

O CORPO ENTRE DUAS LAVOURAS OU A LINGUAGEM DA IDENTIDADE

Jean Paul d'Antony Costa Silva¹

Universidade Estadual de Feira de Santana

RESUMO

Nossa discussão se articula no estudo acerca de como os dois códigos estéticos, Literatura e Cinema, expõem a hierarquia de poderes da trágica família de André: personagem-narrador do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e do filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho. Assim, vamos evidenciar como o corpo é desvelado no choque entre a tradição e modernidade a partir do tempo e da memória. A partir das teorias de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Herbert Marcuse, e outros, poderemos observar como o valor do corpo reside em libertar e resignificar a projeção do sujeito para o mundo fora da mesa familiar, ou apenas para um lugar à mesa.

Palavras-chave: Corpo. Identidade. Memória. Retorno.

ABSTRACT

Our discussion is based in the study about how the two codes aesthetic, literature and Cinema, expose the hierarchy of powers of the tragic family Andrew: character-narrator of novel *Tillage archaic*, Raduan Nassar, and the film *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho. Thus, we will show how the body is revealed in shock between tradition and modernity from the time and memory. From the theories of Michel Foucault, Gilles Deleuze, Herbert Marcuse, and others, we can observe how the value of the body is free and reframe the projection of the subject for the world outside of the bureau family, or just for a place to the bureau.

Keywords: Body. Identity. Memory. Return.

¹ Professor de Tópicos da Teoria Literária (PROFORMA - UEFS) e Mestrando do *Programa Literatura e Diversidade Cultural* da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Ao visitarmos o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e o filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, como uma nova versão transgressora da parábola do filho pródigo, perceberemos a mesma estrutura circular da parábola de base. Todavia, 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 (da casa – pensão; da pensão – casa) como no sentido temporal.

Ambas as obras, principalmente levando em conta o livro *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar que foi a matriz para pensar a obra fílmica, organizam seu enredo em primeira pessoa acerca da ruína de uma família: as verdades, a moral, os valores, os costumes, enfim a tradição é questionada e fragmentada sobre a mesa das memórias do filho desviado, André: narrador-personagem que se isola do convívio familiar da fazenda e se encontra em um quarto de pensão na cidade, onde é visitado por seu irmão mais velho, Pedro, com a missão de resgatar o filho desgarrado para a mesa da família. No diálogo entre os irmãos, o tempo realiza um percurso cíclico em torno dessas memórias. Agora, no entrelugar dessas memórias e do tempo, os conflitos diante das verdades da lavoura familiar são desvelados e presentificados nas duas partes da história: *A Partida* e *O Retorno*, marcada por esses títulos na obra literária; e na obra fílmica, cuja produção redimensiona os títulos, revelando as marcações de partida e de retorno através da lente cinematográfica, das cores, sons e movimento.

Neste caso, pensemos, em primeira mão, no tempo da narrativa literária. Em *Lavoura Arcaica*, podemos afirmar que “O tempo narrativo em particular é afetado pelo modo com que a narração se estende por cenas em forma de quadros ou se apressa de tempo forte em tempo forte” (RICOEUR, 1995, p. 135). Por conseguinte, este sugere ao imaginário do leitor uma série de elementos que constituem, dentro da narrativa, o local imaginado do tempo e das imagens através da sugestão da palavra-imagem e da palavra-verbo.

Esse tempo literário está subordinado à palavra e seu poder metafórico. Ele, o tempo, é constituído pelo tecido de palavras que encenam um mundo paralelo ao real através da *mimese*: está aí o mundo literário, onírico, tanto como obra constituída por um autor real, Nassar, quanto por seu personagem e co-autor, André.

No tangente ao cinema, Deleuze nos expõe uma concepção que ajuda, em primeiro passo, a compreender como através da montagem o espectador-leitor consegue visualizar a imagem do tempo.

O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Por isso a ligação não poder ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes (1990, p. 48).

Bem, aqui não podemos esquecer que no caso da obra fílmica em questão, *LavourArcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, o tempo que escorre pelas memórias é redimensionado pela lente cinematográfica: organismo narrativo vivo que está em toda parte, pela sua movimentação dentro do passado e do futuro coexistentes na imagem presente, ampliando o construto verbal e imagético da linguagem. Por isso,

Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que antes e o que está depois... Talvez seja preciso fazer passar para o interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia dos presentes (DELEUZE, 1990, p. 52).

