na verdade, a inveja seria uma defesa em relação aos instintos de morte e não o contrário.

Também poderíamos levar em conta a própria produção do saber. O saber que pode ser o resultante da combinação desses feixes discursivo (o conhecimento aí vinculado) que se refere ao entrecruzamento do discurso do pai e do filho é disfórico, seria um “não-saber”. O verdadeiro saber ou o saber eufórico (S1) vem do entrecruzamento dos discursos do mendigo e da dúvida / angústia.

S1 pressupõe também um lugar de fala, que, aqui, poderíamos entender como o lugar do narrador. O narrador ou o feixe discursivo, que se apresenta como longe no tempo e no espaço da história da narrativa, é ao mesmo tempo o entrecruzamento dos

feixes discursivos condensados em S (Sujeito do inconsciente) e a (ego) (conforme o quadrado acima), cujo resultado é \$, e o entrecruzamento dos feixes discursivos resumidos em S e a' (outro).

De certo modo, a cadeia semântica que perfaz S1 parece pressupor verbos de tonalidade mais “passiva” como “pedir”, “necessitar” e “duvidar”. Verbos que talvez guiem cadeias discursivas de picos tensivos que pressupõem enlaces, de mais “encontro” e resignação. A cadeia disfórica (S2) se relaciona, por sua vez, a verbos mais “ativos”, como “comandar” e “desferir”, que pressupõem mais a ação e a presença do “outro” necessariamente; isto é, cadeias cujo pico tensivo está no desenlace. A cadeia S2 coloca os discursos do filho e do pai em paridade, em algum momento.

Mas também é preciso levar em conta a presença do grande Outro a partir da “mãe”, não somente do pai. O ato “de dar de comer” (alimentar) ao faminto abarca tanto o barmecida (pai) como a mãe. Há ainda uma paridade de sentenças que se equivalem ao longo do discurso e que correspondem ao barmecida e à mãe. Diz o ancião (barmecida):

“Não posso deixar de reconhecer que o senhor meu hóspede está animado da maior indulgência para com minha mesa, por isso mesmo vais provar agora da minha própria mão um bocado incomparável disse o ancião, simulando tirar entre as pontas dos dedos um bocado da travessa e chegá-la aos lábios do faminto, dizendo: Deves mastigar bem!” (NASSAR, 2002, p. 82-83).

A mãe para André:

... me arrastando com ela pra cozinha e me segurando pela mão junto da mesa contra o fundo de uma travessa, não era no garfo, era entre as pontas dos dedos grossos que ela apanhava o bocado de comida pra me levar à boca “é assim que se alimenta um cordeiro”. (NASSAR, 2002, p.38).

Levando em consideração essas duas influências ou “forças” discursivas, pai e mãe, masculino e feminino, analisaremos mais detidamente o romance, percebendo em que medida esses feixes se complementam ou se distanciam e de que forma tais discursos se entremeiam e fundamentam o discurso do filho.

11. Considerações finais: a genealogia do discurso

Nesse sentido, poderíamos pensar que a relação de falsidade é disfórica e representa a isotopia da inveja. O sujeito enredado por essa isotopia é André, narrador-personagem, menino de 17 anos. Em *Lavoura Arcaica* (2002), mesmo que a narrativa assuma o ponto de vista em primeira pessoa, e o discurso siga o “fluxo de consciência” do narrador-personagem (de acordo com as teorias literárias mais tradicionais), é possível perceber num mesmo ator, o narrador e o sujeito principal da narrativa.

Isto é, há André, menino, sujeito da ação, ao qual o “narrador”, que, em princípio, não está presente no momento e no espaço em que se passa da história da narrativa, remete-se. Esse narrador “maduro” que revisita a própria história, assoberbado pelas lembranças de outrora, é o que chamaremos “sujeito poeta”, responsável por tecer as isotopias em discurso do desejo. Obviamente, trata-se do mesmo sujeito, André, personagem-narrador. Essa distinção tem um fundo “didático”, em função da análise das isotopias. A separação das possíveis isotopias se efetiva por ser esta uma análise de inspiração semiótica, na qual a separação didática das partes ajuda na construção do todo.

André menino se faz nas tramas do discurso (na sintaxe discursiva) por meio da ancoragem temporal com o auxílio de recursos como, por exemplo, a idade:

[...] e mal saindo da água do meu sono, mas sentindo as patas de um animal forte galopando meu peito, eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja que frequentarei de corpo desnudo, despido como vim ao mundo... (NASSAR, 2002, p.89)

As tentativas de se criar efeitos de realidade aparecem na construção desse sujeito, haja vista o uso dos advérbios de tempo e espaço de maneira efetiva: “[...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta” (NASSAR, 2002, p.9-10). Esses efeitos de realidade servem para compor esse menino de 17 anos. Em relação ao narrador (sujeito poeta) não há qualquer indicação de tempo e espaço.

Mas principalmente, esse sujeito (menino de 17 anos) é erigido por uma ancoragem por meio do sensível, como diz Fontanille (2004), representada a partir do corpo. Para Fontanille (2004), em uma semiótica do corpo, a forma e as transformações

das figuras do corpo modulam uma representação discursiva das operações profundas do processo semiótico e dão ensejo a uma problemática que atravessa o conjunto da teoria (isso responde a certa distinção que o estudioso faz entre a semiótica das paixões e da ação ao explicar a importância do corpo na semiose).

Nesse sentido, quando pensamos em actante como pura posição formal, calculável a partir de uma classe de predicados, concebido enquanto uma posição corporal, nós o temos como carne e um ícone corporal; o primeiro lugar das impulsões e das resistências geradoras da ação transformadora dos estados de coisas. No caso de André, o menino, há uma modulação tensiva entre a ação e a paixão, que envolvem possivelmente a sexualidade, o desejo e a inveja.

Segundo Fontanille (2004), há um desdobramento desse actante em duas instâncias. A primeira seria a da carne, isto é, aquilo que resiste à ação transformadora dos estados de coisas ou que dela participa; exerce também o papel de centro de referência; a instância enunciante como princípio de resistência / impulso material – conjunto material que abarca uma extensão e a partir da qual essa extensão se organiza. A carne também é o “lugar do núcleo sensorio-motor da experiência semiótica” (FONTANILLE, 2004, p. 93).

A segunda seria o próprio corpo, ou seja, aquilo que se constrói na semiose, que se faz na reunião dos dois planos da linguagem, no ato do discurso. Assim, o corpo seria o lugar da identidade em construção e da identidade futura; obedece ainda a um princípio de força diretriz.

Em *Lavoura Arcaica*, isso se explica na fusão, dentro de um processo de figurativização complexa, entre a referência, ação e sensação. A descrição do ato masturbatório, por exemplo, convoca o corpo numa ação-paixão, em que há a assunção do corpo, da carne. A masturbação, dentro da esfera da sexualidade na obra, desdobra-se em ato narrativo, em ação, primeiro com a inscrição do ato primeiramente como expressão da individualidade, depois como “convulsão”, confrontando, em discurso, sexualidade e moral, pecado.

A própria construção da individualidade perpassa pela sexualidade, na autoerotização em forma de masturbação no quarto-catedral. O romance começa com o narrador-personagem (André menino) fazendo uma espécie de descrição e reflexão

sobre um “quarto / corpo” em que ele se encontra e sobre as coisas que acontecem ali. O uso dos verbos *a priori* no presente do indicativo “o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo” (NASSAR, 2002, p.09) assinalam a urgência da sexualidade e individualidade e, portanto, remetem ao narrador que estamos chamando de “André menino”.

