

## RESUMO/ ABSTRACT

### **A LETRA, O LAVOR E A CARNE: NORMAS E CONCUPISCÊNCIAS NOS RITOS-LAVOURAS DE RADUAN NASSAR E LUIZ FERNANDO CARVALHO**

Composto de duas seções contínuas, o artigo realiza uma leitura comparativa entre o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e sua recriação fílmica por Luiz Fernando Carvalho, intitulada *LavouraArcaica*. Na primeira seção, buscamos descrever e determinar os objetos (temáticos, ritualísticos, metalinguísticos) e as linhas gerais das diferenças semânticas e, sobretudo, estilísticas instauradas por Carvalho em sua apropriação do texto de Nassar; na segunda, buscamos explicitar e interpretar o alcance significante dessas diferenças em função da reescritura fílmica da sequência de ritos finais do romance, tentando demonstrar como uma nova economia dramático-narrativa permite a Carvalho atribuir outros sentidos globais a esses ritos, sentidos estes oriundos de demandas que se acrescem (e, em certa medida, se opõem) às herdadas do “original”.

**Palavras-chave:** *Lavoura arcaica*; *LavouraArcaica*; cinema e literatura; rito e narratividade.

### **THE LETTER, THE WORK AND THE FLESH: NORMS AND CONCUPISCENCES IN THE RITES-CROPS OF RADUAN NASSAR AND LUIZ FERNANDO CARVALHO**

Composed of two continuous sections, the article perform a comparative reading between the novel *Lavoura arcaica* by Raduan Nassar and its filmic recreation by Luiz Fernando Carvalho, entitled *LavouraArcaica* (both, in English, re-entitled *To the left of the father*). In the first section, we seek to describe and determine the objects (thematic, ritualistic, metalinguistic) and the general lines of the semantic and, mainly, stylistic differences introduced by Carvalho in his appropriation of Nassar’s text; in the second, we seek to explain and interpret the significant scope of these differences from the filmic rewriting of the final ritualistic sequence of the novel, trying to demonstrate how a new economy dramatic-narrative allows Carvalho assign other global meanings to these rites, meanings which arise from demands additioned (and somehow opposed) to the inherited of the “original”.

**Keywords:** *To the left of the father*; cinema and literature; rite and narrativity.



**À LETRA, O LAVOR E A CARNE: NORMAS E  
CONCUPISCÊNCIAS NOS RITOS-LAVOURAS DE  
RADUAN NASSAR E LUIZ FERNANDO CARVALHO**

*Ravel Giordano Paz*

Professor de Literatura da Universidade Estadual de Goiás (UEG),  
Unidade de Quirinópolis. Doutor em Letras Clássicas e Vernáculas pela USP.  
ravelgp@yahoo.com.br

**1. Em torno do A-problema**

Entre as recriações cinematográficas de textos literários produzidas no Brasil nas últimas décadas, certamente a de *Lavoura arcaica* – romance de Raduan Nassar publicado originalmente em 1975 –, realizada por Luiz Fernando Carvalho em 2001, foi uma das que despertou mais atenção de críticos, leitores e cinéfilos. Sem dúvida, isso está relacionado à força do tratamento “autoral”, ao mesmo tempo extremamente respeitoso – quase reverente, como escreveu Rubens Ewald Filho (2009) – e não menos singular, para não dizer *subversivo*, que Carvalho concedeu ao texto de Nassar. Muito já se disse<sup>1</sup> – e ainda assim não o bastante – sobre o primeiro momento, anterior mesmo às cenas inaugurais, no qual o cineasta literalmente assinala essa relação ambígua, num gesto que contém tanto uma homenagem à poeticidade que já encontra no texto “original” quanto uma celebração de sua própria práxis sonoro-imagética, com sua potência, digamos *scinestésica*, e que é, evidentemente, a pequena operação linguística realizada sobre o título do romance, refundido (e, digamos, reestetizado) em *LavourArcaica*. Em certo sentido, é o efeito do sutil preciosismo do título original, de uma espécie de indissociabilidade semântica, ou melhor, de uma irremediável contaminação sêmico-sensorial do substantivo pelo adjetivo – como se o primeiro é que complementasse o segundo, ou mesmo *derivasse*

<sup>1</sup> Por exemplo, por João Manuel dos Santos Cunha (2009) e Fabiana Rached de Almeida-Abi (2009), em textos com os quais dialogaremos, explícita ou implicitamente, ao longo deste artigo.

dele, anterior que se afigura, esse *arcaísmo*, a todas as coisas –, que se potencializa na fusão linguística operada no retítulo de Carvalho. Ao mesmo tempo, porém, este se vale um agente, digamos, literal e proeminente demais para que esse gesto não contenha ou potencialize suas próprias consequências. E se é um fato que para o leitor familiarizado com o romance de Nassar são sentidos fundamentais em jogo no seu enredo que parecem se redesenhar nessa proeminência, é evidente que ela também deixa entrever novos investimentos semânticos, quando menos porque assinala um novo procedimento, um outro olhar enformador face a uma configuração de relações e conflitos à qual se permite justamente elevar a essa condição, de uma espécie de totem icônico-simbólico. Vê-se daí que o *sacrificalismo* fortemente marcado do enredo de Nassar já está radicalmente implicado nisso tudo: nesse gesto que desenha um *centro* – e como tal uma *autoridade* (digamos, a de um *pAi*, mas também a de um narrador, um André) – que não pode deixar de ser também um (ou mais de um) *alvo* (aquelas mesmas autoridades, e ainda uma Ana).

Mas é no fato desses núcleos significantes retroagirem sobre o próprio gesto, de certa forma incorporando-o às problemáticas que constituem seus temas, inclusive e talvez sobretudo as sacrificiais, que reside a grandeza e a radicalidade de *Lavoura Arcaica*. E é na radicalidade dessa implicação mútua entre o fazer artístico e seu “objeto” (ou seja, o “original” “adaptado”), cada qual com seu complexo de demandas e determinações semânticas, actancias e existenciais, que o filme de Carvalho não só celebra como desconstrói a potência artística que o informa, num impulso, entretanto, que tampouco se furta à necessidade de também problematizar o lugar discursivo (a “obra”) de onde “nasce” ou por onde passa, em todo caso onde *atua*. Em suma, é toda a potência sêmico-ritualística de *Lavoura arcaica* que sua recriação fílmica reativa, repotencializa e recomplexifica.

Em que pese, portanto, o acento tão *estilístico* que já o título e o retítulo desses dois constructos anunciam tão bem – num, um acento classicizante, ou mesmo algo parnasiano, no outro, um forte *barroquismo* –, nenhum deles passa perto de constituírem – com o favor, aliás, e agora sim, de suas cenas de abertura – meras masturbações metalinguísticas: coisas *mais fulcrais* estão a cada passo, a cada gesto, implicadas neles. De certa forma, naquilo mesmo em que se constituem mais explicitamente como intertexto e metalinguagem – a relação com a parábola bíblica do filho pródigo e, no caso de Carvalho, com a (anti)parábola nassariana –, ambos exigem ir além disso pela reivindicação da força dramática daquilo que se conta. Mas nem por isso os impasses da própria práxis deixam de se comunicar aí, ao passo que os próprios elementos estilísticos, por exemplo dessas cenas gêmeas (mas, digamos, *biuterinas*) cujo favor invocamos, são tão evidentemente marcados e postos ao primeiro plano do olhar – e isso não apenas para quem, tendo lido a cena original, a revê/relê no filme –, que não há como deixar de reconhecer sua *densidade* significativa (ou *significacional*, ou seja, potencializadora de