Esse tempo, bem como a memória enquanto imagem e história, mesmo que adentremos ao mérito dessa discussão, também é redimensionado pela *voz-over* de um segundo narrador no filme: o próprio Luiz Fernando Carvalho que, muitas vezes, se intercala nas memórias dos relatos e dos lugares com a voz de Selton Melo, atuando como André.

CONFLUÊNCIAS

A Partida e *O Retorno*, partes que definem a memória na construção das obras, se encenam de maneiras diferentes e confluentes. Na obra literária, essa marcação se faz claramente a partir da marcação *A Partida*, onde no capítulo 1 André inicia a narração do seu delírio como uma vertigem:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 1989, p. 9).

Já no ambiente cinematográfico, esse início de delírio vertiginoso é apresentado por uma sucessão de planos em *close* e planos *detalhes*, em jogos de sombras e cores, e principalmente pelo barulho do trem. Elemento sonoro este que dilata as sensações do personagem, bem como a do expectador-leitor, e a percepção desse momento de agitação febril. Vejamos, em exemplo, nas cenas abaixo, como as imagens fílmicas correspondem à narrativa literária, ressignificando-a a partir da formação de um corpo e um lugar virtual, uma espécie de imagem-identidade, que antes fora, apenas, um dado do nosso imaginário realizado pelo construto das metáforas literárias.

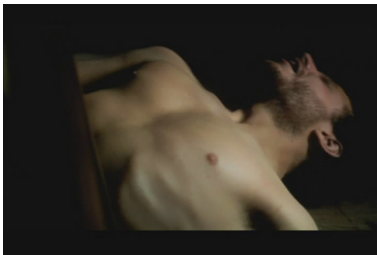


Fig. 1

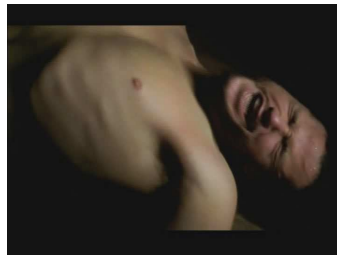


Fig.2

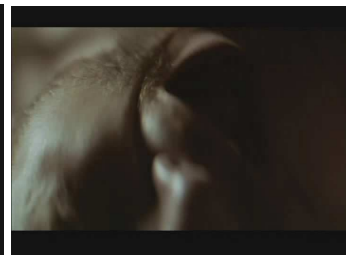


Fig.3

A sequência, das figuras 1 a 3, em Extra-campo, sugere que “nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão”

Já a Fig.3, no plano detalhe do rosto de André contorcido, é o momento culmina com a colheita: “a rosa branca do desespero”. Quando chegamos a Fig. 4 e 5 está o que inicia, de fato, a narrativa literária: “Os olhos no teto”. Há um recorte temporal, ou uma inversão de tempo, entre uma narrativa e outra. Não que uma se submeta a outra em nível de qualidade no movimento narratológico, mas o olho da câmera, em sua liberdade, redimensiona a ação, o tempo, o processo em si da masturbação de Pedro, sem que diminua a embriaguez e a convulsão do instante.

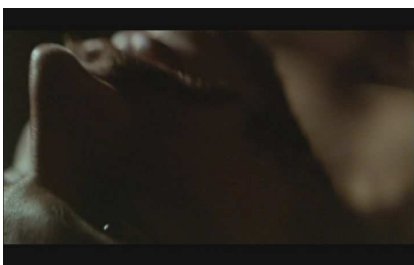


Fig.4



Fig.5

É interessante elucidar um elemento. Do início da masturbação de André ao entorpecente gozo, um elemento se entremeia a todo esse movimento de agitação no cinema:

o trem. Não se pode inferir exatamente se ora o trem está na cabeça do personagem ora está dentro do quarto ora está fora, mas não importa, o barulho alucinante acompanha todo o febril instante. Contudo, na narrativa literária, esse elemento não está presente, mesmo que em sugestão, seja na partida ou no retorno.