O uso da expressão “se colhe” (o uso do “se”) universaliza a sexualidade como identidade humana e como forma de convencimento de realidade do ato narrado. Logo depois, o pretérito aparece e o uso de advérbios de tempo distanciando o fato narrado do enunciatário.

Enquanto resguardo para o corpo e seus anseios - como a masturbação e a nudez - e sepulcro da individualidade, o quarto comporta dentro de sua realidade material o espaço do organismo em suas particularidades psicológicas e biológicas. É interessante observar que as escolhas lexicais, “catedral”, “consagra”, pontuam um campo semântico que nos remete ao âmbito do religioso, do sagrado:

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; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo [...] (p.9, 10).

As palavras parecem assumir uma identidade semântica “religiosa”, os reflexos das luzes no quarto relembram os raios de sol que penetram os vitrais coloridos típicos das janelas das igrejas. Entretanto esse intercâmbio lexical que remonta o sagrado serve, em verdade, para celebrar a masturbação, prática, em princípio, individual e velada. Há desde sempre uma subversão “linguística”, isto é, lexemas que fariam parte da esfera do sagrado descrevem o “profano” ou colocam a individualidade no patamar do sagrado.

Logo em seguida o “gozo”: “onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero”. O corpo é descrito em sua materialidade nesse momento:

[...] minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, 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; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o voo fugaz dos cílios; o ruído da porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido... (NASSAR, 2002, p.10).

O corpo é descrito em sua sensação, fala-se de olhos, orelha, etc. diante da letargia provocada pelo gozo. Há de forma metaforizada a inscrição do órgão sexual. Desse ato masturbatório, desprendem-se figuras como “áspero caule”, “roxo” (“sexo roxo e obscuro”), dentre outras que contaminarão outras cenas que convocam a sexualidade. Por exemplo, no próximo capítulo, há a seguinte descrição: “eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada sob o peso de um botão vermelho”, o sexo é novamente figurativizado na imagem de uma rosa; há paridade entre o órgão genital e uma flor, um caule, etc.

No capítulo 4, em que há a descrição do sexo com a cabra Schuda ou Sudanesa, o órgão sexual é descrito como “haste úmida, misteriosa e lúbrica”. Haste e caule também encontram paridade. A cor roxa também convoca o sexual na descrição da “fita estreita de veludo roxo” apanhada da primeira prostituta de André. Logo em seguida na página 73, André, ao mostrar a caixa das quinquilharias apanhadas das prostitutas com as quais esteve, pede que o “irmão engorde os olhos nessa memória escusa, nesses mistérios roxos”. “Veludo roxo”, “mistério roxo” rememoram “sexo roxo” e, conseqüentemente, compõem a isotopia da sexualidade. Há outras tantas alusões – trata-se de um discurso com fortes referências sexuais – mas essas em especial tratam da individualidade que é, aqui, pensada a partir da sexualidade.

Essas inscrições de figuras, que são construídas a partir da inscrição do “falo” no texto, podem representar acenos – quase ícones - da pulsão sexual (o falo como significante maior) que supõe determinadas tensões discursivas conforme se combina com tantas outras figuras ao longo do discurso. O que estamos tentando dizer é que a pulsão sexual fala desse André de 17 anos, como fonte primária do discurso, ancorado sempre pelo corpo em seu processo de maturação. André é comparado à planta, natureza, como que numa rememoração do começo dos tempos:

[...] e mal saindo da água do meu sono, mas sentindo as patas de um animal forte galopando meu peito, eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja que frequentarei de corpo desnudo, despido como vim ao mundo... (NASSAR, 2002, p.89)

Depois, a sexualidade ancorada no ato masturbatório é descrita como ato convulsivo. André diz, “num jorro verbal” (tal qual o “gozar”), a Pedro que ele era o “irmão epilético”, acometido pelo ato convulsivo da masturbação (seriam dois movimentos repetitivos). Aqui, as figuras que circundam o sexual são confrontadas, em discurso, com a moral, pecado, temas que permeiam o discurso da família, do coletivo, do social:

[...] num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora para casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora da casa encapuzados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas...” (NASSAR, 2002, p.41).

Claro que essa passagem tem elementos prolépticos (até pelo uso dos verbos no futuro) e remetem ao incesto cometido por André e Ana, pois seria possível pensar que o acesso de “raiva” da família viria dessa descoberta. Entretanto, nem Pedro, nem o leitor sabem disso ainda. Há, então, uma forte analogia com a masturbação, inclusive com a inscrição do quarto de pensão como lugar dos “acessos” de André, “conte também que escolhi o quarto de pensão pros meus acessos e diga sempre...” (NASSAR, 2002, p.42). Aqui, essa isotopia que vem sendo construída a partir de uma tensão, que aparece como jorro, como força, como erupção verbal (pico de acesso), é confrontada com o poder dos outros homens.

O poder dos “homens da família” é expresso pela sentença “carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora da casa encapuzados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas...” (NASSAR, 2002, p.41). O uso do verbo “circundarão”, que significa “rodear”, “circundar com uma fita”, entre outros, remete, inclusive, pela semelhança gráfica e fônica à “circuncisão”. A palavra circuncisão, por sua vez, é uma operação cirúrgica que remove o prepúcio, a pele que cobre a glândula do órgão sexual masculino; é um termo oriundo do latim e também significa “cortar ao redor”. O uso da caixa de ferramentas pode ajudar a incrementar essa ideia da circuncisão atrelada ao termo “circundarão”, uma vez que é com auxílio de ferramentas que se pratica tal operação. A circuncisão é uma prática religiosa antiga feita principalmente pelos povos judeus e muçulmanos e marcaria a entrada do menino na puberdade. A circuncisão também por paridade pode se

assemelhar à castração. A castração sentida aqui como a perda do falo (a). Por isso, que talvez seja tão simbólico retomar as prerrogativas do corpo em seu “estado de potência”.

Nessa passagem, há a menção ainda “a casa” da família: “você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania” (NASSAR, 2002, p. 41). Isso remete, obviamente, às práticas de isolamento de lugares considerados demoníacos como, por exemplo, lugares onde se cometeria a prática do incesto.

No capítulo 16, ele narra a “casa velha da fazenda”, lugar que a família teria abandonado, como o local escolhido para “minha libido mais escura” (p.93) e depois:

[...] fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos (que terra mais fecunda, que vagidos, que rebento mais inquieto irrompendo destas sementes!), vertendo todo meu sangue nesta senda atávica, descansando em palha o meu feto renascido, embalando-o na palma, espalhando pétalas prematuras de uma rosa branca (NASSAR, 2002, p.94).

Ou seja, a casa velha também como um lugar de acessos (masturbação) e novamente há a inscrição do órgão sexual e gozo figurativizado na imagem da planta “pétalas prematuras de uma rosa branca”. Essa passagem, dentre outros fatores, também traz a descrição do ato masturbatório enquanto elemento da história da narrativa, ancorada, pelo discurso, na assumpção corporal.

Porém, tal passagem traz em forma de “ato” (narrativa) o que foi metaforizado em discurso no capítulo 14, (pois trata-se afinal de um texto, em que a memória não é apenas referência, ancoragem, mas se dá na própria materialidade do escrito): “[...] meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo; todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que sequer havia suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado” (NASSAR, 2002, p.89).

