

MAKTUB: OS TERRITÓRIOS DO AVÔ, DO PAI E DO FILHO EM LAVOURA ARCAICA

Fabiana Rached de ALMEIDA-ABI¹

RESUMO: A intenção deste trabalho é discutir algumas das construções das imagens do avô, do pai e do filho, a partir do romance *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975), no filme homônimo *Lavoura Arcaica* (CARVALHO, 2001). Para tanto, valemo-nos de alguns conceitos da psicanálise de Freud e de Lacan a respeito da idéia de “pai”. Estudamos como essas imagens foram traduzidas no filme homônimo em determinados planos, por meio dos movimentos de câmera numa espécie de edificação e destruição das personagens e também como algumas imagens bíblicas podem ter sido inscritas no filme através de uma aproximação com uma pintura de Caravaggio (1603).

Palavras-chave: Pai; Filho; Imagem.

ABSTRACT: This work argues some of the constructions of the images of the grandfather, father and the son, from the romance *To the left of the father* (NASSAR, 1975), in the homonym film (CARVALHO, 2001). Some concepts of the psychoanalysis (Freud / Lacan) regarding the idea of “father” was used to study the romance. We study as that images had been translated the film homonym in determined plain, by means of the movements of camera for construction and destruction of the personages and also as some Biblical images they can have been enrolled in the film through an approach with a painting of Caravaggio (1603).

Keywords: Father; Son; Image.

O romance *Lavoura Arcaica* (1975) pode ser lido como uma versão transgredida da parábola do filho pródigo. Com a mesma estrutura circular da parábola de base, o romance é dividido em duas partes, uma primeira parte, mais extensa, intitulada *A partida*, e uma segunda parte, intitulada *O retorno*. No entanto, 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

¹ Mestranda, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp – São Paulo, Brasil, almeida.abi@hotmail.com. Bolsista CNPq.

que André revela seu amor pela irmã, Ana, e aparentemente 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.

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. 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. Freud constatou ainda 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 idéias 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), 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.

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: pai, 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 forma, as ações referentes a este primeiro triângulo amoroso ficam em torno da metáfora paterna, o Nome-do-Pai. 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 significante²: “[...] é necessário colocar no nível do pai um segundo termo depois do

² 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.

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.

Na tradição judaico-cristã, o nome de Deus é o Nome (*Shem*). Deus é aquele que é: “eu sou aquele que sou” – ele (*Eloim*) fala para Moisés na sarça ardente, Êxodo. Para Lacan (2005), o que marca o misticismo dessa tradição é a incidência do desejo de Deus, que se faz pivô.

Em *Lavoura Arcaica* (1975), é o próprio pai que mata a filha, marcando a interdição do incesto. O pai, para manter seu poder, sacrifica a filha e assim ele castra a si mesmo e o filho, André. Poderíamos pensar que o pai também se sente tentado por ela e sua morte é a recomposição da ordem primitiva. Ana representa uma ameaça ao clã; ela pode ser vista como Psyché. Há um deslocamento da mãe para a irmã. A mãe seria a genitora do sexo oposto, pela qual o filho sente desejo e é interdito pelo pai.

André, na verdade, deseja o desejo do Pai. Ele não supera esta condição de desejar o que é do pai. O pai, por sua vez, traça outro percurso em relação ao seu próprio pai, o avô. Se o avô era lacônico, o pai é palavroso e sua superação se dá pelas vias do misticismo, usando da manifestação de ou dos apelos a Deus para substituir o desejo do pai. Mas, de certa forma, a memória do filho desautoriza o pai, revelando a contradição de seus discursos. Denunciando o ancestral, num misto de cólera e culpa. Não sabemos dizer se há superação deste pai. Em *Lavoura Arcaica* (1975), o romance familiar é retomado à custa da dor, da culpa e do gozo próprio da infância e não da superação. O discurso final é o discurso do pai. A superação não se dá pela morte da irmã como suposta interdição do incesto e nem pela morte do pai, marcando o fim de sua violência para com os filhos e a posse de seu “lugar” pelo filho.

No filme, tais processos ocorrem pela recuperação de trechos fundamentais da literatura vertidos em closes, enquadramentos, movimentos de câmera e pela reconstrução de figuras “bíblicas” tomadas por um jogo de claro e escuro como nas obras de Caravaggio, que captam esse velar (sombra) e desvelar (iluminação) lingüísticos.