outras significações): como em qualquer texto, mas nesses dois de forma particularmente (embora também *diferentemente*) consciente, o que se chama de estilo não pode se desvincular das produções globais de sentido – ainda quando os sentidos que ele ajuda a produzir incluem essa tentativa dessa dissociação. E é muito evidente, desde o ato que abre em momentos ou recortes temporais distintos o enredo de ambos os labores-lavores narrativos, que as diferenças entre os olhares que enformam esse ato inaugural *levemente profano* – o primeiro acento respeitando, sobretudo, ao texto “original”<sup>2</sup> – assinalam ou constituem *espíritos* diversos: pois é apenas no segundo desses atos (digamos, o “derivado”) que a “dura disciplina” da qual o primeiro, o “original”, *nos fala* numa alusão já póstuma, *se nos oferece* ao olhar<sup>3</sup>, de forma quase acintosa e não só com evidente dureza como, sobretudo, uma inegável *estranheza*: a da espécie de *tortuosidade quebrada* que as lentes distorcidas e alguma coisa semelhante a um *urro (mecânico, ou seja, de um trem, como só nos apercebemos aos poucos)* constroem com admirável expressionismo<sup>4</sup>, nada disso sequer se entrevendo naquela dureza adjetivada, quase isolada (e além do mais *disciplinada*) como permanece no texto de Nassar em meio às cores de um torpor sinestésico – “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; rosa, azul ou violáceo, o quarto é inviolável” –, e ainda de metáforas que, ecoando a epígrafe de Jorge de Lima sobre a “sedução” e o “viço e constância” da “planta da juventude”, se afiguram como que a brotar desse labor-labor muito mais delicado, e não menos na alusão àquilo – a “rosa branca do desespero” – que se colhe “de um áspero caule, na palma da mão” (NASSAR, 2009, p. 4) e coroa, mais úmida que agonicamente, o ato solitário de André.

É verdade que muito do labor poético de Nassar se reproduz não só literalmente como sinestésicamente no filme de Carvalho, ou seja, em “perfeita” tradução imagética, aliás nem sempre *textualmente* registrada: é assim, sobretudo, no caso da poesia do contato com o feminino e com a natureza, que surge em sequências belíssimas (os pés do menino André sob as folhas, os toques da mãe), de positividade quase inconspicível pelas tortuosas ambiguidades em que, quase invariavelmente, culmina a narração<sup>5</sup>. Mas não raro sobre a própria relação entre texto literário e imagem fílmica incidem

<sup>2</sup> Mesmo quando são mais acintosas, como num momento em que citaremos mais adiante, as heresias de André podem se traduzir, por exemplo – e um tanto clássico-romanticamente –, como “um ímpeto cheio de caprichos e engenhos” (NASSAR, 2009, p. 72).

<sup>3</sup> Ou seja, são temporalidades diferentes as do início das duas narrativas: no livro, uma narração pretérita.

<sup>4</sup> Como me fez notar Josy Ires de Lima Faria, que conheceu o filme antes do romance, a cena chega a lembrar um ataque epilético, o que a posterior revelação da doença de André parece reforçar.

<sup>5</sup> Por exemplo, na transição da lembrança infantil da “modorra das tardes da fazenda” para a do sermão paterno sobre “um corpo tenebroso”, que, aliás, enquanto no romance se realiza de um capítulo a outro (o segundo e o terceiro), em *Lavoura Arcaica* se dá em uma única sequência fílmica, o que acentua tanto a fluidez quanto a ambiguidade.

elementos de estranhamento. Como notou Ewald Filho (2009), a fidelidade às linhas textuais do romance, com seu tom particularíssimo e, como bem viu o crítico, nada coloquial, produz uma mistura de solenidade e distanciamento avessa a qualquer naturalismo<sup>6</sup>, seja na configuração cênica – ou seja, do mundo narrado – ou nas sensações comunicadas. Não que algo assim já não exista no livro, mas aqui a solenidade, o distanciamento e mesmo certo hermetismo são justamente os tons composicionais que selam uma *unidade* entre as figuras e o sentimento, revestidas que são aquelas de uma espécie de aura semimítica, tornadas algo impalpáveis – de certa forma *invisíveis* – pela linguagem metafórica. Não que faltem momentos de intensidade dramático-discursiva nos quais as figuras se revestem de feições humanizadas, mas mesmo nesses casos o cultismo estilístico e metafórico, e mais o tempo pretérito da narração – e muito embora sem *subsumir* nada em si mesmos –, *atenuam* a virulência dos próprios tons e imagens, gerando, tanto dentro quanto fora do discurso de André, uma dialética de tensão e equilíbrio que, no plano da psicologia do personagem, configura sua mistura de “demonismo” dostoiévskiano e solenidade patriarcal. Num desses momentos extremos, André se revolta contra a censura do irmão ao vê-lo servir-se de vinho:

[...] me fazendo sentir de repente que me escapava da corrente o cão sempre estirado na sombra sonolenta dos beirais, e me fazendo sentir que a contenção e a sobriedade mereciam ali o meu escárnio mais sarcástico, e me fazendo sentir, num clarão de luz, que era uma dádiva generosa e abundante eu poder me desabar do teto, foi tudo isso e muito mais o que senti com a tremedeira que me sacudia inteiro num caudaloso espasmo “não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando [...] (NASSAR, 2009, p. 21).

É como se, de certa forma, a mesma contenção e sobriedade da qual o André-personagem se despira no momento da ação recuperasse parte de seus direitos na voz do André-narrador, revestindo sua fúria de uma aura enunciativa (e, como tal, espiritual) e determinando certa oclusão da premência

---

<sup>6</sup> O que nem sempre se observou devidamente, por exemplo em uma recepção que, embora designe o filme como “obra amada”, reclama da “teatralidade de alguns diálogos” e da “própria intensidade das falas (que funcionam na literatura, mas que no cinema arranham a naturalidade da interpretação)” (Cf. VIEIRA, 2009.)

humana – filtrada que é pelo estilo – que informa essa fúria<sup>7</sup>. Mas justamente essa aura-oclusão não pode se manter como tal, ou seja, nessa forma-relação específica, no tipo de presentificação “efetiva” que o fotograma fílmico realiza do corpo (ou seja, de sua luminosidade física), determinado por aquela espécie de fatalidade realista que Pasolini creditava ao cinema – o qual, ao contrário das línguas simbólicas, exprimiria “la realtà con la realtà” (PASOLINI, 1972, p. 139) –, de modo que a *maior ou menor* necessidade de transposição dessa aura para a ambientação fílmica não pode ser senão problemática. De um modo geral, naturalmente, a intensidade dramática dos gestos e expressões presentificados tendem a investir as figuras de feições mais acentuadamente humanas. O vigor solene com que André sela seu desafio à Lei no fim do capítulo 14, todo ele dedicado à celebração de sua rebeldia, torna-se muito mais virulento pelo close no rosto irado do ator-personagem (e mais sua “visão” de seus próprios punhos se erguendo contra o pai, e que no texto de Nassar se configura como a imagem mais genérica de um “decreto”, apesar da relação com o gesto de agressão do faminto na parábola paterna do capítulo anterior) e pelas repetições em diferentes tons da frase derradeira – “a impaciência também tem seus direitos!” (NASSAR, 2009, p. 47) –, que de certa forma tornam sua solenidade “original” algo mais coloquial e dolorosamente humano. Mas se tivesse simplesmente optado por minimizar a “aura mítica” dos personagens, Carvalho seria obrigado a reescrever mais prosaicamente a maioria das falas e narrações, ou então amargado o ridículo da mera incongruência; e tanto não é isso que ocorre que em mais de um momento o filme opera *adendos de lirismo* ao livro<sup>8</sup>. Optasse pela outra solução – a mantenedora ou maximizadora da aura –, povoaria seu filme de figuras semimitológicas, altivas o bastante para fazer jus a falas como essas, tornadas ainda mais solenes pelo silêncio em que as envolve a ausência do narrador:

— Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o

<sup>7</sup> Mesmo no episódio que provavelmente constitui o momento mais profano do romance, no qual André oferece o “falo soberbo, resoluto” – mas também, é verdade, “o saco tosco do meu escroto” – à irmã compungida na igreja, esse gesto obscuro também ganha a forma de uma “oferenda”: “oferecendo religiosamente para a irmã o alimento denso do seu avesso” (NASSAR, 2009, p. 72-3).