Falamos da partida, o mesmo ocorre com o retorno. Por sinal, este é o título da parte final na narrativa literária: *O Retorno*, que se inicia no capítulo 22 com a memória de um dos sermões do pai Iohána à mesa:

“...e quanto mais engrossam a casca, mas se torturam com o peso da carapaça, pensam que estão em segurança mas se consomem de medo, escondem-se dos outros sem saber que atrofiam os próprios olhos, fazem-se prisioneiros de si mesmos e nem sequer suspeitam, trazem na mão a chave mas se esquecem que ela abre, e, obsessivos, afligem-se com seus problemas pessoais sem chegar á cura, pois recusam o remédio; a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior [...]” [as aspas representam o discurso paterno, por isso são mantidas na citação] (NASSAR, 1989, p.147-8, grifo nosso).

O trem também se encontra como algo que está fora do quarto inviolável e individual, algo que traz o filho pródigo, a ovelha desgarrada. Esse trem enriquece e adiciona lugares ao tecido da narrativa, ampliando os elementos progressivos da narração (o trem também narra). O trem que retorna também dialoga com o sermão do pai na narrativa literária, “humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior” (NASSAR, 1989, p.148).

Faz-se necessário, agora, perceber que a partida de André, no início de suas memórias, e em ambas as lavours, nos remete ao encontro com uma precária e sinuosa verdade acerca da matriz familiar patriarcal. Essa precariedade é dissecada através do olhar epilético e do corpo febril de André, nas fissuras da voz paterna, de maneiras diferentes, mas confluentes, da Lavoura literária à lavra fílmica de Carvalho. Conforme André Luis Rodrigues (2006, p.148),

A ordem paterna e tudo o que na família se liga ao movimento circular são ou ideologia ou desesperada tentativa de manutenção de uma ordem que não tem mais espaço no mundo de hoje. Desse modo, o círculo paterno será tragado por um movimento muito mais impetuoso, o movimento em espiral do destino, da fatalidade, do tempo, da história, movimento que apenas parece fingir a circularidade para se abater feito um tornado sobre os

homens, quando eles menos esperam, quando acreditam que nada poderá atingi-los em seu mundo, que crêem fechado e *defendido*.

A ordem paterna é cessada no retorno de André, não é o restabelecimento da ordem, do ciclo da lavoura, ciclo das festas, do trabalho, muito pelo contrário, é a cessação desse ciclo e a ruína da família, a criação de uma nova ordem. O que nos faz pensar que uma cultura não pode fazer-se ou reafirmar-se enquanto cultura única, não subordinada à ação do tempo ou a outros níveis de ação: social, política, econômica, ou de um único indivíduo que venha reproduzir e resignificar esse lugar cultural da tradição, porque conforme Raymond Williams, em *Cultura*,

O que é verdade sobre “uma cultura”, em seu nível mais geral – o fato de jamais ser uma forma em que as pessoas estão vivendo, num certo momento isolado, mas sim uma seleção e organização, de passado e presente, necessariamente provendo [como André diante dos sermões] seus diversos níveis, sobre muitos elementos do processo cultural (1992, p.182, grifo nosso).

Ambas as lavouras possuem esse caráter circular, não apenas na forma que está visível, um movimento em espiral auto-suficiente orquestrado por um tempo-memória, essencialmente poético-filosófico e imagético.

Tal movimento se consagra por meios diferentes para atingir o mesmo nervo: a atividade humana enquanto questionamento, poesia, lugar, poder e na qualidade de um acontecer eterno, aquilo que se busca na partida e no retorno: um reencontro com o peso da própria existência, não o peso de reclamar um lugar à mesa apenas ou contra os sermões do seu pai, mas com o espelho de seu sofrimento, de sua febre eternamente atenuada na terra úmida. Em verdade, esse acontecer eterno é o seu próprio demônio: sua irmã Ana, aquela que, em silêncio, incendeia todos os seus passos, conflitos, discursos, toda sua fuga e, no fim, seu retorno. Em *A Gaia Ciência*, no aforismo 341, Nietzsche discorre a questão passando a voz ao demônio para explicar acerca desse ciclo infundável, dessa terceira margem do nosso rio existencial:

O peso mais pesado. E se, um dia ou uma noite, um demônio lhe aparecesse na sua suprema solidão e lhe dissesse: “Esta existência, tal como a leva e a levou até aqui, vai ser necessário a você recomeçá-la sem cessar; sem nada de novo; muito pelo contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a

repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande e de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão... esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores [onde André sempre se recolhe nos momentos de festa], e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, e você com ela, ínfima poeira das poeiras! [...] (2005, p.185, grifos nosso).