Se em princípio, “o espaço a ser fecundado” pode supor uma metalinguagem, o texto como lugar a ser preenchido / fecundado, o que caracterizaria o narrador distante do tempo e do espaço de sua história, numa espécie de “colamento” (mais que um espelhamento) entre os dois (André menino e sujeito poeta); por outro lado, é possível perceber a inscrição (o “circundar”) do preenchimento do “lugar de fala”. Isto é, fecundar, gozar, aqui, está para “falar”. O ato masturbatório assume essa prerrogativa: as palavras a partir daí (primeiro capítulo) vão brotando ao longo da narrativa por

parentesco, isto é, assemelham-se de alguma maneira, estabelecendo relações entre si, inseminando o solo do texto.

Esse “corpo” que vai sendo construído por meio da expressão da sexualidade parece, em algum momento, uma forma de se destacar do discurso do Outro (que representa a fala do pai e ao mesmo tempo a inscrição de discursos canônicos religiosos, entre outras referências). O sexual em sua representação do indivíduo poderia ter essa tentativa de descolamento, na medida em que cava um espaço de existência pela inscrição do corpo. Esse espaço ocupado (fecundado) é tal qual a luta pelo lugar de fala no discurso.

Há uma disputa desse lugar de fala com o pai, principalmente, ao longo do texto, por meio de subversões do discurso paterno, haja vista a fábula do faminto. O acesso verbal que André desfere contra Pedro no quarto de pensão (como, por exemplo, no trecho do “irmão acometido”) também faz essa função de “calar” o discurso do irmão mais velho com sua “força libidinal”, de mostrar por meio da potência do verbo e da astúcia no uso que ele também poderia assumir um lugar de fala.

Por isso, talvez, não seja a toa que no momento de diálogo / discussão com o pai, no capítulo 25, “André menino” diga ao pai: “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo” (NASSAR, 2002, p.160).

A inscrição paronomástica “falo como falo”, que, em princípio pode soar equívoca, uma vez o que verbo falar no presente do indicativo, na primeira pessoa do singular parece graficamente e sonoramente com o substantivo “falo”, órgão sexual masculino, sintetiza esteticamente o que dissemos: a fala está onde está o poder, circunscrita na relação com o masculino (pai-filho-homens da família), que aqui também representa o lugar de fala enquanto espaço na narrativa, posição do narrador, etc.

Ana, por exemplo, por “ser mulher” e objeto de desejo, não tem voz no texto. Ela se expressa apenas em forma de dança e de movimentos corporais; ela é apenas descrita e, no final, morta. Ela é o objeto de desejo e “o animal” a ser imolado no final do ritual (grande festa da família). “Tomar” Ana por meio da relação sexual pode representar desafiar/tomar o poder do pai, “ganhar a palavra”. Mas a luta pelo poder e,

principalmente, pelo poder da palavra permanece à custa da morte (nem que seja simbólica) de quem não tem voz e, por isso, nem vez.

Portanto, a isotopia da sexualidade esbarra e se enriquece com a isotopia do poder (masculino), com o “falo”, representado pelo órgão sexual masculino (em sua origem primitiva da representação do órgão) em sua função potente, reprodutora (claro que depois, o falo poderá ser representado pela figura de Ana). Uma vez que essas isotopias se tangenciam, há a expressão ou a construção da rivalidade, balizada pelo investimento na isotopia da sexualidade. Como dizem Greimás e Fontanille (1993, p.173):

A intersecção entre as duas configurações não é, portanto, um simples cúmulo semântico ou uma conexão de isotopias – cada uma delas se acha consideravelmente modificada sob a influência da outra, exatamente, como no interior de um dispositivo modal fixo, cada modalidade é modificada em seus efeitos de sentido pela influencia das outras.

11. 1. Inveja e sedução

É dessa relação que surge a isotopia da inveja. A inveja, de acordo com a definição que estamos utilizando (MEZAN, 2009) pressupõe a sedução, astúcia, etc. Um dos movimentos discursivos de André é a sedução (sexualidade / sedução).

Há sedução e astúcia no momento do incesto equiparado à captura da pomba, uma brincadeira da infância. O menino captura a pomba indefesa tal qual André captura a irmã. O menino trilha um caminho de milho (sedução) para levar a pomba à armadilha. Diz André em relação à irmã: “[...] eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada, pendurando penças de romãs frescas nas janelas da fachada e ter feito uma guirlanda de flores, em cores vivas...” (NASSAR, 2002, p.98). A imagem da pomba (branca) que se aproxima da imagem de Ana (branca) faz com que a irmã seja qualificada a partir de características como a inocência, o sagrado, a beleza, a pureza e o sacrifício.

O sacrifício, dentro de um universo religioso pagão, era praticado com animais e virgens. Poderíamos assim dizer que a captura da pomba já tem elementos prolépticos da morte de Ana, sacrificada pelo pai. André parece compreender o perigo ao qual está

sujeita a pobre irmã, em alguma instância: “[...] fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte (NASSAR, 2002, p.103)”. O uso do verbo “sabendo”, da sentença “tinha puxado a linha” e “se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte” revelam que ele sabe, desde sempre, o risco que ela sofre ao ceder a sua sedução (André também invejaria Ana?).

Há ainda o uso de expressões como “senti também meu corpo obsceno, surgiu, virulento, um osso de minha carne” (NASSAR, 2002, p.103, grifos nossos). A reiteração da palavra “virulento” remete “aos acessos” de André “o irmão de cheiro virulento” e nesse sentido é como se as expressões arrastassem significados já figurativizados no discurso e contaminassem outras passagens.

A palavra “virulento” também, de acordo com o Dicionário Houaiss, significa, em sentido figurado, “cheio de ódio e rancor; odioso, rancoroso, violento”. Mas é exatamente essa expressão que ele usa para descrever seu desejo por Ana. Ainda: “e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste” (NASSAR, 2002, p.103, grifo nosso).

Isto é, o amor e o desejo de André parecem, a partir dos lexemas empregados, ser permeados por denotações disfóricas, que poderiam acenar para a consciência do risco ao qual submete sua irmã e revelarem algum rancor em relação aos “homens da família”.

Não que isso também não seja uma denúncia do próprio mecanismo da linguagem relacionado à perda da dimensão do que cada um fará com o uso do verbo. Quando André tenta convencer Ana de que o amor entre eles era possível, ele argumenta, por meio de uma perversão e ironia do discurso paterno, de que eles confirmariam “a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 2002, p.118). Assim, apenas o incesto poderia de fato aproximá-los como iguais:

... vou assombrá-lo ainda mais quando puxar sem constrangimento a conversa remota que nunca tivemos; e logo que eu diga ‘pai’, e antes que eu prossiga tranquilo e resoluto, vou pressentir no seu rosto o júbilo mal contido vazando com a luz dos seus olhos úmidos, e a alegria de suas ideias que se arrumam pressurosas para proclamar que o filho pelo qual se temia já não causa mais temor (NASSAR, 2002, p. 128).

André prossegue dizendo:

... que aquele que preocupava, não causa mais preocupação, e, porque fez uso do verbo, aquele que tanto assustava já não causa mais susto algum [...] olhará com firmeza no meu rosto para redescobrir nos meus traços sua antiga imagem [...] vou sentir na testa a carne áspera do seu beijo austero, bem no lugar onde ficava minha cicatriz; é assim que será e mais tudo de bom que há de vir depois (NASSAR, 2002, p.128).

A expressão “fez uso do verbo” pode soar como também uma perversão da ordem da linguagem. Aqui, a entrada no simbólico, na cultura, só seria efetivada a partir do incesto e seu consentimento. A expressão “do beijo na antiga cicatriz” pode ecoar como se o pai pudesse se redimir da “castração” efetuada no filho e só, assim, haveria perdão e reencontro. Ou seria dizer que o desejo do incesto não poderia existir antes da linguagem? O amor pela irmã e pela mãe não seria algo de um passado primordial, mas instalado depois, porque faria parte do desejo / fala do pai?