<sup>8</sup> Vide, por exemplo, a cena em que o menino André entra como “um balão” na igreja, “presentificando” imageticamente o que no texto é apenas um símile: “e eu menino entrava na igreja feito balão” (NASSAR, 2009, p. 13). Em outro momento, a câmera presentifica a fala na qual André diz ao irmão que o “enrole” em seus braços (NASSAR, 2009, p. 58). Aqui o adendo é mais efetivo, à medida que a ternura da cena se sobrepõe e, assim, acrescenta outra demanda sentimental à ironia amarga com que, no texto, André faz esse “pedido”. Enfim, enquanto uma espécie de equilíbrio tenso marca a escrita de Nassar, Carvalho opta por uma dialética de extremos.

contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro.

— E o que é que não te davam aqui dentro?

— Queria o meu lugar na mesa da família.

— Foi então por isso que você nos abandonou: porque não te dávamos um lugar na mesa da família?

— Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras (NASSAR, 2009, p. 85).

Como dar gestualidade e expressividade humana à estranha e ambígua solenidade dessas palavras, de certa forma condensada nessa reivindicação de André, tão prosaica quanto enigmática, de ter seu “lugar à mesa” da família (mesa esta, afinal, na qual o personagem não deixava de ocupar seu *devido lugar*)? Expressão esta que em nenhum dos momentos em que surge no texto se revela em todo o seu alcance e suas implicações, justamente, talvez, por se configurar como uma inexprimível *demanda excessiva*: excessiva não só no que diz respeito às posições de poder como à amplitude da transformação existencial que ela exigiria para sua realização: a exigência de uma improvável nova existência, ou mais, talvez, de uma impossível *reexistência*. Mas um excesso, também, do qual também participa pelo menos um clamor muito “objetivo”, silenciado mas muito evidente para nós, leitores – mas nem por isso menos atordoante –, e que a própria familiaridade da expressão (“lugar à mesa”) torna ainda mais *acintoso*, quanto mais que é contra um gesto instituidor nas formas de existência social que ele se ergue, a saber, essa demarcação tão precisa e cabal (e biologicamente justificável ou não) de *um limite no contato com um outro* que Freud denominou a *interdição do incesto*. Não é à toa que o olhar, os gestos e os tons de voz titubeantes com que Selton Mello e Raul Cortez tentam dar corpo àquelas palavras pareçam, por vezes, selar uma espécie de *confusão* diante de todo o incômodo e estranheza que marca aquela reivindicação, inclusive levando-se em conta, no caso do “pai”, ou seja, de Raul Cortez – confira-se as oscilações com que ele recebe e responde a fala de André-Selton Mello –, que o discreto acinte ao qual a figura romanesca está alheia já pertence ao campo cognitivo do ator, ainda que atue, nele, apenas num nível subconsciente.

Há, sem dúvida, muito mais do que um experimentalismo fortuito ou mera confiança nos atores na estratégia, adotada por Luiz Fernando Carvalho, de lhes conceder, nas palavras do diretor, “um trabalho de improvisação” sobre os personagens, com exigência apenas de fidelidade ao texto de Nassar (CARVALHO, 2002, p. 44). É à própria intraduzibilidade em linguagem fílmica<sup>9</sup> do que se enuncia

<sup>9</sup> Pelo menos no âmbito de um produto que assume as demandas dessa linguagem enquanto lócus não só artístico como so-



textualmente que essa estratégia parece responder, como que programando o imponderável espaço de uma falha ou lacuna, instituído entre o esforço de recepção e interpretação do texto pelos atores e aquilo que simplesmente não pode ganhar voz nem forma físico-gestual: a letra que não se instaura à vontade em corpos que não sejam meramente literários, no trecho acima, aliás, apenas esboçados (ou *esboçáveis*, em nossa mente) como presenças-ausências às quais mesmo a narração se abstém de dar forma.

É esta, a nosso ver, a “solução” que Carvalho confere ao impasse formal-espiritual (relativo que é, sem dúvida, à configuração espiritual dos personagens) com que se defronta: a radicalização do estranhamento, ou melhor, do próprio *desajuste* formal, tanto como desestabilização quanto como reinstauração possível – e ao mesmo tempo redimensionamento, ou seja, *ressignificação* – do “imponderável” que a aura-ocusão e a ambígua solenidade dos personagens e suas falas lhes conferem no romance. Uma conclusão que outro elemento, não menos significativo enquanto fator de estranhamento, ajuda a reforçar: a “partilha” das falas de André entre Selton Mello, responsável pela voz do personagem, e o próprio diretor, responsável pela voz em *off* do narrador em primeira pessoa. Mas é claro que essa solução não é menos relativa do que as que o próprio romance busca conferir às tensões que informam sua matéria e suas demandas significantes. Também em relação a isso o que comumente se denomina estilo é o testemunho literalmente mais eloquente, inclusive na medida em que filtra e afinal constitui a eloquência – tradicional ou “profana” (como o pai designa a de André), mas sempre zelosa de si – das próprias figuras. Não é, decerto, impunemente que um rito fortemente cultivado enquanto expressão linguística e em cujo núcleo sacrificial a linguagem está diretamente implicada se consuma ou, antes disso, se concebe e se realiza em sua *sinuosa tortuosidade* – já esta constituindo, evidentemente, um tributo à sua inevitável tensão estilística. De fato, é na dialética de lirismo e prosaísmo, de fluidez e dureza, mais ainda, de *fluidez e atravancamento*, que desde o início se percebe que labor poético andré-nassariano é atravessado por um moto-contínuo imolatório, pela demanda premente de uma história a ser contada e sua dura lição a ser comunicada, que pesa sobre a liberdade de associação de espírito a que aspiram as imagens poéticas<sup>10</sup>. E é nisso que reside,

---

cial, assumindo, portanto, inclusive sua demanda comunicativa. É no espaço de tensão e intersecção entre essas demandas e a liberdade artística, “autoral”, que se instaura, a nosso ver, a radicalidade e a vitalidade do filme de Carvalho.

<sup>10</sup> À exceção dos trechos, raros, em que são inseridos diálogos, a narração poética de André se desenvolve em um único “sopro” – ou seja, sem ponto final – a cada capítulo. Não obstante, em muitos lugares, sobretudo nas intersecções propriamente narrativas, onde se usa ponto e vírgula o ponto final seria mais apropriado, o que denuncia o caráter por vezes artificioso da, digamos, insistência poetizante de Nassar. Confira-se a primeira dessas situações, ou seja, a transição do registro poético para o narrativo que se segue imediatamente à imagem da “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, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou...” (NASSAR, 2009, p. 4).

certamente, a concupiscência mais áspera – para remetermos a um adjetivo frequente no texto – de *Lavoura arcaica*: a vivida por André não com Ana, mas com a discursividade normativa do pai, a Lei interiorizada que se quer expurgar – mas não a ponto de renegar inteiramente a potência discursiva que a informa.

