

A LAVOURA E O JARDIM: ACORDES DO CÂNTICO DIALOGIZADOS NA PROSA DE RADUAN NASSAR

Bruno Curcino MOTA*

- **RESUMO:** Um dos mais antigos e belos cantos de celebração do amor natural entre um homem e uma mulher (isso se nos livrarmos de qualquer leitura alegorizante do poema semítico), o *Cântico dos Cânticos* oferece imagens, na verdade subvertidas e problematizadas, para falar da paixão incestuosa do protagonista de *Lavoura arcaica*. O corpo da irmã também é jardim / lavoura que ao ser louvado / lavrado desencadeará a ira paterna e o despedaçamento da família. Poderíamos falar numa *poesia envenenada* para dar conta da manipulação das imagens poéticas que tomadas ao *Cântico* servem ao protagonista para revelar o avesso da ordem paterna. As metáforas se tornam palco de luta em que duas ordens disputam a hegemonia – a lei e o desejo. O objetivo deste trabalho, que é parte da pesquisa que realizamos no doutorado, é analisar como símbolos e imagens do *Cântico* entram dialogicamente na voz torrencial de André e transformam-se em índices de posicionamentos ideológicos, para falar em consonância com ideias do Círculo de Bakhtin.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Lavoura arcaica*. *Cântico dos Cânticos*. Dialogismo. Poética bíblica.

Não conhecia nada da Escritura. Se conhecesse, é provável que o espírito de Satanás me fizesse dar à língua mística do Cântico um sentido direto e natural. Então obedeceria ao primeiro versículo: “Aplique ele os lábios, dando-me o ósculo da sua boca.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.169).

De jardins e lavouras

Grande parte de *Lavoura arcaica* é a reencenação de uma transgressão, a revelação de uma falta grave. A forma como o gesto desviante é confessado, o tom de ironia com que é arremessada a verdade diante dos olhos/ouvidos do irmão torna-se tão grave quanto o delito praticado. O interessante é que esse

* UFTM – Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Instituto de Educação, Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais – Departamento de Literatura. Uberaba – MG – Brasil. 38413-153 – brcurcino@uol.com.br

discurso-transgressão está todo embebido de imagens bíblicas, sobretudo tomadas do *Cântico dos Cânticos*. A verve luciferina do narrador-protagonista fará uma sagaz apropriação do discurso poético do texto atribuído a Salomão para dizer de sua paixão proibida pela própria irmã. A escolha do *Cântico*, esse “jardim de metáforas” como o chamou Robert Alter (1985), como *locus* onde Raduan Nassar colheu dizeres, depois disseminados em sua lavoura, não é inócua nem muito menos aleatória. O romancista encontra o texto do *Cântico* já discutido, disputado – a sanha interpretativa que pesa sobre cada uma de suas palavras e imagens poderá servir aos desígnios do autor-criador.

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

O poema atribuído ao sensual monarca hebraico, forma inclusive de atestar-lhe prestígio e autoridade, tem algumas peculiaridades que o distinguem do conjunto dos textos canônicos. Meyers (2000, p.222) chega a afirmar que “[...] o instrumental crítico desenvolvido e aperfeiçoado na análise da literatura do pentateuco, profética e historiográfica da Bíblia tem sido inadequado para lidar com um livro bíblico que é essencialmente diferente do restante do corpo escriturístico”. Em nenhum de seus versículos aparece o tetragrama inefável YHVH, não faz referência à divindade ou a qualquer prática de culto religioso, não reflete sobre a história ou o futuro de Israel. E mais ainda, segundo alguns intérpretes, o livro traz uma perspectiva antipatriarcalista, nele se faria ouvir, como poucas vezes nas páginas bíblicas, a voz desejanse da mulher. É a Sulamita quem conduz o jogo amoroso e, conforme alguns estudiosos, sai-se melhor em relação ao poderoso monarca ao resistir às tentativas de sedução (CAVALCANTI, 2005, p.24). Não surpreende, portanto, a resistência de sacerdotes, rabinos, e exegetas (os debates em que se enfronharam) em atestar a sacralidade do texto; mas quando o fizeram, nota-se o entusiasmo: “O mundo inteiro não vale o dia no qual o *Cântico dos Cânticos* foi dado a Israel,

porque todas as Escrituras são santas, mas o *Cântico dos Cânticos* é santíssimo” (CAMPOS, 2004, p.104), palavras do Rabi Akivá para atestar a canonicidade do poema. Sor Juana via “[...] o perigo de que ‘de la dulzura de aquéllos epitalamios no tomase ocasión la imprudente juventud de mudar el sentido en carnales afectos.’” (CAVALCANTI, 2005, p.45).

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

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

Veremos que o pulsante discurso de *Lavoura arcaica* encontrará ressonância nas soluções dadas pelos melhores poetas na reconfiguração rítmico-prosódica e semântica do poema milenar. Não se trata de um mero jogo intertextual em que a superfície de um moderno texto em prosa se deixa salpicar de referências da poética bíblica. Trata-se de uma forma composicional altamente complexa em que a voz do autor refrata-se por meio dos personagens e a voz desses revela-se atravessada de filetes/gotas de plurilinguismo.

As imagens tomadas ao *Cântico* constituem acordes fundamentais que entram num dos momentos ideológicos do herói, mas não respondem por toda a sua saturação. Ao lado do canto desejante, imantizado da imagética do *Cântico*, concomitantemente, ressoa na voz de André uma outra ordem discursiva – a dos sermões paternos. O encontro dessas vozes contrastantes numa mesma fala torna o discurso tenso, convulso. O adolescente deve conquistar sua própria voz, deve performá-la sob o peso de influxos poderosos – os murmúrios “afreudisiacos” do desejo e a sintaxe enrijecida da lei. E ainda, a busca amorosa que se encena nos dois textos, a solidão e insegurança dos amantes, a palpitação da espera traduzem-se nos extratos sintáticos e nas camadas sonoras do romance, como tentaremos mostrar.