Nos dois terrenos da linguagem, a literária e a cinematográfica, a ampulheta invertida ocorre na narrativa e na alma do narrador-personagem. Entretanto, essa mesma ordem em que tudo retornará pode ser pensada e observada mais claramente no filme, porque a câmera também narra, seja somente pelas imagens ou pelo uso do elemento primeiro da literatura: o verbo.

E, para além dos nossos olhos que imaginam o sugerido pelo texto literário articulado, o olho da câmera pinta, torna virtual e forma o todo da memória de André a nossa frente. Esse retorno pode ser visto, como um exemplo, no momento da dança em família quando Ana exibe sua sensualidade, fazendo com que ele, André, seja na memória revelada a Pedro dentro do quarto de pensão seja na festa do seu retorno a casa, umedeça sua febre nas folhas e na terra úmida.

Este corpo de Ana em rodopios se torna um cálice que derrama toda a “pulsão sexual” nos olhos, no corpo de André e do expectador enquanto leitor participante de toda essa mobilidade alojada em sons, cores, planos, técnicas e na subjetividade enquanto sentido e sensação para quem dança e para quem vê.

Vejamos esse instante na festa de retorno, já no final da narrativa fílmica bem como da narrativa literária, que fecha a ilustração do conceito nietzschiano antes trabalhado e qual abriu toda essa seqüência.



Fig.6

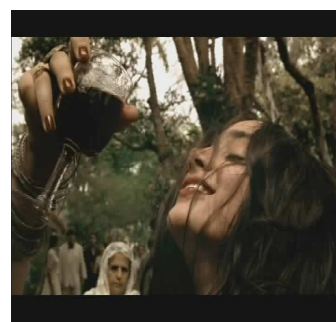


Fig.8



Fig.09



Fig.10



Fig.11

É indubitável como nesses 6 (seis) quadros recortados de todo um plano sequência (Fig.6 a 11), Ana, “coberta pelas quinquilharias mundanas” (NASSAR, 1989, p.188) da caixa de seu irmão, domina a dança com seu ímpeto violento, transpirando libido, “varando com a peste no corpo” (*Idem*) e circunscrevendo, em seu serpenteamento corporal, toda a embriaguez desse eterno retorno nietzschiano de André. Este dizia

ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na unidade do meu corpo [...] eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava [...], e eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta, num canto do bosque mais sombrio [...] (NASSAR, p.190-191, grifo nosso).

Neste caso, é posto esse eterno retorno não como uma mera percepção do tempo, mas como um cultivo profundo na disciplina do sofrer, na matéria que forma o homem enquanto Deus e criatura, enquanto pele e máscara, enquanto paixão e virtude, ódio e amor, partida e retorno. No tecido dessa “disciplina do sofrer, do *grande* sofrer” (NIETZSCHE, 1992, p.131) se concentra o gene da causa e efeito das verdades e do conflito de André, de sua “vontade de poder”, de seu mundo visto por dentro e gerado de instante a instante na paixão por essa verdade.

A DESUNIÃO E A PARTIDA

O corpo da família de André já se consumia na desunião silenciosa, mas murmurante. Inclusive as tomadas nervosas da câmara dão esta impressão de murmúrios sufocados pelo

silêncio desejado pela ordem patriarcal. Começou já na divisão dos lugares à mesa, as duas mesas, ou melhor, as duas narrativas mostram isso:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira, à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (era caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 1989, p. 156).