Mas, para além do aparente, isso também pode metaforizar a redenção dos homens frente ao risco e à perda da inocência no momento em que nos tornamos falantes. Pai e filho, tendo reconhecido a impossibilidade da efetivação de seus desejos, assemelham-se na dor. Entretanto, depois, não há redenção no risco assumido pela sedução e pela disputa.

O “risco” que representa a sedução nesse momento parece ser assumido por uma cadeia linguística específica, isotopia da sexualidade (desejo), cuja característica é a tensividade com pico na intensidade, conforme a proposta de Zilberberg (2006b). Isto é, é como se essa cadeia isotópica obedecesse a um fluxo próprio e sua tensividade tivesse que ser descarregada. Essa isotopia, expressa principalmente, pela “masturbação”, ou seja, pelos momentos de picos, tem uma espécie de descarga no momento do incesto.

Isso talvez seja o mesmo que dizer que, de acordo com Barros (1990), as modalidades se organizam em uma configuração patêmica e desenvolvem percursos. Os percursos modais sofrerão a variação tensiva própria da organização narrativa e caminharão da tensão ‘passional’ a seu relaxamento e vice-versa. Nesse caso, trata-se da tensão passional. Mas é uma tensão que esbarra não apenas no sexual, no afeto, mas na disputa de poder e, conseqüentemente, na inveja – no sentido de tomar o que pertence ao outro.

O incesto, que, aqui, pode ser visto como um veio da isotopia da sexualidade (Ana espelharia o irmão André), é de algum modo o encontro com o outro (a'), isto é, representa nesse momento a tentativa de alcançar o outro, que, na verdade, é uma tentativa de dominar o discurso.

Outro “pico” na tonicidade é o incesto com o irmão Lula, percebido por meio de inscrições que relembram Ana como a menção aos “primitivos olhos”⁷⁷; ao pássaro (como a pomba branca) aos cílios, como os da cabra Shuda; mesmo a menção ao caminho da casa para a capela, que se efetiva logo depois do incesto com Ana e se efetivaria também com Lula e a presença do “orvalho” como metáfora para o gozo. Isto é, percebemos que outro incesto se efetiva por meio dessas referências que já foram descritas no “primeiro incesto”:

Era uma água represada (que correnteza, quanto desassossego!) que jorrava daquela imaginação adolescente ansiosa por dissipar sua poesia e seu lirismo, era talvez a minha aprovação que ele queria quando terminar de descrever seu projeto de aventuras e, enquanto eu escutava aquelas fantasias todas – infladas de distâncias inúteis – ia pensando também em baixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente “dorme, menino”; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava uma pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!

- Que você está fazendo, André?

Aprisionado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal (que prenúncios de alvoroço!), eu estendia a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia sobre o vitral.

- Que você está fazendo, André?

Não respondi ao protesto dúbio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto, compondo giros, espiras e remoinhos, apagando ali as ressonâncias [...], sem contar que a madrugada haveria também de derramar o orvalho frio sobre os

⁷⁷ A figura “olhos” tão presente ao longo do texto também, principalmente nos momentos de descrição dos olhos de Ana, pode, dentre outras tantas referências, inclusive marcadamente cultural, referenciar os olhos de “ressaca de Capitu”, de Machado de Assis, que representam a marca da sensualidade e do mistério da mulher. Ainda: marcam a transição e a dúvida entre a culpa e a castidade.

cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela (NASSAR, 2002, p. 181-182, grifos nossos).

Lula pode ser visto como um desdobramento de André, assim como Ana. Mas também parece ocorrer outra referência: André, irmão mais velho, adentra no quarto de Lula tal qual Pedro, irmão mais velho, entrou no quarto de pensão em que André estava hospedado. Talvez Lula seja o verdadeiro filho pródigo – há sempre um compartilhamento do desejo: “Só foi você partir, André, e eu já vivia empoleirado lá na porteira, sonhando com estradas, esticando os olhos até onde podia... Quero conhecer muitas cidades, quero correr todo este mundo [...] vou me transformar num andarilho [...] André, não vou falhar como você” (NASSAR, 2002, p. 180-181).

Já André buscava o amor na família: “... jamais me passava pela cabeça abandonar a casa, jamais tinha pensado antes correr longas distâncias em busca de festas pros meus sentidos” (NASSAR, 2002, p. 69). Ou então: “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; eu poderia dizer ainda que nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui” (NASSAR, 2002, p. 160).

Há inclusive a descrição das venezianas e da claridade dos quartos de Lula e André: “... a claridade em volta da casa, diluída, chegava ali dentro ainda mais calma vazada pelas frinchas da veneziana” (NASSAR, 2002, p.176). Diz Pedro para André: “‘as venezianas’, ele disse, ‘por que as venezianas estão fechadas?’ ” (NASSAR, 2002, p. 16). As venezianas se fecham, podemos pensar, quando a sexualidade será expressa. Mas esse reflexo de ações (“entrar no quarto”, no espaço do outro) parece equiparar a tentativa de domínio tão presente “nos homens da família” e faz parte dessa tentativa de tomada do poder e se relaciona “com ocupar um espaço”.

André insemina o discurso e a narrativa por meio de ações que tangenciam a sexualidade, o êxtase, que de alguma forma traz a “fluidez”. Há fluidez no discurso que lembra a oralidade, sem o uso da pontuação corriqueira da escrita, nos verbos como: “jorrar”, “espargir”, etc. nas metáforas “pétalas brancas”, “orvalho”, “haste misteriosa e lúgubre”, etc. e mesmo nas metáforas que brotam uma das outras – como se a palavra pudesse ser fecundada. Para dizer, é preciso antes salivar, fazer uso do corpo. A saliva

está para a fala como o vinho, nesse texto, está para a metáfora. O vinho é a saliva que possibilita esse enlace discursivo.

O verbo de André é matéria bruta, “carne”, produzida e salivada pelo vinho: “bastava tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões, o vinho do fundo das garrafas, e banhar as palavras nesse doce entorpecimento, sentindo com a língua profunda cada gota, cada bago esmagado pelos pés deste vinho, deste espírito divino”... (NASSAR, 2002, p.47) ou, poderíamos ler: deste “espírito de vinho”. O verbo assim produzido ou fecundado é oposto ao efeito de sensatez provocado pelo verbo do pai. Diz Pedro para André: “não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” (NASSAR, 2002, p.40).

Entretanto parece que o lexema “vinho” alarga os sentidos das coisas ou a “ambivalência do uso” da linguagem: “Pedro, Pedro, é do teu silêncio que eu preciso agora [...] molhe a boca, molhe teus dentes cariados, e a sonda que desce para o estômago, encha essa bolsa de couro apertada pelo teu cinto, deixe que o vinho vaze pelos teus poros, só assim é que se cultua o obsceno” (NASSAR, 2002, p. 69).

O vinho também parece assumir o status de sangue no momento da última festa da família, na “Páscoa de André”, tornando-se elemento proléptico do sacrifício de Ana. O vinho, que antes salivava o verbo de André, permeará também a atitude do pai: “... a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal...” (NASSAR, 2002, p.192).

O vinho que entorpeceu se transmutou em sangue “que ferve nas veias” e no próprio sangue derramado: “... mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que 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 descarnada [...] tinha substância, corria nela um vinho tinto” (NASSAR, 2002, p. 193).