Assim, o conflito declarado entre a liberdade almejada por um espírito sequioso e a Lei instituída por outro (supostamente) saciado desliza para a coabitação de ambos, encarnados como letra e espírito, naquele primeiro, ou seja, o de André – e com isso nos próprios rito e olhar narrativos –, que não somente não pode deixar de, antes de mais nada, *herdar* a Lei que renega como não consuma – ou melhor, *cultiva* – esse ato rebelde senão pelo exercício virtuosístico de sua base-instrumento, e que é, evidentemente, a linguagem. Nisso, a ritualística construída em torno de Ana não se revela propriamente secundária, mas parte de um contexto simbólico enunciativo-espiritual mais amplo, inclusive no sentido de que as tensões que informam a essência do discurso de André também podem ser vistas nos termos de uma tensão entre pulsões femininas e masculinas – e isso, aliás, desde o título, no qual os quatro “a” aliterativos mal ocultam o sentido entranhadamente masculino do par de palavras, mais ainda, talvez, em sua coabitação. Bem se vê, portanto, que ali mesmo onde aquela proeminência do retítulo de Carvalho produz um “a mais” de fluidez também se instaura um *travo*; e no mínimo se entrevê, daí, que nem de longe a estratégia de *Lavoura Arcaica* passa por uma esquivia às tensões cultivadas em *Lavoura arcaica*: que, ao contrário, de certa forma ela as intensifica e amplia. Intensifica por uma inversão do classicismo ambíguo – algo como um classicismo mundano ou de fundo romântico<sup>11</sup> – que informa o estilo de Nassar num barroquismo não menos cultivado (e, a seu modo, poético), e amplia na medida em que, por assim dizer, *instaura o próprio rito no centro do processo ritualístico*, colocando-o sob uma outra luz e um outro olhar, se não propriamente mais claros, pelo menos oriundos de um outro lugar-demanda, do qual as próprias demandas que informavam o rito “original” – e com elas implicações não tematizadas no romance de Nassar – podem ser, (ainda mais) tortuosamente que seja, vistas e, quem sabe, sopesadas.

É na assunção desse gesto que incorpora as heranças – das tensões, dos ritos, da linguagem – às suas próprias demandas, e nisso permite reconhecer o quanto (ou *um tanto* do quanto) essas demandas devem àquelas heranças, que o filme de Carvalho faz plena justiça à força criadora do romance de Nassar. E não o faz senão também à custa de gestos que põem em risco ou instauram um dese-

<sup>11</sup> Relação que também se verifica em nível temático: *Lavoura arcaica* pode ser visto como uma espécie de conspiração ou corrosão interna de um *locus amoenus* árcade. E mesmo quando emerge em forma mais “pura”, uma pequena subversão afeta esse *locus*: a de fazer da ovelha Schuda o objeto amoroso de um automeado “pastor lírico”, cuja “haste (...) túmida, misteriosa e lúbrica” buscará “o concurso do seu corpo” (NASSAR, 1999, p. 10).

quilíbrio, na verdade que *fazem ascender* uma precariedade já instaurada na raiz da relação da arte com o mundo (ou *este mundo*, ou “estes tempos”), pois dizem respeito a demandas que não exigem solução estética, mas existencial. E sem dúvida que o fato de essa precariedade aflorar com muito mais intensidade no produto “derivado” do labor “inaugural” de Raduan Nassar não diz respeito somente a questões formais ou autorais, mas também relativas ao espírito do tempo e do mundo.

## 2. Os labores e os ritos

Por mais que seja possível demonstrar correspondências mais ou menos estritas entre o texto de Nassar e os elementos de significação produzidos no filme de Carvalho – como buscou fazer Santos Cunha (2009) em sua leitura do prólogo do filme –, sem dúvida que as diferenças que estes instauram são muito mais significativas. Não exatamente na configuração do enredo, que em geral – embora esse “geral” diga respeito a um nível imediato, “factual”, e embora, também, uma ou outra alteração cronológica seja visível – permanece inalterado, mas na construção de seus sentidos-sentimentos, ou seja, de sua *interpretação* pela câmera-olhar autoral (embora esse adjetivo exija, em certa medida<sup>12</sup>, o uso do plural), naturalmente que em seu imbricamento ainda aqui tão entranhado – mas, como vimos, também ele *estranhado* – com o olhar do (ainda aqui) narrador-protagonista André. Não obstante, em que pese a fidelidade de Carvalho às linhas tanto textuais quanto gerais do enredo de Nassar, não apenas diversas supressões foram feitas nas primeiras<sup>13</sup> como é muito evidente pelo menos uma mudança, não propriamente na forma como as segundas costumam os “fatos”, mas na costura que elas realizam dos próprios lugares (“subjativos”) de enunciação em seus conflitos e relações, que por sua vez também se configuram na ordenação do enredo, ou seja, dos lugares textuais-ritualísticos que nele se constituem. E certamente que, no que diz respeito a um enredo, poucos lugares são mais significativos do que seu fecho ou “arremate”, aquela “lição” que na tragédia é enunciada pelo coro e que nas fábulas e parábolas se configura mais enfaticamente (pois já se configurando numa elisão prévia ou, em todo caso, mais eficaz das ambiguidades latentes ou prementes no texto trágico) como uma “moral da história”.

É verdade que a teoria e a crítica literárias aprenderam a pôr em suspeita a relevância desse lugar textual (ao qual, aliás, já Aristóteles não concedia muita atenção), ainda mais quando, como é o caso – ou, por exemplo, o do final de *Crime e castigo*, de Dostoievski, geralmente interpretado como solução ideológica e artificiosa –, um tipo de atenuação ou conciliação dos conflitos parece se delinear nele. E

<sup>12</sup> Sobretudo de forma a contemplar a atuação de outro Carvalho: o Walter, responsável pela fotografia.

<sup>13</sup> A nosso ver, sobretudo em atenção àquela demanda comunicativa (mínima, que seja) a que já aludimos, embora nem por isso, evidentemente, as escolhas deixem de ser significativas.

tanto mais a redução das tensões em jogo a um arremate é descabida porquanto pretenda se realizar num texto que, por mais que se estruture como uma parábola, ou mesmo – em honra a seus aspectos, digamos, “naturalistas” (vide, às p. 9 e 10 do livro, a relação, decerto que irreduzível a uma *estética naturalista*, de André com a cabra Schuda) – uma fábula “esopiana”, obviamente não o faz senão de forma herética e antimoralista, e não o faz senão para que possa ser assim. Mas sequer é preciso lembrar que não há antimoralismo que não contenha uma moral, que por sua vez, ainda quando se reduza ou pareça reduzir à mera negação, não pode fazê-lo sem que sentidos informem esse gesto: basta notar que a mera possibilidade de sustentação artística mínima de um fecho exige que se busque averiguar não apenas seus sentidos estritos como os rastros semânticos de que ele mesmo se constitui, e que podem, eventualmente, revelar um vínculo mais sólido do que o suposto, desses que se efetivam na necessária precariedade de alguns dos gestos mais autênticos e tortuosos.