Irmão e irmã

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

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

Nos quadros do *Cântico*, o termo irmã, até porque acompanhado de tantos louvores sobre os encantos da bem-amada, produz inebriamento; em *Lavoura arcaica*, sua pronúncia-revelação nos lábios de André – “‘Era Ana, Pedro, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome’ explodi de repente num momento alto [...] ‘era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos.’” (NASSAR, 1989, p.109) – causa perplexidade e abalo moral no leitor. Para aquela família que tentava se sustentar sobre tão arcaicos fundamentos, nada poderia ser tão chocante quanto a relação incestuosa entre irmãos – “[...] quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (NASSAR, 1989, p.28). A epígrafe colocada na abertura da segunda parte do romance (O retorno) não deixa dúvidas sobre a seara de dizeres de onde Raduan colhe as falas que alimentam seu romance: “‘Vos são interdidadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs [...]’ (Alcorão – Surata IV, 23)” (NASSAR, 1989, p.145). Na Tanak¹ as mais claras interdições de ordem sexual encontram-se no capítulo 18 de *Levítico*, um livro composto sobretudo de uma lista considerável de mandamentos, muitos deles vinculados à purificação do corpo, e que tem ressonância nos sermões de Iohána, o pai. Note-se a semelhança com o Corão: “Não descobrirás a nudez da tua irmã, quer seja filha de teu pai ou filha de tua mãe. Quer seja ela nascida em casa ou fora dela, não descobrirás sua nudez” (BÍBLIA, Levítico, 18,9).

Os comentadores de *A Bíblia de Jerusalém* (1985, p.191) dizem que várias das proibições e exigências vinculadas à sexualidade se justificam pelo que há de mistério e sagrado no tocante à reprodução e fecundidade. Mas esses estudiosos

¹ A palavra, que designa o que se conhece como a Bíblia hebraica, é formada das “primeiras” letras da Torah (Lei), Neviim (Profetas) e Kethuvim (Escritos). A compilação e o estabelecimento do cânone que durara séculos têm seu término por volta dos anos 158-161 da era cristã e foram realizados por rabinos agrupados em Usha, na Galileia Inferior (ARMSTRONG, 2007).

reconhecem que o texto sofreu emendas, “[...] numa época em que um desejo crescente de pureza ritual fez multiplicar os casos de impureza e fez legitimar toda sorte de ritos de purificação.” O padre Correia da Silva (1997, p.51) é mais mordaz: “Na realidade o desprezo pelo corpo servia para encher os cofres do templo e os bolsos dos sacerdotes.”

Uma história sobre incesto, que ganha tonalidades trágicas na Bíblia, está em II Samuel 13; trata-se de um episódio envolvendo Amnon, primogênito de Davi, que se “atormentou a ponto de adoecer por causa de sua irmã Tamar”. Amnon arma um estratagema, finge-se doente e pede que a irmã venha alimentar-lhe, e, usando de força, a domina e a violenta. Trata-se de mais uma história de disputa, de ciúmes familiares, como aqueles indicados por Auerbach (2001) em “A cicatriz de Ulisses”. Absalão, meio-irmão de ambos, indignado com o gesto torpe de Amnon, irá assassiná-lo. No romance de Nassar, o excesso de zelo, os ciúmes, as disputas mal encobertas também produzirão uma tragédia.

A forja do tempo

Em *Lavoura arcaica*, a captura da pomba-irmã teve, na verdade, antecedentes; pequenos delitos que num outro trabalho nomeávamos como um “deslizar do desejo sobre uma cascata de significantes”.

Em nossa dissertação de mestrado, trabalhamos aspectos da obra *Lavoura arcaica* num diálogo com saberes da psicanálise. Essa idéia de que o desejo desliza numa cascata de significantes reelabora uma proposição de Lacan que, em Mota (2002, p.117-118, grifo nosso), se encontra assim:

No entanto é preciso dizer, e essa é uma das principais lições da Psicanálise, esse sujeito que se projeta tão vorazmente na busca de pastos onde saciar suas demandas, arriscando-se no exótico e no proibido, esse sujeito se move no desconhecimento de uma considerável dimensão de seu próprio desejo. O humano não pode aprisionar o seu desejo, pode, quando muito, mediatizá-lo pela linguagem, num deslizamento contínuo do significado (inapreensível) sob os significantes que o nomeiam. Esse foi o movimento que acompanhamos na saga da criatura nassariana, esse pródigo às avessas, que – afetado por – continuou o trabalho materno de “[destecer] a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família” ([*Lavoura Arcaica*], p. 39). Nos descaminhos da re-elaboração fantasística do desejo de André, perseguimos os significantes que o afetaram afetivamente – a língua dita maternal, a **caprichosa** e predestinada Schuda, nos momentos de maior dilaceramento o desejo de se cobrir de húmus (seio-terra), até a obsessão no corpo-nome-palíndromo ANA, princípio e fim, verso e reverso de uma tragédia anunciada.

Se o crescente e tresloucado desejo de André culmina na posse de Ana, ele irá argumentar que o seu distanciamento das trilhas paternas começara muito antes. “A nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” (NASSAR, 1989, p.26). Se a Sulamita convida o amado para gozar das delícias do amor na casa de sua mãe, numa metáfora incestuosa que sempre incomodou os intérpretes, André polemiza com o pai e com o discurso bíblico ao dizer que os ofícios religiosos acordaram nele uma outra fome, o desejo de um pasto interdito.