Sendo o vinho um “recurso da retórica” de André, a bebida contamina o discurso (Ana também “utiliza” o vinho “derramando sobre os ombros nus o vinho lento” para dançar de forma arrebatadora), transmutando-se no próprio sangue/ carne / corpo do pai, desvelando seus desejos (o desejo que move a ação): Iohána, o nome revelado⁷⁸ do pai,

⁷⁸ Não que o seu nome tenha sido dito apenas agora. A ideia aqui é de revelação de outro significado.

pode ser lido agora como “eu desejo Ana”. Se separássemos o nome do pai, cuja tradução é João, “Io” é “eu” em italiano e “Ana”, teríamos, então, ‘eu’ [aspiro] Ana (ALMEIDA, 2009). Também o alfanje desferido contra a própria filha pode ser considerado como elemento fálico.

Mas há algo mais. Após o pai ter desferido um golpe fatal em Ana, na dançarina oriental, há a utilização da palavra “parto” e “vagido primitivo” e a reiteração da expressão “Pai!”: “... reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo” (NASSAR, 2002, p.193).

Claro que trata-se de uma morte, de um sacrifício, mas, como é um texto em que as palavras “tomam o lugar uma das outras” extravasando sentidos, é possível perceber que também há uma referência ao parto (pela própria inscrição da palavra), há um nascimento. A própria tragédia, para Aristóteles, é a recuperação de um equilíbrio perdido e, por isso, também o aceno (nascimento) de um novo tempo.

“Vagido” significa “choro de criança recém-nascida” e a própria expressão possui uma identificação sonora com o órgão sexual feminino. E todos os filhos a partir de então dizem “pai!” ao invés de “mãe”. Por isso talvez não seja equivocado pensar que o pai acaba “parindo” ou provocando um nascimento com a morte da irmã. Estaria ele salvando André da maldição do incesto? Ou essa seria a verdadeira inserção no simbólico? Aqui seria o marco do nascimento da história? De qualquer modo, o capítulo seguinte e último traz a imagem de “Le Penseur”, a famosa escultura de Rodin.

Parece que o pai – ou o feixe discursivo que representa o pai - assume, a partir daí, características femininas que até então lhe pareciam inviáveis. Mesmo Ana parece representar, na última festa da família, um feminino mais primitivo, com nuances masculinas; ela se torna desafiadora e “poderosa”. A própria circularidade e espelhamento do texto possibilitam essas voltas e reviravoltas, de forma que “toda ordem traz uma semente de desordem” (NASSAR, 2002, p.160), em que o convencional e o habitual da língua e dos discursos canônicos são postos em cheque, tornando o solo do texto um terreno arenoso e humoso ao mesmo tempo, mas, de qualquer forma incerto.

Se há cadeias isotópicas que tangenciam características “masculinas” em seu sentido de “ação” (narração), que pertencem muitas vezes a “André menino”, também há cadeias isotópicas que permeiam o feminino (discurso). Claro que no final esses elementos se imbricam, ficando difícil discernir entre um e outro. A ideia do masculino e do feminino não fala de gêneros, mas de tendências de disforia e euforia e, principalmente, de tensões discursivas que compõem a isotopia maior do desejo (pensando o desejo também como vontade ou busca por complemento tal qual masculino e feminino, e mesmo pela representação das figuras tanto do pai como da mãe).

Se falamos anteriormente numa espécie de fecundação das palavras, por meio do gozo masculino, parece possível levar em conta também o feminino – não há fecundação sem a junção de elementos. A obra é também permeada por figuras que remetem ao feminino em sua essência, como a imagem da terra, da umidade: “...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” (NASSAR, 2002, p. 32).

A própria imagem da mãe, enquanto fonte de afeto primitivo, arcaico, desmedido, perigoso, pois também força e tensão. O “cheiro virulento” de André parece encontrar paridade na sentença em que ele fala para Ana que eles seriam, na verdade, vítimas de certo vírus: “que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos?” (NASSAR, 2002, p.130).

A palavra “virulento” contém o lexema “vírus”. O vírus do amor da mãe transformou-se numa espécie de “visgo” (semelhança fônica com “vírus”), impregnando-se nos filhos: “temos os dedos, os nós dos joelhos, as mãos e os pés, e os nós dos cotovelos enroscados na malha deste visgo, entenda que, além de nossas unhas e dos nossas penas, teríamos com a separação nossos corpos multilados” (NASSAR, 2002, p. 130-131).

Não parece impossível, nesse sentido, relacionar, aqui, esses lexemas (virulento, vírus) à palavra “vísceras” que remete, por sua vez, ao útero, ao interior, interno, etc. A ligação entre os irmãos se apresenta, dessa forma, numa outra versão, para além do incesto, uterina – uma ligação dentro do feminino - e, por isso, “plausível”.

As frutas descritas nas festas da família com seus formatos, cheiros e sabores, como a melancia “partida aos gritos da alegria” ou mesmo as “tetas gordas da cabra Shuda”, etc. que fazem referências ao órgão sexual feminino, ao seio (nutrição) ao útero – a ideia de retorno ao útero materno -, à natureza. As próprias festas da família, que ocorriam num bosque mais afastado, que pressuponham a dança, a música, a comida e a bebida, a brincadeira são elementos que podem trazer o feminino e a própria infância, sob os cuidados maternos.

Se retomássemos o incesto cometido por André e Ana, veremos a presença da imagem do ninho, do útero também, isto é, de elementos femininos. No momento de captura da pomba da infância a mão do menino é descrita como “ninho”: “e era então um farfalhar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caía sorradeira em cima, e minhas mãos já eram um ninho” (NASSAR, 2002, p.97). Ainda na chegada de Ana, na casa velha: “chutei com violência a palha que eu, no bico, dia-a-dia, tinha amontoado no meio do quarto [...] por um instante me perdi naquele redemoinho, contemplando confuso a agitação do meu próprio ninho: era a vida dentro do quarto!” (NASSAR, 2002, p.99). E logo depois a mesma referência: “Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz” (NASSAR, 2002, p.113).

A ideia do ninho (e depois de uma espécie de nascimento) traz uma imagem muito feminina para a figura de André. Mesmo que o ninho também possa ser feito pelos pássaros machos, há muitas fêmeas que o fazem e, aqui, o ninho remete ao útero, haja vista a paridade com esta passagem anterior: “aninhado pela palha de teu útero durante nove meses” (André falando da mãe).

Há ainda outras imagens que corroboram para essa construção do feminino neste momento como, por exemplo, as sentenças “embalando nos braços” (NASSAR, 2002, p.104) ou “agarrei-lhe a mão” (NASSAR, 2002, p.104), aqui, no sentido de efeito de cuidado. E principalmente a sentença:

... até que no céu uma suave concha escura apagasse o dia, cobrindo-se aos poucos de muitas mamas, pra nutrir meninos de pijamas; e eu

presentia na hora de acordar, as duas mãos enormes debaixo dos meus passos, a natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus gordos braços, me borrifando com o frescor do seu sereno” (NASSAR, 2002, p. 114).