E não há mesmo certa radicalidade na forma como Carvalho se despe, parcialmente que seja, da “solidez” que, afinal, uma ambiguidade fundamentalmente negativa não deixa de conferir à *antimoral da história* de Nassar? Sem dúvida, o último capítulo de *Lavoura arcaica* atesta a fidelidade do escritor à densidade de seu enredo: se algum gesto apaziguador se entrevê na apresentação e subsequente transcrição que André faz das palavras do pai que fecham o romance, ele é filtrado por uma ironia tão amarga que o torna, mais talvez do que um gesto, um *golpe* de misericórdia: o próprio “Em memória de meu pai” (NASSAR, 1999, p. 104) que o abre sela, independente de indicar ou não uma morte física, uma espécie de consumação do rito sacrificial – não o executado pelo pai, mas o enunciativamente construído desde o início, e que é, evidentemente, o que pesa *sobre* ele, com seus valores, práticas e linguagem, tudo consumido na imputação, digamos, narracional, do crime atroz do filicídio. Finalmente, as palavras do pai que se seguem ao anúncio *in memoriam* é um dos trechos mais sombrios, pelo determinismo implacável, de um de seus discursos mais extensos (suplantado apenas pela história do faminto, que se segue a ele), um destes que os filhos ouviam com os “rostos mais coalhados” em volta da mesa (NASSAR, 2009, p. 28), e no qual ele encerra uma longa lição de conformismo e conformidade ao tempo (ou seja, a alguma Lei impalpável) e seus “desígnios insondáveis, sinuosos”, valendo-se da metáfora do gado que “sempre vai ao poço” (NASSAR, 2009, p. 32). Aplicado à sua própria condição de filicida, é evidente o sentido dolorosamente amargo, de um revestimento (o do olhar de André, mas, por meio dele, também o nosso) quase ou verdadeiramente cruel, que esse ditado ganha. E certamente não é alheio a isso que Carvalho realiza uma *pequena permuta* com trechos desse discurso, também ele mobilizado em seu refecho da história de Nassar. De fato, o fecho do filme não só abre mão do zelo algo cruel da expressão com que André anuncia a transcrição das palavras paternas, como é retirado de um outro momento do discurso original: o início, constituído

por uma reflexão (ou “lição”) genérica e filosofante a respeito do tempo, ainda que de uma “filosofia” que deixa entrever sua base – e com ela a da própria Lei paterna – estritamente provedora e material, *alimentar*, mesmo:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo [...] (NASSAR, 2009, p. 28).

Uma lição ou reflexão, em todo caso, que, ainda relativamente a salvo dos deslizamentos sinuosos que o discurso do pai (como “sinuoso” é, para ele, o destino) ganhará depois, pode se revestir de uma dignidade ou solenidade efetivamente elevada para se afigurar, como sem dúvida se afigura – ainda mais revestida pelo tom nobre mas quase humilde com que é enunciada, ou melhor, declamada, por Raul Cortez –, como um gesto fundamentalmente conciliatório. Por mais que alguma ironia também se imiscua aí, a transparência desse gesto fundamentalmente positivo deixa pouca margem para dúvidas; e ainda que se possa interpretar as palavras apropriadas por André como referentes sobretudo à dor pela morte de Ana, isso apenas amplia o espectro empático-compreensivo gerado pelo jogo enunciativo. A nosso ver, a mera sutileza desse gesto, ou seja, desse novo recorte discursivo, já lhe confere, quando menos, alguma dignidade artística. Resta saber, no entanto, de sua necessidade, profunda ou não, ou, talvez mais exatamente – se cabe reivindicar a liberdade como um dado mais fundamental da arte –, dos fundamentos de sua *possibilidade*, ainda mais porquanto ela pareça contrariar a orientação geral que Carvalho confere a seu filme.

Mas para isso é fundamental compreender, em primeiro lugar, a relação profunda que há, não no filme, mas no romance, entre, por um lado, aquilo que denominamos o estilo e, por outro, o rito – ou a pequena *sequência* – sacrificial que aflora, no rastro de uma longa imolação linguística, em suas últimas páginas. E é muito evidente que o clímax constituído pelo assassinato de Ana pelo pai se constrói também na desconstrução das linhas da prosa narrativa em algo semelhante a versos, como uma espécie de clímax ou êxtase poético, e no qual a centralidade do pai no rito-enredo se consuma tragicamente no clamor dos filhos:

Pai!  
e de outra voz, um uivo  
cavernoso, cheio de desespero

Pai!  
e de todos os lados, de  
Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado  
Pai!  
eram balidos  
estrangulados  
Pai! Pai!  
onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?  
Pai!  
e de Pedro, prosternado  
na terra  
Pai!  
e vi Lula, essa criança tão cedo  
transtornada, rolando no chão  
Pai! Pai!  
onde a união da  
família?  
Pai!  
(NASSAR, 2009, p. 102-3).

Essa constatação ajuda a compreender que o lirismo peculiar de Nassar também cumpre um papel muito preciso na economia narrativa do livro: o de sustentar justamente uma espécie de *tensão lírica*, um tipo de “constante poética” que mantenha não só a ambígua elevação das figuras como também a tensão – lembre-se, essencialmente filtrada pela linguagem, ou melhor, pelas linguagens, com seus embates e concupiscências – necessária à eficácia desse clímax sacrificial. Menos, aliás, que nesse rito – do ponto de vista da construção narrativa perfeitamente banal, a despeito da profundidade e radicalidade de suas implicações significacionais –, é no zelo por aquela tensão lírica, aliás de certa forma recuperada no subsequente (ou desenlace do mesmo) processo ritualístico que é desfecho do livro, que se erige a grandeza artística de *Lavoura arcaica*. É útil comparar o tônus poético-narrativo desse livro com o predominante na obra de um escritor que, muito provavelmente, exerceu influência capital sobre Nassar: o norte-americano William Faulkner, que explorou, na saga da família Snope, a decadência dos estados sulistas após a Guerra da Secessão. Além da temática patriarcal-decadentista, as ambientações não raro claustrofóbicas – mas também as naturais – e mesmo certos traços estilísti-

cos, igualmente derivados de uma demanda de libertação dos padrões narrativos, aproximam os dois autores. Porém, o que em Nassar é contenção e equilíbrio tenso, em Faulkner não raro é fluidez – ainda que de uma “poeticidade” muito mais descritivo-“factualista” – e mesmo liberdade linguística mais efetivas (como no fluxo da consciência quase alógico de Benjy na primeira parte de *O som e a fúria*), em enredos pontuados por irrupções de violência que ultrapassam em muito os transbordamentos emocionais e discursivos de André (e por isso os “fatos” culminantes, por exemplo o suicídio de Quentim no mesmo romance, via de regra não ocupam *lugares* tão culminantes nesses enredos), para não falar – em consonância, aliás, com o título shakespeariano de seu romance mais famoso – em certa *estridência* linguística e narracional (ou mesmo no “sensacionalismo” de muitas passagens, por exemplo, de *Absalão, Absalão* e, sobretudo, *Santuário*).

De certa forma, é o “faulknerianismo latente” no estilo de Nassar que o barroquismo e a dialética de extremos de Carvalho fazem emergir, com o inevitável efeito de um espraiamento prévio do desenlace trágico. Comporte este algum efeito catártico ou não, antes dele o espectador já fora conduzido a mais de uma catarse pela intensificação dramática das imagens com o auxílio fundamental dos recursos sonoros. E não é de forma pelo menos totalmente inconsciente que, a nosso ver, Carvalho assimila esse dado ao esquema narrativo global do filme: tanto que na cena, velocíssima, do assassinato de Ana pelo pai o rito poético-linguístico do romance é não só praticamente suprimido como não encontra equivalente filmico: Carvalho evita usar, por exemplo, o recurso da câmara lenta, que poderia produzir um efeito aproximado ao de tensão e espaçamento dramático construído pelo texto. Não se trata propriamente de uma atenuação do *pathos* trágico, aliás intensificado pelos gritos e o movimento turbilhonante da câmara, mas de uma parcimônia no uso dos recursos formais que poderiam sublinhar o rito como tal, ou seja, em seu confinamento com a configuração quase mítica do enredo. De certa forma, essa parcimônia faz par com as estratégias de estranhamento e distanciamento que predominam em outros momentos: todas configuram desconstruções tanto de padrões miméticos e narrativos quanto propriamente imagéticos, ou melhor, sonoro-visuais, ou seja, correspondentes à potência estético-comunicativa da práxis cinematográfica. Em si mesma, porém, ela constitui a forma específica como Carvalho dá forma ao “nó antropológico” que também se encontra no cerne do romance de Nassar, e o investe de um outro alcance ou radicalidade.