O cronotopo da casa será fundamental para pensarmos como nesse espaço a forja do tempo agiu sobre o corpo-consciência de André, transformando-o de menino pio em ovelha desgarrada. A casa tem as suas contiguidades, a extensão dos pastos da fazenda (espaço de liberdade, mas também de trabalho), o bosque, onde os irmãos trocavam seus códigos proibidos, e ainda mais importante, suas subdivisões, em que a gravitação dos corpos também dará uma outra temporalidade.² Aquela casa de “corredores confusos” (NASSAR, 1989, p.44), impregnada da palavra do pai, ressoando os passos do avô,³ sem esquecer que é, ao mesmo tempo, um lugar da constante presença feminina, aquela casa permite que diferentes altares sejam erguidos; não se cultua a mesma verdade na mesa dos sermões e no recôndito dos

² No mesmo ano da publicação de *Lavoura arcaica* (1975), chegava ao Brasil, em fita cassete, um verdadeiro torpedo poético chamado “Poema sujo”. Não nos ocorre que alguém já tenha feito uma aproximação entre as duas obras, e essa nota teria que se estender por várias páginas se pretendêssemos explorar somente dois ou três paralelos. Indicamos rapidamente a ideia mesma de sujidade como metáfora de uma poética encharcada de vida, de pulsações. Raduan Nassar (1996, p.25 e p.27) em entrevista afirma: “Aliás, só para completar, acredito que a boa prosa tenha sido sempre poética. [...] Valorizo livros que transmitam a vibração da vida [...]”. A heteroglossia das ruas, praças, feiras; das conversas familiares, “a fonte de uma alegria/ ainda que suja e secreta”. A poética do corpo e todas as suas secreções – Ferreira Gullar pensou em meter o dedo na “garganta da linguagem” para vomitar os quase dois mil versos do “Poema sujo”; a prosa caudalosa de Nassar projeta-se como jorro masturbatório. A imagem acima sobre a gravitação dos corpos em espaços distintos, a criar diferentes temporalidades, nos foi inspirada por Gullar. Verbo poético totalmente dialogizado, aberto à multiplicidade das mais distintas vozes, Gullar tematiza com perspicácia a noção de cronotopo bakhtiniana e permite a ponte com *Lavoura arcaica*. Alguns exemplos: “É impossível dizer/ em quantas velocidades diferentes/ se move uma cidade/ [...] onde a velocidade da cozinha/ não é igual à da sala (aparentemente imóvel/ nos seus jarros e bibelôs de porcelana)/ nem à do quintal/ escancarado às ventanias da época/ [...] da rotação do sono/ sob a pele,/ do sonho/ nos cabelos?/ [...] a rotação/ da mão que busca entre os pentelhos/ o sonho molhado os muitos lábios/ do corpo/ [...] e cada um desses fatos numa velocidade própria [...]” (GULLAR, 2001, p.59-60). Reflexões poéticas sobre a intrincada relação espaço-tempo como essas se estendem por vários versos, revelando a consciência de um tempo encarnado, material e concreto, pois que preenchido de sentido e historicidade pela intervenção humana.

³ A carne da família parece ser da mesma matéria daqueles móveis e utensílios, o quanto o tempo impregnou, fundiu ambos – “[...] o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio, talhado com a madeira dos móveis da família” (NASSAR, 1989, p.45).

quartos. Na sala-púlpito a textura rígida dos textos compilados pelo pai era o alimento oferecido, um tanto indigesto para apetites extravagantes como os de André. Na cama, o fervor religioso, mesclado a uma tessitura sutil de falas e toques maternos, vai minando aqueles princípios sólidos, acordam em André uma outra consciência, preparam o terreno para a floração de outros discursos – os da transgressão.

Apetece ao imaginário moderno a exclusão da figura paterna do *Cântico dos Cânticos*, parece mesmo permitir que a fragrância de suas metáforas exale mais livremente; posto em contraste, aumenta seu valor, num conjunto de livros em que a lógica patriarcal é tão imperativa. Com Bakhtin (1998) podemos dizer que essa “última instância semântica”, responsável pela arquitetônica da obra, que é o autor-criador, revelou competência e saber ao buscar nesse livro destoante as metáforas para falar do amor proibido dos irmãos.

Bucólico capricho

Recuperemos, portanto, o trajeto dos delitos de André; perceberemos inclusive que um recurso muito mobilizado pelos autores/redatores bíblicos – a repetição⁴ – pode ser encontrado na articulação da narrativa. Um dos primeiros objetos de seu desejo perverso foi uma “cabra predestinada”. Sobre os predestinados na Bíblia paira uma aura de santidade, como se fossem ungidos para uma missão, um papel fundamental no destino de outro personagem ou até mesmo da coletividade. Schuda era predestinada para quê? Note-se como André faz incidir sobre o objeto uma entonação irônica:

[...] quando uma haste verde atravessada na boca paciente – era mastigada não com os dentes mas com o tempo; e era então uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada. (NASSAR, 1989, p.21).

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

⁴ Robert Alter (2007, p.151) lembra que uma das características mais marcantes da narrativa bíblica é a repetição; devido à abundância com que o recurso é usado, alguns leitores modernos tomam-no inclusive como prova de um certo “primitivismo” das Escrituras. Alter argumenta com exemplos e análises formidáveis que às vezes um pequeno acréscimo, uma leve mudança no que parecia “ser uma repetição *ipsis literis* [permite] muitas complicações psicológicas, morais e dramáticas das histórias bíblicas”. Em *Lavoura arcaica*, interessa a repetição de algumas ações nos cuidados de Schuda e na sedução da irmã, a captura das pombas e a de Ana, mas sobretudo as festas (no início e no final da narrativa), que parecem repetir-se, mas que indicam mudanças substanciais.

É um “salmo profano” o que André compõe para cantar a formosura daquela “cabra de menino”. Certa candura da voz que narra mal esconde a perfídia em usar as imagens do *Cântico* para celebrar o (capri)choso⁵ idílio. O hábil jogo de olhares, que será usado posteriormente para espicaçar o desejo da irmã, nas portas e janelas da casa velha, já estava presente aqui – “mal ousava espiar através das frinças” e encontra-se no *Cântico* 2,9: “[...] É ele que está presente por trás de nossas paredes/ dele o olho que vela pelas janelas/ dele o olho que brilha pelas treliças.” (CAMPOS, 2004, p.118).