Mas o incesto não é apenas um trecho que deixa entrever traços femininos em André, um feixe discursivo que se apresenta como masculino em princípio. Afinal, nesse texto, também Ana se apresenta como masculino – ela tem o corpo de madeira tal qual o do pai. O pai se apresenta com elementos do feminino, assim como Lula, Pedro, etc. há inclusive trechos com marcas mais femininas como as festas, e outros de características mais masculinas. O que torna esse “incesto” tão especial na narrativa é que o que se apresenta como a união entre os irmãos tem também o efeito de (re) ligação com o feminino. Encontrar-se com Ana representa o encontro com o mítico, com o sagrado (ela é o animal primordial) e, por isso, com a poesia (Ana também enquanto “musa”) que se instaura no discurso. O feminino, aqui, está para o mítico – também arcaico e genesíaco - assim como o masculino está para a história da narrativa, que se faz única e singulativa nesse momento.

Isso ainda compreende dizer também que há o encontro (ou o suposto encontro) entre o discurso e a história da narrativa. Nesse momento, há uma tentativa de coincidir discurso e história da narrativa, principalmente ao fazer referências ao tempo. Isto é, tempo da história da narrativa (tempo dos acontecimentos) e tempo do que está sendo descrito enquanto discurso. O resultado disso é uma reflexão sobre a própria escrita.

Por exemplo, o instante da chegada de Ana é um episódio de marca singulativa e de extrema importância na história. É o “resultado”, assim como a formação de um discurso independente, do amadurecimento de André; é a concretização da sexualidade que vinha se afluando. Pois bem, essa marca singulativa começa a destoar do discurso, até então, predominantemente, analéptico. Com isso, há quase o desaparecimento da reiteração das figuras que tínhamos até o capítulo anterior. É nesse instante que o proléptico “maktub” (que significa “está escrito” em árabe)⁷⁹ proferido pelo avô no

⁷⁹ No islamismo, há a crença de que Alah teria escrito um grande livro sobre a vida humana na terra e, por isso, de alguma forma, o futuro dos homens já estaria traçado – “maktub”. É interessante perceber que quando o avô diz “maktub” há uma conotação de “mal irremediável”, de fluxo ininterrupto e, de alguma forma, isto está relacionado ao crescimento de André (agora, ininterrupto) e a tudo que irá acontecer a partir daí, tornando-se um conectivo istópico da própria tragédia que irá acontecer nos capítulos seguintes: “[...] estava escrito: ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto...” (NASSAR, 2002, p.103 – capítulo 18, Ana deitada na palha). Mas essa expressão também pode significar “aquilo que o poeta escreveu”.

capítulo 15 (capítulo que marca o “meio” da narração, uma vez que o livro tem 30 capítulos) deixará sua condição metafórica para virar história.

Por isso, as sentenças “qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto?...” (NASSAR, 2002, p.99) ou mesmo no início do capítulo 18, “Foi este o instante: ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente; não me mexi” (NASSAR, 2002, p.102) são expressões do próprio labor poético, porque, no texto, esse é o instante de transposição não só da história da narrativa, mas também do verbo, da mudança do trabalho poético, da fusão entre o analéptico e o proléptico: “[...] o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória...”. (NASSAR, 2002, p.99).

A chegada de Ana é interceptada pela lembrança das pombas da infância e esse é o momento da fusão ou da “transformação verbal”, na qual, os eventos passam de iterativos para singulativos de uma forma imbricada. E, na história da narrativa, é o momento da transição entre os fatos comuns da infância e um fato que irá motivar o desenrolar do enredo.

A consagração do “tempo, do instante, do momento preciso” assinala a mudança que acontecerá na história da narrativa, o incesto, que pode ser visto como milagre; é algo sagrado e profano ao mesmo tempo. Há a evocação do Deus, uma prece, para que de fato o milagre se efetive: “[...] meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença, Te devolvo a existência [...] já sinto nesta mão, alguma alma quem sabe pulsa neste gesso enfermo, algum fôlego, alguma cicatriz vindoura já rememora sua dor de agora...” (NASSAR, 2002, p.106).

A figura Deus abriga, nas conversões linguísticas que comportam o desdobramento dos pronomes pessoais e possessivos em primeira pessoa “eu”, “meu”, “minha” que já vigoravam no capítulo 17, os pronomes pessoais e possessivos em segunda pessoa “Teu”, “tua”, “te”, “tu” etc. A figura “Deus” abriga o desdobramento da primeira pessoa em segunda pessoa porque, aqui, estamos falando também de um ato de criação ou procriação. E, no texto, o “eu” gera o “tu”. É interessante perceber que, no momento da oração de André, o Deus, o outro, o “tu”, confunde-se com “Ana”, também o “tu”. Claro que ele se refere à Ana, na maioria das vezes, como terceira pessoa, mas

só sua presença já é um “tu”. A própria ideia de irmandade ou duplicidade entre eles causa o desdobramento de forma quase espontânea; o irmão não é só um outro indivíduo, mas alguém que compartilha os mesmos aspectos fisionômicos, os mesmos laços sanguíneos, a mesma educação etc.

É preciso dizer que os conectores que nos guiam até a essa figura nuclear “Deus” que já vinham se organizando desde o outro capítulo a partir das figuras “pomba”, “branco⁸⁰”, “coração em chamas”, “[...] numa das mãos um coração em chamas... (NASSAR, 2002, p.101)” e “paixão”, “[...] que paixão desassombrada...” (NASSAR, 2002, p.103) que representam respectivamente, Espírito Santo e Cristo (e a paixão de Cristo). E, depois, há o próprio nome “Deus” ligado ao ato de orar.

O estigma do sagrado que há por trás de todas essas figuras esbarra no profano que representa o incesto. Exatamente quando ele fala da relação sexual entre os dois, é que essas figuras aparecem exemplarmente, chegando a ponto de chamar para si outras figuras que não apareciam desde então como “pomba”, reforçando essa cadeia isotópica. A relação entre o sagrado e o profano (incesto) é construída no sentido de perverter o sagrado na origem de seus próprios dizeres, ou mesmo, na dubiedade de seu verbo: “[...] toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo...” (NASSAR, 2002, p.167). Se pensarmos que Deus é amor ou então que se associa de alguma forma ao amor, o incesto condenado se transforma em sagrado. Tanto é que a ideia do milagre está no fato de poder viver o amor.

Mas, para que os dogmas se esvaziem em seus significados, o narrador ressignifica o Deus:

[...] ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo, e com meus dedos aplicados removerei o anzol de ouro que te físgou um dia a boca, limpando depois com rigor Teu rosto machucado, afastando com cuidado as teias de aranha que cobriram a luz antiga dos Teus olhos; não me esquecerei das Tuas sublimes narinas, deixando-as tão livres para que venhas a respirar sem saber que respiras; removerei também o pó corrupto que sufocou Tua cabeleira telúrica, catando zelosamente os piolhos que riscaram trilhas no Teu couro... (NASSAR, 2002, p.105).

⁸⁰ Durante a narração, não é feita nenhuma referência à pomba como sendo uma pomba branca (representação do Espírito Santo), no entanto, a proximidade entre as figuras e Ana como “pomba” (o rosto branco de Ana), faz com que associemos as duas figuras, pomba branca.

Assim como ele “perverte” os ensinamentos do pai, ele destitui o que há de cultural “arcaico” no Deus, “removerei o anzol de ouro que te físgou um dia”, para reinventá-lo, ou até, para ressuscitá-lo. Esse mesmo processo de perverter algo se valendo de sua gênese é empregado quando André tenta persuadir a irmã a dar continuidade à relação entre eles, tentando convencê-la de que o amor entre os dois estava nos conformes do amor e da união familiar: “[...] foi um milagre o que aconteceu entre nós querida irmã, o mesmo tronco o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade...”. (NASSAR, 2002, p.120).