Não é difícil perceber que *LavourArcaica* guarda certo parentesco com alguns dos padrões estéticos mais “sofisticados” do cinema comercial contemporâneo, particularmente os dos filmes brasileiros oriundos do último “renascimento” do “cinema nacional” (o correspondente ao impulso econômico do Plano Real), com sua plasticidade excessiva diante não só da paisagem natural como dos símbolos de *status* e sua exploração quase acintosa do corpo, e não só como objeto erótico como empático-

catártico, embora não raro das formas mais toscas. Mas Luiz Fernando – muito, certamente, em seu conluio com o olhar do outro Carvalho – não apenas não evita totalmente a plasticidade “naturalista”, voluptuosa, que os novos recursos técnicos oferecem ao cinema atual – disso, aliás, participa sua celebração da práxis cinematográfica – como a explora com virtuosismo sinestésico, no sentido de um “plenitudismo” dos mais intensos; e nisso, evidentemente, se aproxima do lirismo de Nassar. E tampouco a desconstrução dessa mesma potência sinestésica que se realiza no filme é propriamente alheia ao romance, que na fidelidade ao seu tensionamento lírico não deixa de desconstruir, ou pelo suspender parcialmente, não só sua potência propriamente lírica como a catártica. Em suma, para além de legitimar ou sustentar a intensidade do sacrifício de Ana, há a necessidade de valorizar a tensão em si mesma, pelo que ela representa de uma atitude do espírito face à Lei e às engrenagens do mundo; tanto que, de certa forma, mesmo após o doloroso êxtase lírico da morte de Ana, ela volta a se impor, no embate entre a voz acusatória (ou expurgatória) de André e a sabedoria autoritária do pai que, trazida à tona pela primeira, fecha o romance. O verdadeiro nó górdio, aí, é que esse *em tensão* também confirma o tributo perenemente pago ao rito: a prisão em sua circularidade infernal, vingativa, com a qual mesmo o que possa haver, de fato, de um gesto piedoso no *in memoriam* de André ao pai confina (ou conluia) estranha e pesadamente por meio da ironia mais amarga.

A própria desconstrução da potência lírica – pelo menos em sua dimensão extática, libertária – pela tensão perene, nesse sentido, se revela um tributo à ironia, que no imponderável de suas variações tonais-significacionais, e ainda de seus objetos (a figura paterna no centro do processo ou o olhar que o configura), pode se afigurar tanto avessa quanto afeita ao rito vingativo. É, portanto, uma espécie de ambiguidade daninha, de veneno conscientemente cultivado em meio às flores mórbidas dos espíritos feridos de morte, que sela as últimas linhas do romance, obrigando-as a extraírem da própria miséria vingativa a que o espírito que fala se vê (ou se sente) obrigado alguma dolorosa e irônica forma de poesia. De certa forma, é como se, para além de sua demanda catártica – ou habitando-a da forma mais profunda –, vicejasse no romance de Nassar a demanda de que ela *não se realize*, ou seja, de que não se configure como catarse, e isso não às custas de qualquer ponderação humanista, mas, pelo contrário, de um amargor, um quê de peçonhento (semelhante ao que se explicita no título da outra obra-prima de Nassar, *Um copo de cólera*) que confronta o humanismo mais sóbrio (embora não deixe de conter, em sua insistência quase impiedosa na recusa da Lei tolhedora, algo de uma altivez “apolínea”). Há aí, sem dúvida, uma radicalidade “herética” diante da qual mesmo um Baudelaire (referência evidente e obrigatória nesse cultivo de paradoxos) geralmente recuava humanisticamente.

Em todo caso, é na fidelidade à tensão e aos paradoxos em seu equilíbrio ou jogo tenso, e não em seu choque catártico, que se erige a radicalidade de *Lavoura arcaica*, uma radicalidade, nesse sentido,



diretamente ligada à sua “veia clássica”. De certa forma, o que ocorre em *LavourArcaica* é apenas uma inversão dessa economia formal-ritualística. É o “barroquismo” intensificador dos paradoxos que permite instaurar um tipo de pacificação como gesto final. Visto no desenho geral de suas *intensidades*<sup>14</sup>, esse esquema formal não é, nem de longe, dos mais originais: ele informa boa parte, por exemplo, dos filmes de ação hollywoodianos. Justamente, porém, no que esse desenho se complexifica em seus níveis significantes – ou seja, propriamente em seu “barroquismo” – é que se percebe o quanto o filme de Carvalho é o oposto da lógica gozosa-sacrificial, ou sacrificial-satisfatória, desses filmes. O que possa haver de um “reencontro” entre André e o pai na cessão que o primeiro faz, enquanto voz enunciativa, à própria voz do outro, é quase nada semelhante ao encontro entre dois amantes que sobrevivem aos escombros que, quase invariavelmente, ajudaram a criar. O que nos filmes de ação é, desde o início, plenipotência dos corpos para além mesmo de sua mortalidade, em *LavourArcaica* é desamparo das figuras expostas, no abismo da imensidão humana, ainda que impalpável em sua solene fragilidade, à apropriação, voluptuosa ou imolatória, pela câmera. Confira-se, aliás, a quase-inexpressividade do rosto do pai e a expressão de dor suave, quase etérea, de André após o crime: à humanização fatalmente operada pelo olhar-câmera é preciso que correspondam os gestos opostos de frieza e estranhamento, assim como a despotencialização ritualística do clímax é necessária para que este não se torne, simplesmente, o resgate em outro nível, mais dramático, desse olhar acintoso que nos oferece o outro literalmente impresso em sua película, um acinte que a dramaticidade do enredo tornaria ainda mais intenso. Com isso, evidentemente, o próprio rito se frustra, parcialmente que seja, mas de alguma forma em sua raiz: na imolação derradeira que a própria linguagem poderia mas se recusa a levar a cabo.

Santos Cunha (2009) notou que o fato de Luiz Fernando Carvalho ser leitor de Roland Barthes, cujos *Fragmentos de um discurso amoroso* ele roteirizou para o cinema em 1993, não é indiferente à sua arte. Para além, no entanto, da relação entre escrita e imagem, talvez fosse o tema mais amplo da relação inextrincável entre linguagem e ideologia que permitiria as aproximações mais interessantes com o pensamento do teórico francês. E não é preciso mobilizar a formulação mais radical e polêmica deste a esse respeito – a caracterização do código linguístico (que ele identifica com a língua) como “fascista” (cf. BARTHES, 1979) – para perceber o quanto é afim a essa questão a ritualização da lin-

<sup>14</sup> Trabalho, aqui, com uma noção cara a Deleuze e Guattari (1996), por exemplo em sua dialética – se é que os filósofos ditos antihegelianos nos é permitiriam a palavra – do muro branco e do buraco negro (aliás, frequentemente aplicada ou exemplificada a partir do cinema), parte, por sua vez, da dialética experimental do “corpo sem órgãos”: a da dissolução dos processos significantes em processos de intensidade, ao mesmo tempo, porém, como campo de formação de outros estratos significantes.