A obra fílmica traduz as imagens do pai, do avô e do filho de diferentes formas. 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 idéia de um olhar seu para a história como acontece com as outras personagens.

A imagem do pai aparece no filme pela primeira vez aos 12:37 – 12:39 (duração do plano até o corte seguinte) e é acompanhado de 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. Um homem barbado, de coletes escuros, camisa de manga longa, ao seu lado um lampião. Ele parece sentado, na ponta de uma mesa, tal qual um chefe. O lampião ao lado é a luz, a clarividência, a sabedoria. Ele lerá algo? Depois do corte, a voz do narrador em *off* esclarece a cena: os filhos a sua volta do lado direito fazem parte do tronco firme da casa e do lado esquerdo, a mãe e sua extensão: Pedro, Ana e Lula, o caçula. Outras seqüências do pai na mesa serão retomadas mais para frente. A priori, capta-se o trecho:

E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica de sua postura: o peito de madeira debaixo do algodão grosso e limpo, o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito; (NASSAR, 2002, p.62)

É possível aproximar a imagem deste pai do quadro *O sacrifício de Isaac* (1603) de Caravaggio com a figura de Abraão, por exemplo. A iluminação preponderante no topo da cabeça, nas mãos. O tronco mais proeminente que o resto do corpo, as barbas fartas. O pai tal qual os líderes bíblicos como Abraão é dado à austeridade, à cólera, à defesa do clã, à perpetuação da palavra do “Pai”. De qualquer forma, no filme reveste-se de elementos universais a figura do pai da literatura, para que ele assim também tenha a magnitude da “estátua”, a magnitude da ação do mito (lembrando que, no filme, a imagem é uma imagem-ação/imagem-tempo).

Se, no romance, a superação se dá pelo significante que, dentre outras coisas, recupera a estrutura para subvertê-la; no filme, isso ocorre pela recuperação da forma pela tentativa de preenchimento da *Gestalt* através de um delineamento barroco próprio desses quadros cristãos.



Figura I: o pai na mesa dos sermões (LAVOURARCAICA, 2001)



Figura II: *O sacrifício de Isaac* (CARAVAGGIO, 1603)³

Essa obra de Caravaggio representa Abraão sacrificando seu filho, Isaac, ao Eloim. Quando Abraão e Sara já eram anciãos, nasceu-lhes Isaac, o herdeiro das promessas divinas. Deus pôs à prova a fé do patriarca ordenando-lhe que sacrificasse Isaac, e ele obedeceu prontamente. Um anjo, no entanto, deteve a mão de Abraão e substituiu o menino por um

³ <http://thiagoponce.blogspot.com/2008/04/galeria-caravaggio-iv-o-sacrificio-de.html>.

cordeiro. Abraão representa a origem de um povo eleito por Deus para renovar a humanidade, mas também o homem justo, profundamente fiel, cuja lealdade a Deus chegaria ao ponto de sacrificar o filho em obediência à ordem divina.

Para Lacan, essas imagens do sacrifício de Isaac pintadas por Caravaggio recuperam a metáfora paterna. Não que os “Nomes” estejam aí representados, mas tudo que há na metáfora paterna aí se encontra. Nessa obra de Caravaggio, por exemplo, o anjo é a presença “daquele cujo Nome não é pronunciado”. (LACAN, 2005, p.80). Ele é enviado por *El Shadaaí*. *El Shadaaí* é aquele que elege; que promete e que se faz passar por uma única aliança que é transmissível apenas pela “baraka paterna” (LACAN, 2005, p.82).

O cordeiro seria o animal primordial e ele estava ali, segundo a tradição rabínica, desde os sete dias da criação; ele representa não só aquele cujo nome é impronunciável, mas todos os *Eloim*. O cordeiro é reconhecido como o ancestral da raça de Sem, aquele que se junta a Abraão nas origens. E esse é o animal que é designado para ser sacrificado no lugar de Isaac. Esse cordeiro é o Deus de sua raça:

Marca-se aqui o gume da faca entre o gozo de Deus e o que, nessa tradição, presentifica-se como seu desejo. Aquilo de que se trata de provocar a queda é a origem biológica. Aí está a chave do mistério, em que se lê a aversão da tradição judaica a respeito do que existe por outro lado. O hebraico odeia a prática dos ritos metafísicos-sexuais que, na festa, unem a comunidade ao gozo de Deus. Valoriza, ao contrário, a hiância que separa desejo e gozo. (LACAN, 2005, p. 85).