É como se por um “instante” o incesto pudesse ser concebido como algo “natural” e permitido; como se amor entre os irmãos pudesse por um momento ser aceito. O incesto também fala de um nascimento. É o nascimento da linguagem do sujeito poeta que revisita sua própria história e toma a língua como objeto de reflexão (aqui seria o “nascimento”, uma espécie de grau zero da linguagem, não que as marcas desse sujeito não transitem o tempo todo no discurso).

Mas isso é desfeito, afinal não se pode escrever um discurso original, que não contenha rasuras, que seja natural e descarnado de outros tantos discursos, como o do pai, da cultura, dos “textos dos mais velhos” e da lei, que fundamenta o desejo. A descrição, contemplação e efetivação do incesto (narrativa e discurso) podem assinalar essa tentativa de encontrar, por total fusão entre elementos do sagrado, profano, masculino e feminino, do sublime, o “verbo original”: como se de fato a língua pudesse expressar por um instante o que se sente sem contradição e sem limites; como se apenas pelo máximo de conotação fosse possível a denotação. Talvez essa seja a expressão máxima da metáfora “do retorno ao útero”, assinalado pela descrição do incesto e por tantas outras passagens como, por exemplo, “pés na areia”. O incesto é, antes, discursivo.

Entretanto, essa manobra linguística de tentar burilar um verbo original é impossível. Diz Perrone-Moisés (BARTHES, 1992, p.65) que “para o escritor, a língua não é uma fonte de riquezas ou um repertório infinito de possibilidades; a língua é, antes, insuficiência e resistência”. E nesse sentido a própria língua “traí” o poeta, como se o discurso tomasse sozinho seu rumo, funcionando a partir de regras inerentes a ele – mesmo que isso seja óbvio, há uma falsa ilusão de domínio, mas, aqui, o narrador parece revelar esse mecanismo nem sempre tão aparente.

De qualquer modo, também não é mais possível se reencontrar com o feminino, enquanto “massa amorfa e primordial”, enquanto natureza (depois do advento da cultura), haja vista a proibição do incesto, que figurará, a partir de então, sempre como um desejo do homem. Para que o discurso se efetive, é preciso recortar ou nomear as coisas disformes dessa massa amorfa (feminino) da natureza, fazendo valer o sentido. Uma vez nomeada, a “coisa” se perde e se eterniza na memória. Entretanto, é também na incompletude e na imperfeição que a poesia se faz possível.

Faria parte do feminino esse enlace pela cadência e ritmo entre as palavras (identidade fônica), pela construção das imagens, que constroem uma identidade entre si? Essa identidade linguística (“prosa poética”) que é também resultado de um processo de espelhamento e circularidade presentes no texto, dentro dessa camada do discurso, construiria um efeito estético responsável pelo “gozo”⁸¹ na linguagem daquilo que nela há “de jogo e brincadeira” (tal qual uma brincadeira da infância). Se o desejo se instala a partir do masculino, da Lei, o gozo poderia se reinstalar pelo feminino, por aquilo que na escrita reste da *Lalíngua* (LACAN, 1985)⁸²?

De qualquer modo, o feminino que se apresenta aqui como característica do discurso é responsável pela euforia. Isso também quer dizer que esse veio discursivo é responsável por conferir o que há de “simpático” e mais facilmente identificável no narrador.

⁸¹ Lacan (1985) disse que o gozo está interdito àquele que fala como tal. Porém, se o gozo está interdito para o falante não há uma relação direta e clara entre o gozo e a linguagem. O sujeito está separado do gozo pela intervenção da Lei do significante. Mas, ao mesmo tempo, é pelo significante que se constrói um acesso possível ao gozo. A lei da linguagem é ao mesmo tempo o que interdita e o que permite uma via de acesso a um gozo possível, ou seja, o gozo fálico, domínio da significação. Mas, antes, é preciso diferenciar as modalidades de gozo e as formas como elas se relacionam à linguagem e à língua. Lacan, no seminário XX, avançou da Banda de Moebius para a topologia dos nós, particularmente, do nó Borromeu como necessário para abordar a articulação entre real, simbólico e imaginário. Disso, Lacan diferencia três modalidades de gozo. Por exemplo, na articulação entre real e simbólico, está localizado o gozo fálico. O gozo fálico é aquele que se ordena pelo falo, que é o significante da castração; por isso, o gozo fálico aponta para uma modalidade de gozo que se condiciona à castração simbólica que abre o acesso ao desejo. Na articulação entre real e imaginário, encontra-se o gozo do Outro e, na articulação entre simbólico e imaginário, encontra-se o gozo do sentido. Mas, é somente através da ordenação do gozo pela lei da castração que se torna possível fazer referência a um gozo suposto interdito por essa operação.

⁸² Para a psicanálise, há uma conjunção conceitual entre o corpo e a escrita. O corpo se constitui como um lugar sobre o qual se depositam cacos de significantes que não significam coisa alguma fora do sistema linguístico, mas que têm efeitos de gozo. Esses cacos soltos da linguagem, que aparecem antes mesmo do advento da língua como sistema para a criança, constituem o que Lacan (1985) chamou de *alíngua* em seu seminário XX. *Alíngua* é responsável pela montagem do corpo erógeno, cavando bordas e mapeando vias de gozo.

REFERÊNCIAS

ABATI, H. M. *Da lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária, Universidade do Paraná, Curitiba, 1999.

ALMEIDA, F. A. R. de. *À Sombra do pai*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da linguagem. Mestrado em Teoria e História Literária. Dissertação de mestrado. 248f. 2009.

ALVES, V. L.S. *O pequeno e o grande Outro: conceitos de Lacan a partir de Hegel*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

AVELAR, J. C. Entrevista. *Gláuks: revista de letras e artes*, Viscosa, UFV, n.1, p.135-150, 1996.

AVELAR, J. C. *O Chão da palavra*. Cinema e Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BALDAN, M. L. O. G. *Veridicção: um problema de verdade*. *Revista Alfa*. São Paulo. n. 34, p. 47-52, 1988.

BARBOSA, J. A. *Alguma Crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BARROS, D. L. P. de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. *Cruzeiro semiótico*, Porto, n. 11/12, p. 60-73, 1990.

BARTHES, R. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BEIVIDAS, W. Do sentido ao corpo: semiótica e metapsicologia. *Corpo e Sentido*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

BEIVIDAS, W. Pulsão, afeto e paixão: psicanálise e semiótica. *Psicologia em estudo*, Maringá, v. 11, n. 2, p. 391-398, mai/ago. 2006.

BEIVIDAS, W. *Semióticas Sincréticas (o cinema)*. Edição on line. ISBN: 85-905252-1-X. DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO AGENCIA BRASILEIRA DO ISBN, 2006.

- BEIVIDAS, W. *Inconsciente et verbum: psicanálise, semiótica, ciência, estrutura*. São Paulo: Humanitas/FFLCHUSP, 2000.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- BRUDER, M. C. R; BAUER, J. F. A constituição do sujeito na psicanálise lacaniana: impasses na separação. *Psicologia em Estudo*. Maringá, v. 12, n. 3, p. 513-521, set./dez. 2007.
- BUTCHER, P. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n.2. *Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- CALDAS, H. Uma caligrafia cinematográfica: sobre escrita, corpo, cinema e psicanálise. In: *Linguagem e gozo*. Campinas: Mercado de letras, 2007.
- CAMATI, A.S.; LEVISKI. C.E.; ROCHA, P. F. Lavoura arcaica: o cinema da crueldade de Luiz Fernando Carvalho. In: REICHMANN, B. (Org). *Relendo Lavoura Arcaica*. Curitiba: REICHMANN, 2007.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CANDIDO, A. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARVALHO, L. F. *Sobre o filme Lavoura arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CASTELO, J. *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- CASTRO, J. E. Considerações sobre a escrita lacaniana dos discursos. *Ágora*. Rio de Janeiro. v. XII n. 2, p. 245-258, jul/dez 2009.
- CHALHUB, S. *Semiótica dos Afetos*. Roteiro de leitura para Um Copo de Cólera, de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker Editores Cespuc, 1997.
- CHAVES, W. C. *A determinação do sujeito em Lacan: da reintrodução na psiquiatria à subversão do sujeito*. São Carlos: EDUFSCar, 2005.