guagem enquanto mecanismo sacrificial que *LavourArcaica*, se não faz propriamente emergir, no mínimo amplia, mas sobretudo subverte em uma outra economia narrativa (embora ainda, afinal de contas, ritualística), em sua reescritura do romance de Raduan Nassar. E amplia não por um desatamento do nó górdio que ata a práxis artística e o mundo vivido em uma unidade dolorosa e inescusável (por mais que recusada), mas, pelo contrário, por seu *estreitamento*, ou seja, por uma intensificação da tensão entre a práxis e o mundo de forma a comprimir ainda mais o “nó antropológico” impresso nos corpos ritualizados – ou, em outros termos, de acrescentar ao nó um outro nó, que por assim dizer envolva o gesto de quem produziu aquele primeiro, de um sacrificialismo doloroso e tortuoso, avesso a qualquer redução fetichista, mas ainda assim implacável. Nisso, porém, não investe de um sentido genérico ou exclusivamente “antropológico” uma narrativa de ambientação tão particularista (ou, digamos, “culturalista”), mesmo porque nem de longe a espessura e, com ela, as *heranças* significacionais de *Lavoura arcaica* se restringem a essa ambientação. Pelo contrário, é todo um exercício de práticas e heranças autoritárias determinantes no conjunto da vida brasileira – e o próprio “esquerdismo” de André é nesse sentido sintomático: vale notar que Nassar começou a rascunhar o romance em 1968, o mesmo ano da decretação do AI-5 (cf. NASSAR, 2009) – que de certa forma encontra sua ritualização e imolação na figura e nas palavras do pai. E não são alheias a essas práticas e heranças afinal persistentes que as mídias audiovisuais se configuram em suas formas específicas entre nós: vide a feição pouco democrática (ou “dialógica”), para não dizer francamente autoritária, que caracteriza, por exemplo, os processos de seleção e edição das notícias de telejornais (para uma discussão ampla a esse respeito, cf. RIBEIRO, 2005). É evidente, portanto, que os esquemas ritualísticos configurados nesses lugares de enunciação – que são também, evidentemente, posições de poder – estão de alguma forma implicados na desconstrução da potência áudio-visual levada a cabo em *LavourArcaica*.

A ampliação significacional mais importante que se realiza no filme de Carvalho não se dá à revelia dessas implicações, mas também não se restringe a elas. Ela deriva do fato de sua nova configuração formal-ritualística pôr em jogo, justamente em função de sua potência particularmente “acintosa”, demandas que de certa forma apenas se esboçam no romance, adicionando à *demanda de recusa* que aflora com tanta intensidade e fidelidade a si mesma na história original de André uma outra, que mais de um artista das novas gerações – no cinema, por exemplo, Lars von Trier e Gus Van Sant – assume como uma injunção, e que é a *demanda de recusa dos próprios ritos catártico-sacrificiais*. Desde o título no centro de sua ritualística fílmica, o sacrificialismo é, em *LavourArcaica*, um alvo a ser desconstruído. E se a forma como isso se realiza aqui for vista, de algum modo, como uma expressão conformista, nisso mesmo ela guarda um *desafio* face à Lei recusada e que se evita confundir com

aquilo, ou seja, *aquela* que se oculta sob ela: justamente o resgate deste, fantasmal e doloroso que seja. Mas a demanda de diferenciar uma face (ou voz) reificada de uma “essência” ou “humanidade” profundas também pode conter uma armadilha, que o romance de Nassar quer evitar a todo custo no zelo por seu lirismo tenso: a de uma empatia artificial, que se sobreponha à premência das demandas vivas. O limite tão demarcado da empatia que André se permite em relação ao pai, a saber, o reconhecimento de uma *carnalidade* “sanguínea, resinosa”, e, finalmente, uma mera interjeição piedosa que emerge entre aspas – “(pobre pai!)” (NASSAR, 1999, p. 102) –, é, certamente, um movimento estudado. É na tortuosa missão de não fazer o jogo da Lei sacrificial nem trair a premência das demandas vivas que se percebe o quanto a recepção/releitura de *Lavoura arcaica* por Carvalho contém de um desafio, também, ao texto original, e, por meio disso, à demanda que ele gera em seu limite, ao *movimento seguinte* que a demanda profunda que informa sua necessidade catártica exige para sua realização plena sempre adiada, pois – mesmo aí, nesse passo adiante – o que a arte tem a lhe oferecer, ou seja, a solução simbólica, não é, de fato, suficiente.

É na constituição de um sutil paradoxo – o do *estranhamento como gesto empático* – que a nosso ver *Lavoura Arcaica* busca (de forma semelhante ao que faz Gus Van Sant em sua obra-prima *Elefante*) responder a esse desafio autoimposto. Como no romance, o abismo entre a plenitude das imagens-sensações e a Lei formalizadora, desessencializadora das relações, não se escava em oposições maniqueístas, mas em contaminações mútuas<sup>15</sup>. No filme, entretanto, as figuras que no livro se constituem pelo exercício da Lei-palavra (em sua indissociabilidade de alguma forma sempre reiterada, inclusive no trânsito do profanismo rebelde para o profanismo punitivo de André) é que precisam encarná-la, transformá-la em substância sua, e o maior ou menor estranhamento gerado por esse gesto necessário mas em certa medida impossível como que deixa vaziar a exterioridade da norma ao corpo: não porque o que é exterior não possa se tornar interior o bastante para se afigurar intrínseco, mas porque é justamente essa possibilidade que o “demonismo” de André mina o tempo inteiro: seu colocar-se como exterioridade-alteridade ao centro inamovível que é o pai-família, o pai-identidade, confronta este mesmo com sua não-identidade (ou seja, a da família). De certa forma, o caráter performático que Carvalho imprime à movimentação cênica que editará depois corresponde a esse descentramento em um nível formal, garantindo que nenhuma edição posterior enformará, ou seja, *ajustará* totalmente o desajuste que quer flagrar. É bem possível que o trabalho com os imponderáveis ou “vazios”

<sup>15</sup> E isso não só em André, com suas ambiguidades, e no pai, com os rastros de uma demanda de doação e recepção afetivas que não deixa de participar de seus gestos, mas ainda na mãe, com sua demanda excessiva, imperiosa, de correspondência ao afeto tão abundantemente distribuído, e mesmo em Ana, tanto objeto de uma demanda de plenitude como portadora, ela mesma, de injunções enigmáticas (e silenciadas, o que as reforça) que de certa forma ultrapassam as do próprio André.

significantes – por exemplo, no olhar do pai/Raul Cortez ou na dor quase etérea de André/Selton Mello após o crime – seja bem mais *dirigido* do que admite Carvalho, e é quase certo, em todo caso (como testemunho, mesmo, da força do trabalho autoral), que uma orientação geral nesse sentido se comunique às próprias interpretações. O que importa sublinhar, no entanto, é que as estratégias de estranhamento não se sobrepõem à necessidade de dar forma às demandas expressivas senão para torná-las, de certa forma – muito sutil e paradoxal –, ainda mais expressivas, ou seja, para subtraí-las à suposta e redutora coerência das compensações empáticas ou catárticas (a culpa, o arrependimento, a angústia) determinadas pelos padrões morais e narrativos, em conluios, aliás, nem sempre admitidos.

No mesmo gesto em que reclamam nossa empatia, os personagens performatizados em *Lavoura Arcaica* a repudiam, e por isso mesmo se afirmam no insondável de suas demandas profundas. Nessa espécie de desamparo ativo em que se instauram até mesmo diante de nós, eles minam na raiz mesma de seus gestos e olhares (ou seja, em tudo aquilo que constitui sua “transparência de alma”) a altivez a duras (e quão duras!) penas desconstruída em *Lavoura arcaica*. Aqui, a eficácia dramática da *descompostura* com que a figura da mãe – “perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito” (NASSAR, 1999, p. 103) – sela o clímax do sacrifício de Ana pressupõe uma relação, tensa que seja, entre a aura e a dignidade que no filme em nenhum momento se sustenta, assimiladas que estão todas as auras a *almas* que o tempo todo se impõem, estranhamente (ou “tecnicamente” im-perfeita) que seja, aos nossos olhos. Daí nada mais resistir à derrocada de toda dignidade – inclusive a da linguagem, e não só a do pai como a profano-poética de André, que no filme já não reestrutura (e portanto ressignifica) o sacrifício de Ana –, senão o insondável dessas almas. Daí, enfim, a imensidão do desamparo, ou melhor, dos desamparos que subsistem a esse sacrifício: o momento em que o abismo entre a sociabilidade cindida e a vida plena que se presente em tudo se revela enquanto distância irremediável instituída por uma perda irreparável: a solidão abissal expressa nos olhos de André que não tocam o céu e a dos olhos do pai que não tocam o espectador configuram expressões tão esquiva quanto irremediavelmente humanas que a câmera-olhar se recusa a nos entregar, pelo menos de bandeja, para nosso deleite piedoso<sup>16</sup>.