Essa hiância pode ser encontrada na relação de Abraão com o Deus. E é a partir daí que nasce a lei da circuncisão. O pedaço de carne cortada é o sinal da aliança do povo com aquele que o elegeu.

Em *Lavoura Arcaica* (1975), a morte de Ana soa como um sacrifício. O pai, para manter o clã e seu poder, não pode permitir a relação entre os irmãos. Ana é uma das mulheres do pai, um dos “nãos” do pai. E, Ana, também por ser mulher, é sacrificada. Ana é uma espécie de animal primordial; ela tem a singeleza, a pureza do branco, do natural, do sagrado (talvez esta seja a figura de maior representação do sagrado na obra). Ana é apenas presença, movimento. O nome Ana em hebraico é Hannah que vem a ser “a graça de Deus”.

A inovação da obra de Nassar está justamente em colocar o elemento que faria parte do pecado na esfera do sagrado. O pai poderia sacrificar seu filho, como Abraão faria com seu filho Isaac. Mas o pai “poupa” o filho homem e mata sua filha, privando todos daquilo que seria o puro

e o verdadeiro, o original. A imagem de Ana é, em algum momento, também a imagem da salvação. O pai, extinguindo a própria filha, também se extingue.

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 coalho 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.

É a voz em *off* do pai que finaliza a narração fílmica. Essa imagem sonora é acompanhada da imagem de André cobrindo-se com folhas secas numa espécie de enterro. A voz do pai e a música *As costas do tempo* (faixa 21 da trilha sonora) compõem o réquiem desse enterro. Essa imagem sonora é composta por um xilofone ou algum outro instrumento percussivo e a voz solfejante. As cordas, o clarinete e o fundo musical de teclado formam uma estrutura circular que encapsula alguma sensação. Há uma tentativa de tradução da memória, mas de qualquer forma não é algo revistado com “calma”, há angústia e uma forte resignação, desconforto. Todos os instrumentos competem para esta forma cíclica o que condiciona certa introspecção, certo estado de melancolia. Não é uma música linear. Os instrumentos não se sintetizam; pelo contrário, a música é ondular, tem que ver com retomadas, em que não se sabe o início nem o fim.

A voz em *off* já sinaliza que esse pai não está mais ali. É a voz de um morto. Sem que seja dito, aparece implícito na fala do pai: “em memória de meu pai”, como é dedicado, na literatura, o último capítulo.

O avô é captado de forma metonímica, seus pés e suas mãos, e um casaco preto (objeto de cena) pendurado num cabide para significar sua “carcaça magra”. Na literatura, o avô é caracterizado: “ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais para a carcaça magra do corpo” (NASSAR, 2002, p.46) (carcaça magra representada pelo cabide). A imagem do paletó tomada como a presença do avô também desenha a sentença: “[...] Pedro, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família” (NASSAR, 2002, p.45).

A imagem do avô é recuperada de forma metonímica: o chinelo de um homem aparece através do que parece ser uma cristaleira; a câmera “sobe” (movimento de câmera panorâmica horizontal) esta cristaleira e os passos do homem balançam os copos. As mãos do homem aparecem no móvel, ele está se aproximando. A câmera “sobe” pelo seu corpo, percebemos uma corrente do ouro pendurada em seu casaco preto. Quando André fala do anzol de ouro, aparecem

mãos que tiram do casaco um relógio de bolso de ouro. Ele abre o relógio, a câmera fixa o objeto (close) e agora só se ouve o “tic-tac” do relógio.

O avô, diferente do pai, é a “ruína” da estátua, do totem. É como aquelas estátuas que, corroídas pelo tempo, perderam alguns membros do corpo de gesso. Mas, que é possível decifrá-las pela “postura” e pelo lugar de representação que habitam. São ao mesmo tempo reconhecíveis e indecifráveis. Nelas, verifica-se a passagem do tempo e há uma expectativa desse tempo que passou: “O avô enquanto viveu ocupou a outra cabeceira; mesmo depois de sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia” (NASSAR, 2002, p.157).