Nesse mesmo versículo, o amado é comparado ao cervo⁶ ou “cria da cabra montanhesa”. Frei Luis de Leon chama esses movimentos de “juegos graciosísimos de amor”, um mostrar-se e esconder-se, artimanhas inventadas por Eros para mais enredar os amantes. No primeiro exercício de sua perversão, André autoneomeia-se pastor lírico de Schuda e irá tratá-la com “cuidados de amante extremoso”. Imagens arquitetônicas, a evocação de cheiros e unguentos presente no *Cântico*, tudo será usado para celebrar o sacrilégio. No poema semítico, numa das mais exóticas imagens, o pescoço da Amada será comparado à Torre de Davi; em *Lavoura arcaica*, o corpo ancho da Sudanesa está “suspenso nas colunas bem delineadas das pernas” e “se escultura... inteiro”. A Sulamita preparou um “leito de verdura” (BRANDÃO, 1985, p.17), ou, na glosa à Gonçalves Dias de Haroldo de Campos, um “leito feito de folhas verdes”; a “cabra de brincos” tem uma “cama bem fenada, cheirosa e fofa”, um “quarto agreste de cortesã”. No jogo especular que a narrativa articula, será como prostituta que Ana aparecerá no final do romance. O inebriamento produzido por nardos, mirra, flores e vinho no *Cântico* ganha, nesse quadro do romance, um equivalente lúbrico: “era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos húmidas mergulhando nas bacias de unguentos de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela” (NASSAR, 1989, p.20).

Se a bela amiga, adocida de amor, pede para ser fortalecida com “tortas de uva”, revigorada com “polpa de maçãs” (CAMPOS, 2004, p.117), Sudanesa chega à fazenda “pedindo cuidados especiais” e seu pastor adolescente, extremoso, prepara-lhe um “cocho sempre limpo com milho granado de debulho e um capim verde bem apanhado onde eu esfregava a salsa para apurar-lhe o apetite” (NASSAR, 1989, p.20). A consecução do ato sexual que tanto parece ofender os hábitos da higiene e moral cidadina é precedida ainda de um último capricho:

⁵ “Os caprichos, mais de André do que da cabra, são etimologicamente recuperáveis. Chevalier (2001, p.156) assim se expressa: ‘Na França, quase nada se conhece da cabra a não ser sua agilidade ou, segundo La Fontaine, seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis, motivo pelo qual do seu nome, cabra (capris), deriva a palavra capricho.’” (MOTA, 2002, p.93).

⁶ Cavalcanti (2005, p.304-305) mostra como as palavras hebraicas *tzvaót* e *ayalót* (cervo, cabrito, cervídeo etc.) receberam as mais diversas traduções. Algumas reforçam o caráter sexual, outras de ternura. Abrindo frestas na construção paterna, o discurso do filho polemiza com a poesia bíblica, o que no *Cântico* são metáforas transforma-se em *Lavoura arcaica* em expressão de literalidade.

[...] dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano,⁷ com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mas generosa; quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (NASSAR, 1989, p.21).

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

A festa dos sentidos

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

[...] uma ciência complicada, nenhum grão de mais, nenhum instante de menos, para que a ave não encontrasse o desânimo na carência nem na fartura, capaz de reter a pomba confiante no centro da armadilha; numa das mãos um coração em chamas, na outra a linha destra que haveria de retesar-se com geometria, riscando um traço súbito na areia que antes encobria o cálculo e a indústria. (NASSAR, 1989, p.100-101).

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

Numa dessas ocasiões que famílias de imigrantes celebram suas tradições,⁸ por meio da música, da comida, em que co-memoram suas raízes, é que teremos

⁷ Os dicionários na verdade trazem melão-de-são-caetano. É possível que Raduan Nassar tenha usado o nome com que popularmente a trepadeira é conhecida. A referência tem importância, pois é talvez a única que ajude a pensar que a fazenda/lavoura da família de André esteja no Brasil, pois a erva-de-são-caetano é muito comum em regiões tropicais. A especificação do país em si não é importante, outrossim, lembrar que essa é uma família de imigrantes e que no seu seio trava-se um embate entre as tradições e a ânsia de mudanças.

⁸ Uma das formas pelas quais o povo hebreu manteve durante séculos as suas tradições foi por meio de festividades. Há, no Antigo Testamento, exigências em relação a algumas das celebrações. A festa que se celebra em *Lavoura arcaica* não tem necessariamente um sentido religioso, mas pequenas indicações (o tio pastor com sua flauta, a roda, o bater de palmas parecem indicar que são músicas tradicionais as que alimentam a dança).

uma das melhores apresentações de Ana e de como seus gestos atingem André. A festa, que parece ecoar os momentos em que o coro surge no *Cântico* para celebrar a beleza da Sulamita, traz ainda outras significativas ressonâncias do poema bíblico e, sobretudo na segunda versão (ao final do livro), com pinceladas carnalizadoras:

[...] e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol um jogo alegre e suave de sombra e luz [...] era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas. (NASSAR, 1989, p.28-29).

O rústico Iohána, tão enleado aos ritmos da natureza, tão jungido à terra (note-se que os outros parentes moram na cidade e, portanto, estariam mais suscetíveis a “heteroglossia das ruas e das praças”), esse lavrador quer acreditar que a sementeira que cultiva há de permanecer íntegra, protegida. Durante a festa, ele mesmo arregimenta moços e moças para a dança “[...] certo então de que nem tudo num navio se deteriora no porão” (NASSAR, 1989, p.32); no entanto há um elemento, sobre o qual as Escrituras fazem muitas advertências, que pode subverter os juízos e instaurar uma outra ordem – o vinho. Não é à toa que o círculo que começa girando como se fosse a roda de um carro de boi (pesada, a lembrar os ritmos do trabalho) ganhará celeridade e passará à roda de moinho (que tritura, que esmiúça).