E é no paralelismo dessas desolações gêmeas mas intocáveis (por nós e entre si), ou seja, no próprio abismo do inconciliável, que a fala-epílogo paterna sobre os benefícios do tempo surge não

---

<sup>16</sup> Nota-se, aqui, a relevância da questão do sublime aplicada aos labores de Nassar e Carvalho, como bem viu Almeida-Abi (2008).

como uma conciliação, mas como um gesto tortuosa e quase impossivelmente piedoso. Por meio dele, descortina-se uma demanda que no romance permanece essencialmente encoberta: a relativa à falta de contato com o próprio pai, um pai que, excessivamente submisso à Lei herdada, funda sua posição semidivina em bases excessivamente materiais para fazer justiça à sabedoria que se arroga e à harmonia que pretende instituir; quem dirá, então, aos princípios que deveriam constituir essas bases num entrelaçamento inextrincável, mas que a própria austeridade normativa já tolhe na raiz: “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular...” (NASSAR, 1999, p. 11). A necessidade de expurgar a Lei interiorizada é também a de reencontrar a face humana, afinal tão *íntima*, oculta sob ela. A própria capitulação de André face ao pai, que encerra o diálogo do qual transcrevemos um trecho com a promessa de uma entrega de corpo e alma do filho à vida/lida familiar, se por um lado atesta o peso ainda imperioso da Lei, não deixa de atestar também a tentativa dolorosa, como que *gritada*, ou mais, *bramida* – uma espécie de *concessão divina* em sua altivez derrocada, de fundo obviamente romântico –, de instaurar uma conciliação espiritual que se sabe ou se sente impossível. Talvez se possa dizer, no âmbito de uma leitura psicanalítica, que é a essa demanda – ou, simplesmente, *carência* – profunda que serve o rito imolatório afinal consumado no sacrifício de Ana e na pá de terra que o *in memoriam* da narração atira ao pai<sup>17</sup>. Mas essa leitura não pode pôr de lado a premência viva do amor que emerge entre os irmãos, nem pretender que essa dupla ritualística subsuma – e menos ainda, obviamente, *redima* – seu destino trágico, e quem dirá o de outros, verdadeiros (ou *mais*) inocentes<sup>18</sup>, na necessidade catártica identificada. Também quanto a isso é uma espécie de incompletude do rito – aquele para o qual a figura de Ana é mobilizada quase instrumentalmente – o índice mais seguro: a forma como a per-

<sup>17</sup> Note-se que não se trata propriamente de um conflito edipiano: não há disputa com o pai pela figura e os afetos maternos, que aliás transbordam sobre André, nem pela irmã que este elege como herdeira desses afetos, ou seja, como a responsável por refundá-los no corpo adulto. O que há – se é o caso de se buscar uma explicação psicológica para o desejo incestuoso, aliás esboçada no próprio romance – é uma dessimetria entre a “anomalia” (NASSAR, 1991, p. 83) do afeto materno e a quase ausência do paterno (além, é claro, do excesso normatizador deste), gerando, esse pequeno complexo lacunar/excessivo, uma espécie de sofreguidão sempre fadada a se frustrar, pois em nenhum momento capaz de abarcar a totalidade das relações nas quais anseia por dissolver-se.

<sup>18</sup> Lembrando, inclusive, que a relação com Ana, que André apresenta como revestida pela fatalidade de um amor abençoado/maldito, também deve seu tanto a mecanismos psicológicos e de poder, espelhando inclusive a relação da filha com o pai, tão prosaicos quanto os que marcam a relação do filho com este. Mas ainda ocupa lugar importante, nesse esquema sacrificial (sobretudo no romance) a figura de Lula, o filho caçula, nas palavras do rito versificado que já transcrevemos, “essa criança tão cedo transtornada”.

sonagem corporificada por Simone Spoladore se subtrai aos nossos olhos no momento culminante, mais do que reforçar sua feição enigmática, é um gesto em tributo a sua humanidade. Enquanto no livro há uma menção vaga aos “socorros” inúteis (NASSAR, 2009, p. 103), no filme não só tampouco nos é dada a visão-narração do golpe fatal, indicializado apenas pela flor vermelha e sanguínea que cai do cabelo de Ana, como sequer somos propriamente informados de sua morte (que se infere principalmente pela lágrima que rola na face de André). O que essa ausência ou oclusão pode conter de uma atenuação do horror trágico – embora, como já indicamos, outros elementos reforcem a tensão dramática –, também contém de uma reserva da arte (de natureza bastante diversa das solenes-prosáicas auras-ocluções de Nassar) diante de seu objeto imolatório. Por isso – nessa espécie de suspensão moral do efeito catártico –, se de alguma forma Ana se torna um símbolo sacrificial do tempo a cujos benefícios se convida<sup>19</sup> (e, com o perdão da banalidade, à semelhança do qual seu nome é sem começo nem fim), este não é, certamente, um tempo-destino a cuja fatalidade se curva resignadamente a cabeça, mas, pelo contrário, um incerto tempo-esperança que se cultiva com as palavras e as mãos.

### Referências bibliográficas

- ALMEIDA-ABI, Fabiana Rached de. “Da literatura ao cinema: o sublime em *Lavoura arcaica*”. *Trice-Versa: Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais*. Assis, v. 2, n. 1, p. 148-64, 2008.
- BARTHES, Roland. Aula. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. “A persistência da lavoura de Nassar na lavra de Carvalho”. *Anais eletrônicos Abralic 2007*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/15/1628.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Trad. de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- EWALD FILHO, Rubens. *Lavoura arcaica*. 2001. In: *UOL Cinema*. Disponível em: <<http://www.cinema.uol.com.br/dvd/lavoura-arcaica.jhtm>>. Acesso em: 02 abr. 2009.

<sup>19</sup> O que se evidencia no jogo enunciativo da cessão da voz em *off* de André ao pai no fecho do filme, ou seja, no próprio rito conciliatório, de certo modo exclusivamente masculino, em que pai e filho, se não chegam a ajustar as contas, ao menos se afinam – embora simbólica, tardia e paradoxalmente – em suas demandas.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. [Edição virtual.] Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7233416/Raduan-Nassar-Lavoura-Arcaica>>. Acesso em: 1º maio 2009.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972.

RADUAN NASSAR. [Verbete de enciclopédia virtual]. In: *Wikipédia. A enciclopédia livre*. Disponível em: <[http://wikipedia.org/wiki/Raduan\\_Nassar](http://wikipedia.org/wiki/Raduan_Nassar)>. Acesso em 15 abr. 2009.

RIBEIRO, Renato Janine. *O afeto autoritário: televisão, ética e democracia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

VIEIRA, Isabela. “LavourArcaica”. In: *Pingos de arte* [Blogspot]. Disponível em: <<http://www.pingos-dearte.blogspot.com/2005/10/lavourarcaica-de-luiz-fernando.html>>. Acesso em: 02 abr. 2009.

### **Referência filmográfica**

LavourArcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Videofilmes/Tibet Filme, 2001. Cópia em DVD, Versátil, 2006.