Fig.12



Fig.13

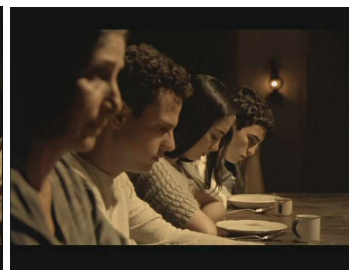


Fig.14

Na Fig.12 temos o Pai à cabeceira. Na Fig.13 à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda. E na Fig.14 à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o Caçula.

Seguindo a sequência da narrativa literária, do capítulo 5, onde André “poderia dizer” a Pedro que não foi sua ausência a causa da desunião da família, já desvela uma das raízes dessa ruína familiar. E, neste caso, quando o narrador-personagem se posiciona numa ação verbal de que “eu poderia dizer” (NASSAR, 1989, p.26), esta ação se encena apenas na intimidade, numa sugestão de fala, na memória do narrador e sua introspecção psicológica ante a fala do irmão mais velho.

Mas isso ocorre no campo literário, porque o cinema expõe sua confluência numa ação diferente. A tela cinematográfica substitui o futuro do pretérito do indicativo (poderia) pela ação representada no contradiscurso de André, não mais uma sugestão de “eu poderia”, no quarto de pensão ele diz ao irmão e ao expectador através do verbo-imagem e imagem-verbo: “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” (*Idem*). Nesse momento, a presença de André é substituída por suas lembranças da infância.

Tanto na narrativa literária quanto na cinematográfica, a significação do pai em silêncio, *olhando não se sabe o que na noite escura* aponta para o encontro de gritos sufocados pelo corpo asséptico do patriarcalismo, o império do rei-pai que será derrubado pela rebelião de um único indivíduo: “o derrubamento do rei-pai é um crime, mas o mesmo se pode dizer da sua restauração – e ambos os atos são necessários ao progresso da civilização” (MARCUSE, 1972, p. 75).

Este pai trancafiado em seu silêncio não é o registro da significação melancólica de uma vítima da cooptação de um filho para o mundo corrupto, nada mais é que o peso noturno de uma família corrompida pela mudez no autoflagelo e na penitência, marchando nas escolhas paternas. Mas, de repente, o lugar de pertencimento dessa família, a terra lavrada à mesa e aos sermões, é deslocada, arrancada na raiz pelas mãos de um fruto dessa mesma terra: o filho arredo que, pela força vital de seus impulsos sexuais, derruba o rei-pai pela contestação da própria fuga, pela memória, e constrói distante de sua casa natal o contrapoder. Este deveria ser necessário, como propunha Marcuse, à restauração da ordem pretendida pelo pai e necessária ao reconstruto da dita civilização, mas não o é, pelo contrário, mina em silêncio os resquícios de família ordinária cuja verdade, orada nos sermões paternos, também deveria ser o pilar, e não o colapso.

A lavoura do corpo é a tela na qual assistimos ao contínuo narrativo, entre a ordem efetiva do poder patriarcal – pois o “pai tem direitos históricos” (MARCUSE, 1972, p. 71) que organizam o princípio de realidade afetiva, fisiológica, temporal familiar – e o “*retorno do reprimido*” (MARCUSE, 1972, p. 36) que se desvenda na estética da crueldade, porque André afunda as mãos no cesto de roupas, trazendo “o grito de cada um” (NASSAR, 1998, p. 44), replicando o silêncio cumpridor do verbo paterno.

A identidade de André, fragmentada enquanto sujeito moderno que entra em choque com a tradição, entra em conflito com a palavra do pai (tradição). O pai enquanto sujeito sociológico (HALL, 2002) é formado a partir de seu discurso de poder religioso e social. Por outro lado, André, enquanto sujeito que também forma seu *eu* através da *palavra*, parece viver a *crise de identidade do sujeito pós-moderno* (*Idem*), que a mantém fragmentada e contraditória. Então, de fato, podemos corroborar com Bakhtin (1997) na medida em que entendemos a palavra, principalmente nas lavouras aqui trabalhadas, como uma arena social:

o lugar onde todos os conflitos são gerados e problematizados no discurso dos sujeitos sejam eles arcaicos ou modernos, já que na formação cultural de cada um, Pai e André, verificamos que

A palavra é o signo ideológico por excelência; ela registra as menores variações das relações sociais, mas isso não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a “ideologia do cotidiano”, que exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas (BAKHTIN, 1997, p. 16).