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

[...] cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria, as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo o viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança. (NASSAR, 1989, p.29).

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

André ceva seus olhares naquele que é talvez o mais saboroso fruto (justamente o mais interdito)⁹ daqueles que se ofertam na festa familiar. No *Cântico* a evocação frequente dos frutos, dos perfumes, dos sabores do leite, do mel e do vinho permite que o corpo da Amada se identifique com essas delícias, é ela o jardim de fragrâncias, ela mesma o alimento. O que era o espaço do idílio, o pardês recuperado, transita metonimicamente, e os corpos dos amantes tornam-se o paraíso a ser habitado. Vejamos os seguintes versículos do quarto capítulo do *Cântico*:

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

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

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

16. Acorda Vento-Norte acorre Vento-Sul
sopra sobre meu jardim
difunde torrentes de perfume
Virá meu amigo para o seu jardim
e comerá seus frutos de delícia.
(CAMPOS, 2004, p.123-126).

⁹ Bataille (1987, p.199), refletindo sobre o “enigma do incesto”, se pergunta: “Por que uma sanção, a do interdito, ter-se-ia imposto com tanta força – e por toda parte – se não fosse oposta a um impulso difícil de vencer como a atividade genésica? Reciprocamente, o objeto do interdito não foi apontado à cobiça pelo fato mesmo do interdito? [...] O interdito, sendo de natureza sexual, acentuou, de acordo com a aparência, o valor sexual de seu objeto. Ou melhor, deu um valor erótico a esse objeto.”

De fato, é surpreendente que imagens de tal teor erótico estejam no coração das Escrituras. Antes do século XX, a não ser nos poetas fesceninos, na erótica libertina época da Revolução Francesa (mas mesmo aí o que se encontra é um rebaixamento proposital ao nomear os prazeres do corpo), é difícil encontrar versos que guardem tal tonalidade erótica, plasmada com a espontaneidade e beleza com que o *Cântico* o faz – alguns lembram Safo.

Esse tipo de descrição da beleza física, como as citações que fizemos do quarto capítulo do *Cântico*, é chamada de *wasf*¹⁰ – literalmente, descrição em árabe. No *Cântico* temos *wasfs* completos, que descrevem, como numa tomada de câmera, as várias partes do corpo, ou fragmentos, em que se enfatizam pormenores. A maioria das imagens remete ao mundo natural, e outras (sobretudo as que se referem ao Amado), ao mundo da cultura – arquitetura, escultura, por exemplo. Os intérpretes da Bíblia às vezes se enfrontam em intermináveis disputas no afã de destrinçar as exóticas comparações estabelecidas entre o(s) corpo(s) da Amada/Amado e imagens paisagísticas e/ou escultóricas, tal como relacionar os cabelos da amiga a um bando de cabras descendo as escarpas da montanha de Galaad, ou dizer que o seu pescoço lembra a torre de Davi. Olhos e ouvidos mais sensíveis à plasticidade das imagens poéticas lembram que aquilo que soa como exotismo para o gosto contemporâneo devia fazer parte de convenções poéticas do tempo e lugar. Críticos sagazes, como Falk (2000, p.258-259), lembram que Petrarca comparava dentes com pérolas e bochechas com rosas.

Os “*wasfs*” do libanês-paulista Nassar, se assim podemos chamar as descrições do corpo de Ana, são tomados tanto do *Cântico* como de um imaginário pastoril plausível a quem saiba lavrar campos e discursos. O certo é que, submetidos à pauta luciferina de André, os acordes do *Cântico* ganharão algumas dissonâncias, a poesia parece envenenada. O surgimento de Ana na festa produz uma espécie de aceleração temporal, como se tudo ganhasse uma qualidade diferente – o martelo dos eventos¹¹ a esculpir o espaço, os indivíduos: “e não tardava Ana, **IM**paciente, **IM**petuosa, o corpo de **cAMP**ônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos” (NASSAR, 1989, p.30, grifo nosso), “a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara” (NASSAR, 1989, p.32).

¹⁰ Fornecemos aqui a definição completa de Falk (2000, p.253): “*Wasf*, uma palavra árabe que significa ‘descrição’, é usada para se referir a um tipo de poema ou fragmento poético que descreve, por meio de uma série de imagens, as partes do corpo do homem e da mulher. Se os *wasfs* não são incomuns na moderna poesia árabe, na antiga literatura hebraica eles aparecem apenas no *Cântico dos Cânticos*. A semelhança entre certas passagens do *Cântico* e os modernos poemas árabes foi descoberta no século passado; por esta razão, o termo técnico *wasf* se tornou familiar nos estudos acadêmicos do *Cântico*”.

¹¹ Martelo dos acontecimentos e forja do tempo são metáforas de Bakhtin (1998, p.230) para pensar a complexa relação tempo/espaço e a mútua transformação que um exerce sobre o outro.

Dança sinuosa das sonoridades como a sanha de serpente (é assim que André a vê) se apossa do corpo da irmã. Paródia (canto paralelo) – cada imagem do *Cântico* se faz acompanhar de outras, tomadas também na lavoura bíblica e que problematizam a visão plácida daquele encontro:

[...] essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfaldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico. (NASSAR, 1989, p.30-31).