CHNAIDERMAN, M. Esfarelando tempos não ensimesmados. *Ágora*, v. VI, n. 2, pp. 235-250, jul/dez, 2003.

COQUETC, J. *La quête du sens: Le langage en question*. Paris: PUF, 1997 (Formes sémiotiques).

CORREIA, T. M. M. Real, Simbólico e Imaginário, em Lacan. *Ciências Humanas em Revista*. São Luís, v. 3, número especial, jun. 2005.

COUTINHO, A., J. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1990.

CURCINO, B. M. *Raduan Nassar e a lavoura dos dizeres: entre provérbios e cantares*. 2010. 154 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2010.

DOANNE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. Tradução: Luciano Figueiredo. In: XAVIER, I. (Org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FERRO, M. O filme. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos objetos*. Tradução: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1995.

FIORIN, J. L. O corpo nos estudos da semiótica francesa. *Corpo e Sentido*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

FRANCO, R. Imagens da revolução no romance pós-64. In: SEGATTO, A.A.; BALDAN, U. *Sociedade e Literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

FREUD, S. *Obras completas* (vol. III/ 1883 - 1899). Trad: Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. *Obras completas* (vol. VI/ 1883 - 1899). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. *Obras completas* (vol. XIV/ 1914 -1 1915). Trad: Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. *Obras completas* (Vol. XIII / 1913 - 1914). Trad: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- GASPARI, E. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido*. Ensaios semióticos. Trad. Ana Cristina C. Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2011.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. Trad: Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- GREIMAS, A.J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GONDIM FILHO, R. L. L. *Relatório das atividades*. Trabalho apresentado para exame de qualificação em vistas à obtenção do título de Doutor em Letras, Faculdade de Ciências e letras, UNESP, Araraquara, 2003.
- GOMES, A. C. A. *Campo e contra-campo do corpo: o encontro com o outro no filme Lavoura Arcaica*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Mestrado em Ciências Sociais. Dissertação de mestrado 84f. 2009.
- GUIMARÃES, T. *Bilhetes*. São Paulo: Símbolo, 1996.
- HOURANI, A. *Uma história dos povos árabes*. Trad: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JOHNSON, R. *Literatura e cinema: Macunaíma do Modernismo na literatura ao Cinema*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.
- JOZEF, R. R. O universo primitivo de Lavoura Arcaica, de Nassar. *Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro*, v.2, n. 1, p. 55-66. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- KAMPER, D. O corpo vivo, o corpo morto. In: ALMEIDA, M. C.; KNOBBE, M.; ALMEIDA, A. (Org). *Polifônicas ideias: por uma ciência aberta*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

KLEIN, M. (1946-1963). *Inveja e gratidão e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

LACAN, J. (1956-1957). *O Seminário, Livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, J. (1962-1963). *O Seminário, livro 10: A Angústia*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, J. (1972-1973). *O seminário, livro 20: mais ainda*. Tradução: M.D. Magno. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1985.

LACAN, J. *Escritos*. Trad: Vera Ribeiro. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1998.

LACAN, J. (1973-1974) *Os Nomes-do-Pai*. Tradução: André Telles. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005.

LACAN, J. Conférence donnée au Centre culturel français le 30 mars 1974, suivie d'une série de questions préparées à l'avance, en vue de cette discussion, et datées du 25 mars 1974. *Lacan in Italia 1953-1978. En Italie Lacan*. Milan: La Salamandra, 1978.

LAVOURArcaica. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance de Raduan Nassar. 2001. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. 1 bobina cinematográfica (163 min), son., color., 35mm.

LÉVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2010.

LUSTOZA, R. Z. A angústia como sinal do desejo do Outro. *Revista Mal-estar e subjetividade*, v. VI, n.1, pp. 44 – 66, Fortaleza, mar. 2006.

MACHADO, I. F.; MILANESI, I. Interdisciplinaridade no curso de pedagogia: uma prática de difícil construção. In: GENTIL, H. S.; MICHELS, M. H. (Org.). *Práticas pedagógicas: política, currículo e espaço escolar*. Araraquara, SP: J&M editores, 2011.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- MARCHEZAN, L.G. A lavoura da ficção de Raduan Nassar. *Revista Asterisco*. Unesp Araraquara (S.P). n.1, p. 8-9. 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. O cinema e nova psicologia. Tradução: José Lino Grunewald. In: XAVIER, I. (Org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- MEZAN, R. A inveja. In: NOVAES, A. (Org). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MILLER, Jacques-Alain. *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Portugal: Grande Plano, 1997.
- NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PELLEGRINI T., et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- PELLEGRINO, H. Édipo e a paixão. In: NOVAES, A. (Org). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, L. Da cólera ao silêncio. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n.2. *Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- PINTO JÚNIOR, B. A fábula do faminto em Lavoura arcaica: apropriação da obra de Ingmar Bergman por Luiz Fernando Carvalho. In: REICHMANN, B. (Org). *Relendo Lavoura Arcaica*. Curitiba: REICHMANN, 2007.
- PORGE, E. *Jacques Lacan, um psicanalista – percurso de um ensino*. Tradução: Nina Leite. Editora UNB, Brasília, 2006.
- PRADO, A. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material. In: XAVIER, I. (Org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- RESENDE, V. H. Rock brasileiro e identidade nacional nos anos 1970-1980. *Revista Contemporânea – Dossiê Regimes Autoritário*. Ano 3, n. 3, 2013.
- REVEL, J.; PETER, J.P. O corpo: o homem doente e sua história. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos objetos*. Tradução: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1995.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, A. L. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, USP, 2006.

ROUDINESCO, E. *Jacques Lacan, esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Tradução: Paulo Neves. Companhia das Letras, São Paulo, 1994.

SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação, sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SEDLMAYER, S. *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.

SILVA, I. A. A escuta do sensível. In: SILVA, I. A. *Corpo e Sentido*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

TATIT, L. Corpo na semiótica e nas artes. *Corpo e Sentido*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

TEIXEIRA, R. P. *Uma Lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TROCOLI, F. Vertigem e dispersão ou dos modos de gozo em Clarice Lispector e Virginia Woolf. In: LEITE, N. V de A. (Org). *Linguagem e gozo*. Campinas: Mercado de letras, 2007.

VALLEJO, A.; MAGALHÃES, L. C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

VENTURA, Z. O vazio cultural. Revista Visão, julho de 1971. In: GASPARI, E.; HOLLANDA H.B. de; VENTURA, Z. *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

XAVIER, I. (Org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

WOLFF, M. P. *Reflexões sobre o feminino*. Jornal de Psicanálise, v.42 n.77, pp. 157-165, São Paulo, dez. 2009.

WOOLF, V. *As ondas*. Tradução: Lia Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp, 2006a.

ZILBERBERG, C. Síntese da gramática tensiva. *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*, n. 25. São Paulo, Annablume, 2006b.