Neste caso, o valor de verdade da palavra e da memória reside no sentido de libertar e resignificar a projeção desse sujeito para o mundo fora da mesa familiar, ou apenas um lugar à mesa como solicitava André mesmo antes de sua partida, numa tentativa de reconstituição de sua identidade até, então, fragmentada pelos efeitos da necessidade íntima de sua própria construção cultural.

É certo que a partida apenas serviu para recompor, na memória narrativa, este corpo fragmentado e torto dentro de um quarto. Tanto na densidade poética do imaginário-leitor quanto na nueza febril do olho cinematográfico: quarto-memória, quarto-penumbra, quarto-grito, quarto-confessionário e quarto-epiléptico trazem o discurso da interdição de um sujeito diante da concepção de silêncio e de ordem mantidas pelas lições do pai à mesa. E, sobretudo no paratexto fílmico, o quarto, a febre, as confissões, a memória e a densidade cruel do tempo jogam ao olhar-lavoura do leitor uma

terra em transe: não é só André – o possesso, o desgarrado, o epiléptico, o endemoniado – que entra em transe. Toda a família vive a situação-limite, passando da luz (harmonia, conhecimento, ancestralidade segura) para as trevas da ruptura e da escuridão inconsciente (CUNHA, p. 105-6).

Como boa parte das memórias de André é direcionada ao corpo da família à mesa, este é o lugar que aos poucos vai antropomorfizando-se, ganha boca, voz, olhos e poder através da lente fílmica e da figura paterna: a mesa e o pai, no discurso da memória narrativa de André, acabam por se tornar um só no discurso de manutenção do poder, e certamente na figuração eminente da tragédia, desvelando na memória a consagração de seu corpo:

[...] erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo, são esses os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro, afinal, que força tem o redemoinho que varre o

chão e rodopia doidamente e ronda a casa feito fantasma, se não expomos nossos olhos à sua poeira? (NASSAR, 1989, p. 58).

Pode-se perceber que esta cerca se molda no sentido paradoxal e diferente do pretendido pelo patriarcalismo, porque não apenas salvaguarda o corpo como, de certo, lança-o às trevas das sensações arredias, dos desejos incestuosos, do contradiscurso paterno que ao mesmo tempo produz poder e debilidade, propõe uma guarida ao corpo, mas empurra-o, mesmo que em silêncio, às margens de um rio cheio de disposições: o desejo. Consoante Michel Foucault (1999, p. 96),

O discurso veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. Da mesma forma, o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições; mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras.

André sabia que seus olhos “eram dois caroços repulsivos” porque eram a mistura inquietante do questionamento e da aceitação, desse contrapoder nascido do poder paterno debilitado, do silêncio da libido e da confusão que apavora àquele próximo a encarar a sua própria face ou a face da Górgo²: seja ela o desejo epilético por um lugar à mesa; seja a liberdade incestuosa por Ana; seja a memória composta em seu “corpo tenebroso”; seja a castração, que também é afirmação, do verbo do pai. Jean-Pierre Vernant afirma que

o homem firma-se em posição de simetria em relação ao deus; mantém-se sempre em seu eixo; esta reciprocidade implica ao mesmo tempo dualidade – o homem e o deus que se encaram – e inseparabilidade, ou até identificação: a fascinação significa que o homem já não pode desviar seu olhar ou o rosto do Poder, que seu olho perde-se no do Poder que também o olha, que ele é projetado no mundo que este poder preside (VERNANT, 1988, p. 103).

André, bem como o pai, também é faminto pelo poder, consumido pelo tempo em que este poder o projetará para o mundo de vivências reais as quais não precisam ser disciplinadas

² Conforme Vernant (1988, p. 39-40), “Primeiro, a facialidade. Contrariamente às convenções figurativas que regem o espaço pictórico grego na época arcaica, a Górgona é sempre representada de face, sem qualquer exceção. Máscara pura e simples ou personagem integral, o rosto da Górgona invariavelmente encara de frente o espectador que a observa. Em segundo lugar, a ‘monstruosidade’. (...) Esta face apresenta-se menos como um rosto do que como uma careta. Nessa desfiguração dos traços que compõem a figura humana, ela exprime, mediante efeito de inquietante estranheza, uma monstruosidade que oscila entre dois pólos: o horror do que é terrificante, o risível do grotesco.

diante da mesa nem narradas ao redor dela. André e pai se consomem na mesma armadilha dos seus reflexos frente ao espelho do poder e de contrapoder (que também é poder).