Alguns intérpretes do *Cântico* defendem que versículos do livro de *Provérbios* funcionam como paródias depreciativas do sexo feminino, que poeticamente é celebrado no poema atribuído a Salomão. *Provérbios* que, segundo nosso ponto de vista, fornece um considerável arsenal de dizeres para o sermônário do pai, adverte sobre o perigo da sexualidade que as mulheres encarnam, sobretudo aquelas que tomam a iniciativa. “As palavras e as imagens que têm implicações eróticas no *Cântico dos Cânticos* são usadas de modo a parecerem corruptas ou banais em *Provérbios*” (BEKKENKAMP; VAN DIJK, 2000, p.93). Note-se essa possível glosa do *Cântico* 4,11 – “Mel escorrendo dos teus lábios esposa/ Mel e leite debaixo de tua língua/ e o odor de teu corpo como o odor do Líbano” (CAMPOS, 2004, p.125) – “Porque os lábios da mulher licenciosa destilam mel,/ e a sua boca é mais macia do que o azeite;/ mas o seu fim é amargoso como absinto,/ agudo como a espada de dois gumes.” (BÍBLIA, *Provérbios*, 5, 3-4)¹².

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

¹² Bíblia Sagrada (1988).

a mulher, a fala de André mostra-se entusiasmada, identifica-se – “essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo.” (NASSAR, 1998 p.30).

Ana, adorável serpente

A cena coreográfica da entrada de Ana ilustra como Nassar salpicou sua narrativa de motivos bíblicos, figuras e situações buscadas em diferentes gêneros que perfazem o *corpus* das Escrituras, imagens que rearticuladas dão o retrato tenso dos personagens e de seus atos. Ana “trazia a peste no corpo”, são muitas as sugestões que essa imagem pode evocar, como se fosse um espírito maligno que se apossasse do seu ser. No Velho Testamento, são vários os personagens que, ao se afastarem dos mandamentos de Iahweh, são tomados por espíritos malignos, alguns ‘enigmaticamente’ enviados da “parte do Senhor” (BÍBLIA, I SAMUEL 18,10).¹³ Mas, tendo em vista a exuberante sensualidade dessa dançarina, o estigma que pesa sobre ela parece estar associado à condenação feita em *Provérbios* contra a mulher sedutora, a que desorbita a razão/sensatez masculina. Repleto de brocardos moralizantes, o livro de *Provérbios* faz a defesa da fidelidade conjugal e da mulher legítima e muitos versículos louvam a mulher perfeita. Por outro lado, há também vários que depreciam as “insensatas” – 11,22; 19,13; 21,9; 25,24; 27,15; 31,3 (A BÍBLIA DE JERUSALEM, 1985, p.1123).

A Tanak tem mulheres memoráveis que, no viés patriarcal predominante nessa literatura, teriam sido responsáveis por seduzir (ou tentar) e até mesmo levar à destruição alguns homens importantes no Antigo Israel. A mulher de Potifar teria investido contra um casto (e resistente) José; a trama com que Dalila enredou o nazireu Sansão parece ainda mais poderosa do que as sete tranças do juiz israelita; Davi, ungido de cuja descendência remotamente nasceria Jesus, não resistiu aos encantos de Betsabá,¹⁴ que se banhava no interior de seus palácios. O fascínio que os arabescos da arte do Oriente exerce sobre os olhos ocidentais reduplica-se nessa escrita que, ao falar de impetuosidade e destreza, precisão e curvatura desses passos/requebros de cigana, é ela mesma uma geometria antieuclidiana, uma escrita

¹³ A referência aqui é proposital para jogar com a própria narrativa nassariana e essa figura “ambígua” do pai cujo nome parece uma variação de IHVH. Tanto de um quanto de outro parece jorrar o bem e o mal. Os redatores da Bíblia de Jerusalém comentam: “Havendo o espírito de Iahweh (BÍBLIA, Juízes, 3,10) abandonado Saul (BÍBLIA, livro, 15,23), este é ‘tomado’ por um mau espírito. [...] A consciência de sua rejeição por Deus e o abandono de Samuel atuam sobre o temperamento arrebatado do rei e provocam crises de loucura (BÍBLIA, livro, 18,10s; 19,9s) (A BÍBLIA..., 1985, p.443, nota q).”

¹⁴ No caso de Betsabá é preciso que se diga que o caráter elíptico da escritura bíblica não revela detalhes da sua voluptuosidade, antes deixa entrever que David teria usado do seu poder para possuir uma mulher casada.

da subversão. Cigana¹⁵ não parece estar aqui num sentido totalmente depreciativo, antes associado ao “temperamento mediterrâneo” dessa filha de imigrantes. O entusiasmo que ela suscita é parecido com aquele provocado pela beleza da Sulamita que leva o coro do *Cântico* 7,1 a pedir: “Volta, volteia Sulamita/ volta volteia e nós te estaremos contemplando/ Na Sulamita o que tanto contemplais?! é vê-la enquanto dança a dança-dos-campos-rivais” (CAMPOS, 2004, p.132). Brandão (1985, p.31) diz que a bailadora do *Cântico*, entre as duas filas do coro é, ela mesma, “uma ronda música”.

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

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

A serpente teria incitado o casal primordial a “conquistar o proibido”, “lisonjeira e insinuante”, senhora da malícia, tornou-se maldita: “E disse O-Nome-Deus à mulher/ por que fizeste isso?! E disse a mulher/ a serpente **enlevou-me/** e eu comi // E disse O-Nome-Deus à serpente/ pela malícia do que fizeste/ serás maldita [...]” (CAMPOS, 2004, p.57, grifo nosso).¹⁶

Harold Bloom faz uma instigante releitura do papel da serpente nessa história que pode servir aos nossos intentos interpretativos. Ele nos convida a desembaraçarmo-nos da “escandalosa proeminência que ela alcançou na teologia cristã e na literatura de ficção do ocidente.” (BLOOM, 1992, p.197). O autor de *Abaixo as verdades sagradas* pergunta-se por quais meios a aliciante serpente veio a se transformar em Satã. Seriam escritos judaicos e heréticos do século I a.C. os primeiros a satanizar a encantadora serpente. A vinculação com o fruto proibido, a

¹⁵ Capitu, a mais deliciosa personagem-enigma da literatura brasileira, também é chamada de cigana. Para Bosi (2007, p.32-33), os atributos de dissimulação e obliquidade ou de gente marginal e cúpida (cigana) são referidos a Capitu pelo olhar tipificante dos agregados. O apaixonado Bento e a argúcia machadiana traduziriam essas depreciações em “[...] olhos de ressaca, intuição perturbadora, metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar [...] o fluxo e o refluxo do olhar, figura da vontade de viver e de poder, uma só energia latente naquela mulher.” O serpentear da cigana em *Lavoura arcaica* é expressão dessa energia – “[...] em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante.” (NASSAR, 1989, p.31).