O avô ainda cerceava os atos da família, como representante mais velho, seria o mais próximo e verdadeiro representante da cultura, da sabedoria, o “veio ancestral” (NASSAR, 2002, p.46). Mas, principalmente, o avô é traduzido pela imagem de seu relógio (“terrível anzol de ouro”) e pela profecia *maktub*. O profético *maktub* é dito acompanhado pelo som de um trovão – é o avô. Segundo o narrador da literatura,

Em memória do avô, faço este registro: ao sol, às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por várias ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’ (NASSAR, 2002, p.91).

O som da trovoada e a chuva que acompanham a seqüência, muito provavelmente, ecoam esta sentença. Mas, mais que isso, chuva e trovoada procuram dar o “tom” da manifestação do *maktub*. Na literatura, o avô encerrava, na simplicidade de seu verbo e de seus gestos, o indizível da cultura, *maktub*, pois não é à toa que a transcrição da fala do avô se dá em outra língua e seja, exatamente, de uma expressão tão cara a uma determinada comunidade lingüística. O pai, muito provavelmente, toma para si o ideal de ancestralidade (ou seja, não a cultura ou a ancestralidade em si) para validar seu discurso ainda mais. Mas, quando André fala da simplicidade do avô, “arrote tosco”, ele expõe a contradição do discurso paterno, colocando sua validade em dúvida. O rebuscamento do sermão do pai é disfórico em relação à simplicidade do avô.

Na obra literária, *maktub* sintetiza o irremediável, o incesto e a destruição do clã. Essa palavra quer dizer literalmente “está escrito” ou “assim está escrito” no sentido de “destino”. 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*: “[...] 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). Já, no filme, a sombra da tragédia é transcrita por elementos narrativos próprios da linguagem fílmica como, por exemplo, as imagens sonoras que vazam de um plano para outro com a intenção de prenunciar o que será visto ou sentido num momento próximo causando uma expectativa constante da dor.

As imagens de André 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. 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. O desejo pela irmã o liberta e o corrói porque é impossível ser vivenciado. Ele procura, a despeito da racionalização do pai e de seu afastamento / negação das pulsões, religar-se ao clã.

Talvez, o filme consiga traduzir com imagens “sagradas” – que remetem ao sagrado – a sensação da “interrupção”/castração da lei do pai. No romance, é o sagrado que está velado que será sentido. No filme, são as imagens bíblicas que remetem ao totem uma vez que o espectador contemporâneo pode vislumbrar as origens, as leis, nos mitos cristãos. Jean Claude Bernardet (1995), ao analisar aspectos da obra de Zé Celso e Vilela pontua que o difícil na obra de arte hoje é reinstalar o sagrado. O teatro como lugar da profanação, principalmente dos valores cristãos, é algo muito explorado, mas é preciso muito empenho para recriar os mistérios do sagrado; muito empenho para provocar a angústia que ele instala na obra, provocando não a banalização ou o repúdio no espectador, mas a experiência reveladora, própria do sublime. E Luiz Fernando Carvalho consegue emoldurar esse aspecto da obra de Raduan Nassar. A idéia de reproduzir a “forma” é tangenciar o sagrado, a partir de uma necessidade constante de retomá-lo e superá-lo.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. A **Imagem**. Tradução: Estela dos Santos, Cláudio César Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

BERNARDET, J. C. Carlota Joaquina e o cinema brasileiro. In: REVISTA IMAGENS, n.05, **Cinema 100 anos**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade bíblica no Brasil, 1969.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n.2. **Raduan Nassar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

CARAVAGGIO, M. M. **O sacrifício de Isaac** (1603). Disponível em <http://thiagoponce.blogspot.com/2008/04/galeria-caravaggio-iv-o-sacrificio-de.html>. Acesso em 20 de outubro de 2008.

CARVALHO, L. F. **Sobre o filme LavourArcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

FREUD, S. **Obras completas** (vol. VI/ 1983 - 1899). Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. **Obras completas** (Volume XIII / 1913 - 1914). Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LAVOURArcaica. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. 2001. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. 1 bobina cinematográfica (163 min), son., color., 35mm.

LACAN, J. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1998.

LACAN, J. **Os Nomes-do-Pai**. Tradução: André Telles. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005.

NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PORGE, E. **Jacques Lacan, um psicanalista – percurso de um ensino**. Tradução: Nina Leite. Editora UNB, Brasília, 2006.

SEDLMAYER, S. **Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica**, de Raduan Nassar. Tese (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.