Diante dos olhos da família, diante de corpos fissurados em seus silêncios, diante da irmã que também e “mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (NASSAR, 1989, p. 30), os desdobramentos de André agora o empurram para se alimentar no vasto mundo, fundar sua igreja particular e guardar em sua caixinha de miudezas as identidades íntimas que antes seus olhos só podiam enxergar quando ele afundava no retiro de si mesmo, de suas convulsões e febres alheias aos olhos da família, as mãos no cesto de roupas do banheiro e ouvia em todas as portas as pulsações da família. Daí, a narrativa de Nassar, tanto quanto o trem da narrativa de Carvalho, nos conduz pelo “demônio no corpo” de André e por osmose ao corpo de sua família.

O tempo torna-se uma linguagem auto-suficiente através do círculo das vozes difusas da memória, revigorando a intertextualidade com o eterno suplício do retorno em Sísifo. As pedras da memória são arremessadas pela técnica fílmica sem lugar para imaginário se refugiar, re-significando

O mundo das coisas [que] invade a tela mesmo quando o drama está centrado sobre uma consciência e quando gostaríamos de nos encontrar cara a cara com um semblante: é o triunfo dos elementos exteriores sobre a interioridade (MARTIN, 1963, p. 19, grifo nosso).

A foice do pai, Ióhanna, decapitando a desgraça da família sendo exposta a partir de Ana em sua dança febril, é a máscara de Górgo: a gargalhada libertadora da ironia sobre uma união que nunca existiu como era posta nos sermões, e o gozo tenebroso e letárgico de um André que continuará a amainar sua febre na terra úmida, enquanto “Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão [gritava:] “Pai! Pai! a união da família? Pai!” (NASSAR, 1989, p. 194, grifo nosso).

De qualquer forma, não é mais, ou não é mais apenas uma linguagem que redimensiona a linguagem literária em seus percursos narrativos, temporais, imagéticos e estéticos. O corpo da linguagem fílmica em sua estética da crueldade empurra no final, sem evasões para um imaginário pudico do leitor, o expectador à terra vermelha sugestiva e festiva que recebe, no seu silêncio testemunho, os corpos triturados da família de André pela foice dos sermões ingênuos do pai e pela foice dos delírios e convulsões sexuais de um filho que não conseguiu seu lugar à mesa, nem a partir de suas memórias, nem a partir de seu retorno.

Fica apenas a febre, de André e do leitor e/ou expectador, umedecida na terra de ambas as linguagens e narrativas que, sinestesticamente, expõem sobre a mesa as faces fechadas de uma família na catedral dos sermões paternos. Faces derramadas no corpo de todas as experiências que contemplam o tempo e seus desígnios sem questioná-lo, sem se opor a ele, porque a memória não é mais uma distância de um passado presentificado, mas uma lavoura em transe, um filme torto e endemoniado com jorros alternados de sentidos e quadros conflituosos e circulares que, talvez, nem comece nem termine pela verdade, ou à mesa.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. Da palavra-imagem à imagem-palavra: análise do *incipit* fílmico de *Lavoura Arcaica*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada / Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Abralic, 1991- v.1, n.10, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo. Editora Brasiliense, 1º Ed., 1990.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. V.1. Rio de Janeiro: Graal Ltda, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: Uma Interpretação Filosófica do pensamento de Freud*. Trad. de Álvaro Cabral. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1972.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. Tradutores: Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte – Minas gerais. Editôra Itatiaia limitada, 1963.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. – 3. ed. rev. pelo autor. – São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução: Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995.
- RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos – Figurações da Grécia Antiga: Ártemis, Gorgó.*

Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

CARVALHO, Luiz Fernando. *LavourArcaica*. Brasil: Rio de Janeiro. Rio Filme Distribuidora, 2001. 2h51; cópia em DVD, Versátil, 2006.