¹⁶ *Bere’shith* II, a segunda história da criação, III, 13 e 14.

consciência da nudez (e as nefastas associações que permitiram posteriormente a depreciação do corpo – que segundo Bloom não estão em J), viriam a encontrar, por caminhos tortuosos, ressonância nas cartas paulinas e depois nas alegorias dos primeiros padres.

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

Na sagaz interpretação de Bloom da história primordial, quem sai mais negativamente retratado é o próprio Iahweh. A ironia de J estaria em mostrar o absurdo no fato de que a serpente detenha uma argúcia, compartilhada somente com os anjos, que não foi dada a Adão e Eva, além de ser plantada, justamente no centro do jardim, uma árvore de frutos apetecíveis que não podem ser comidos. Quando pensamos nas punições a que serão submetidas essas quase “crianças” envergonhadas do pequeno delito e a arдилosa serpente (mas esse parece ser um atributo dado pelo próprio Iahweh), ressuma a dureza do pai/juiz.

Na travessia para *Lavoura arcaica*, podemos fazer algumas perguntas. Aquele pai, que parecia tão cioso da organização familiar, do comportamento de cada filho(a), não percebia que algo apodrecia no porão do navio? Note-se que a bela irmã que serpenteia por entre frutos e convidados parece estar totalmente integrada no ambiente da festa e, pelo menos em sua primeira versão, não escandaliza a audiência. O que era astúcia da serpente na versão de J é, nessa cena de *Lavoura arcaica*, beleza e saudável sensualidade que a “solenidade [paterna], umedecida” pelo vinho, chancela. O chefe familiar, nos seus sermões, dizia que, se algum dia um “sopro pestilento” vazasse os “nossos limites tão bem vedados [...] insinuando-se sorratamente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família” (NASSAR, 1989, p.61), nenhuma mão haveria de se fechar contra o “irmão acometido”. Esse Iohána não ficará satisfeito em expulsar os filhos e lançar sobre eles as punições que Iahweh lançou sobre suas criaturas de barro insufladas pelo hálito de sua própria boca; o pai de *Lavoura Arcaica* parece o Senhor dos Exércitos de outras passagens bíblicas, um Deus vingativo e encolerizado que desfechará um golpe mortal sobre a dançarina oriental.

Em *Bere'shith* 3,13, a expressão que Eva utiliza para falar da estratégia usada pela serpente para seduzi-la é enlevo:¹⁷ “E disse O-Nome-Deus à mulher/ por que fizeste isso?/ E disse a mulher/ a serpente enlevou-me e eu comi” (CAMPOS, 2004, p.57). Arrebatada é como se encontra a audiência que assiste aos volteios da bela

¹⁷ Enlevo: encanto, encantamento, transporte, arrebatamento dos sentidos, êxtase (CALDAS AULETE, 1958, v.2, p.1740).

campônia, já o apreciador oculto vive um misto de êxtase e dilaceramento, mas, como confessa à mãe, também estava se divertindo. No rito de desejar... desejando, André forma também a sua consciência (da nudez, de si mesmo) e, mais do que isso, desenvolve um “conhecimento da liberdade e dos limites da liberdade [...] conhecimento do bem e do mal” (BLOOM, 1992, p.200).

Se os nossos pais edênicos foram expulsos, pois Iahweh temia que eles se tornassem como Deus e os anjos, André, no seu exercício de transgressão, também ameaça, se não igualar-se ao pai, pelo menos, na força dos seus argumentos, investir-se do papel de um pequeno satanás, na “etimologia hebraica o adversário [...] o acusador”, alguém “que duvida do êxito da obra” e dos mandamentos do pai (A BIBLIA DE JERUSALEM, 1985, p.882, nota g).¹⁸

Harold Bloom (1992, p.194-6), maravilhado com a fábula da criação da mulher na versão de J, até porque “não temos nenhum outro relato da criação da mulher que tenha sobrevivido desde o antigo Oriente Médio”, lembra que esse escritor, cuja grandeza ele compara a Dante e Shakespeare, não só se demorou seis vezes mais na descrição do surgimento dela do que do homem, como teria feito de Hava (Eva), uma espécie de “criança ativa, a mais curiosa e com mais imaginação”. Os movimentos da pomba-irmã em *Lavoura arcaica*, os gestos e curiosidade que demonstrará na progressão narrativa, autoriza-nos a atribuir-lhe estes mesmos qualificativos, e, por que não afirmar, tal como Eva, sofre, por parte do “pai maternal e juiz vingativo” (assim Bloom qualifica Iahweh), uma punição incomensuravelmente maior que seu delito.

Conclusão

Cada tema, cada objeto que o discurso narrativo articula está submetido a uma disputa. O signo irmã e todas as imagens a ela associadas é submetido a uma dúplice acentuação. A voz que a descreve/define/desvela é uma fala amorosa, e daí a ênfase nos encantos, na beleza. Mas o discurso não é ensimesmado, ele projeta-se *contra* os ouvidos do irmão mais velho e, ao fazê-lo, tem a pretensão de atingir a catedral paterna. O próprio fato de pinçar imagens em rincões distintos do chão bíblico (algumas totalmente antitéticas) e articulá-las para desenhar sua

¹⁸ André Chouraqui (1998), somente na tradução que fez do livro de Salmos, encontra para o príncipe das trevas “[...] cento e doze nomes, sobrenomes, títulos e qualidades.” O levantamento feito pelo estudioso bíblico impressionou-nos, pois vários deles são usados pelo próprio André para se autoqualificar. Diz Chouraqui (1998, p.16-18): “[...] essencialmente ele é o rasha’, o que não pode encarar o julgamento de Elohim, o perverso, o criminoso. [...] Criatura ferida, nada pode preenchê-lo. [...] Ele recusa a resignação [...]. Vive entre quatro paredes” (lembrar a importância do motivo cronotópico do quarto para André). “O salmista nos faz ver o esgar de sua boca, de seus lábios, o movimento de sua língua que produz ilusão e tormento [...] seu gozo é cativo de seus horizontes; não é mais que zombaria e ranger de dentes. [...] é para si mesmo sua própria medida [...]”

própria subjetividade e a da irmã faz surgir uma chispa de sentido. Essa estratégia mostra toda a sua produtividade quando o retrato do pai é revelado em seu caráter compósito e contraditório. Não só a perspectiva maniqueísta do pai será abalada com essa estratégia discursiva; se lembrarmos que quem orquestra essas vozes é o autor-criador e que seu compromisso é com uma literatura dos grandes significados,¹⁹ é todo um arcabouço ideológico autoritário, segregador, presente nos diversos campos do saber humano – o religioso, o político, às vezes o científico –, que será colocado em xeque. Os personagens da prosa nassariana, tal como os de Dostoiévski, são personagens que falam e, para performar a voz deles, o autor-criador busca os fios dos dizeres em “diversas geografias”, o retrato humano desses seres é rico e lembra que qualquer pretensão à univocidade é ilusão.

MOTA, B. C. The tillage and the garden: the chords of the song dialogized in the prose of Raduan Nassar. *Itinerários*, Araraquara, n.35, p.41-60, Jul./Dez., 2012.

■ **ABSTRACT:** *One of the oldest and most beautiful chants of natural's love celebration between a man and a woman (it is if we get rid of any allegoric reading of the hebraic poem), The Song of the Songs offer truthly ruined and problematised images to talk about the main character's incestuous passion of Lavoura arcaica. The sister's body is also garden, tillage and when praised is grown and will cause the father's rage and the family's shattering. We could say it is a poisoned poetry to understand the manipulation of the poetic images which in relation to The Song can help the main character to reveal the paternity's disorder. The metaphors become a stage of fight in which two orders dispute the hegemony: the law and the desire. The main goal of this work, which is part of the research we developed at the doctorate, is to analyze how the symbols and images of the Chant enter dialogically in Andre's torrential voice and become indexes of ideological positions, to talk about consonance with Bakhtin's Circle ideas.*

■ **KEYWORDS:** Lavoura arcaica. *The Song of the Songs*. Dialogism. Poetic biblical.

¹⁹ A profissão de fé, nesse tipo de literatura, é feita pelo autor-pessoa (Raduan Nassar), na famosa entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “De Dostoiévski, dizem até que ele escrevia mal em russo. As leituras que nos acompanham a vida toda foram as dos artistas dos significados. Poucas vezes eles trabalharam a frase com artifícios visíveis demais, mas são deles as nossas leituras inesquecíveis” (NASSAR, 1996, p.25).

Referências

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1985.

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1988.

ALTER, R. **A arte da narrativa bíblica**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

_____. **The art of biblical poetry**. New York: Basic Books, 1985.

ARMSTRONG, K. **A Bíblia**: uma biografia. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ASSIS, M. de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

AUERBACH, E. A cicatriz de Ulysses. In: _____. **Mímesis**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.1-20.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Ed. da Unesp; Hucitec, 1998.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEKKENKAMP, J.; VAN DIJK, F. O cânon do Antigo Testamento e as tradições culturais das mulheres. In: BRENNER, A. (Org.). **Cântico dos cânticos a partir de uma leitura de gênero**. Tradução de Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. p.75-96.

BLOOM, H.; ROSENBERG, D. **O Livro de J**. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BOSI, A. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRANDÃO, F. H. P. **Cântico maior**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

CALDAS AULETE: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Delta, 1958. 5v.

CAMPOS, H. de. **Éden**: um tríptico bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Signos, 38).

CAVALCANTI, G. H. **O Cântico dos cânticos**: um ensaio de interpretação através de suas traduções. São Paulo: EDUSP, 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHOURAQUI, A. **A Bíblia**: louvores (salmos). Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Imago, 1998. v.1.

FALK, M. O wasf. In: BRENNER, A. (Org.). **Cântico dos cânticos a partir de uma leitura de gênero**. Tradução de Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. p.253-262.

GULLAR, F. **Poema sujo**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

LANDY, F. O Cântico dos Cânticos. In: ALTER, R.; KERMODE, F. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997. p.327-341.

MEYERS, C. Imaginário de gênero no Cântico dos Cânticos. In: BRENNER, A. (Org.). **Cântico dos cânticos a partir de uma leitura de gênero**. Tradução de Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. p.221-38.

MOTA, B. C. **Heterogeneidades discursivas e emergência do sujeito em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar**. 2002. 126f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

NASSAR, R. A conversa. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Raduan Nassar, São Paulo, n.2, p.23-39, set. 1996. Entrevista concedida a Antonio Fernando De Franceschi e outros.

_____. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SALOMÃO. **Cântico dos cânticos**. Tradução de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Labortexto, 2000.

_____. **Cântico dos cânticos**. Tradução de José Tolentino Mendonça. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 1999. Edição bilíngüe.

SILVA, J. W. C. da. **A beleza do corpo**: uma apreciação do livro Cântico dos cânticos a partir do corpo. São Paulo: Paulinas, 1997.

Recebido em: 26/01/2012

Aceito em: 18/12/2012