



I Congresso Nacional de Linguagens e Representações: *Linguagens e Leituras*
III Encontro Nacional da Cátedra UNESCO de Leitura
VII Encontro Local do PROLER
UESC - ILHÉUS - BA/ 14 A 17 DE OUTUBRO 2009

ENTRE A LAVOURA DE NASSAR E DE CARVALHO: O CORPO EM EVIDÊNCIA.

Jean Paul d'Antony Costa Silva¹ – PPGLDC/UEFS
jpauldantony@yahoo.com.br

Resumo: A representação simbólica da partida de André em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, e em *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, nos convence do encontro com uma insinuada e sinuosa verdade acerca da matriz familiar patriarcal. A precariedade dessa “verdade” é dissecada através do olhar epilético e do corpo febril de André nas fissuras dos silêncios da voz do Pai. No entanto, este olhar ganha corpo de maneiras diferentes, mas dialógicas, da *Lavoura literária* à *lavra fílmica* de Carvalho. Discutiremos o processo como os códigos estéticos: literatura e cinema expõem as múltiplas verdades do corpo familiar desdobrado nas memórias e no tempo de André, já que “era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo”.

Palavras-chave: Verdade. Corpo. Silêncio. Literatura. Cinema.

Ao olharmos para o *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e o *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, percebemos um solo fértil de sugestão, tudo é simbólico. Nessa simbologia é que discutiremos o processo como os códigos estéticos: literatura e cinema expõem a crueldade, na densa, na tensa, na febril e na trágica e “silenciosa verdade” do corpo familiar patriarcal desdobrado na negação de André, já que “era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo” (NASSAR, 1989, p. 43).

Todas as situações, entre a primeira parte intitulada como A Partida e a segunda parte como O Retorno, cingem-se em pequenas e inesgotáveis ilhas vulcânicas de paisagens e sensações que se entranham na pele do leitor, lançando-o ao corpo úmido de tensões de uma família trancafiada nos sermões de um pai e no modelo de uma fé cujo tempo escorre pelas memórias do narrador e protagonista chamado André.

Faz-se necessário, antes de tudo, perceber que essa representação simbólica da partida de André, no início de suas memórias e em ambas as *lavouras*, 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

¹ Jean Paul d'Antony é Professor de Literatura Brasileira, Ensaísta, Poeta e, atualmente, Mestrando do Programa *Literatura e Diversidade Cultural* da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

fissuras dos tantos sermões de seu pai, no entre-lugar da linguagem literária. Já na linguagem cinematográfica, essa débil verdade é dissecada, também, no olho febril e cru da lente, sem espaço para o entre-lugar. Portanto, esses olhares corporificam-se de maneiras diferentes, mas confluentes, que se reúnem da Lavoura literária à lavra fílmica de Carvalho.

Observemos, como um ponto ilustrativo, que na lavoura fílmica de Carvalho e no capítulo 5 da narrativa literária, Pedro comentava a André as sequelas que sua partida causara ao corpo da família, uma partida da qual o irmão mais velho acreditava – a partir de umas gavetas vazias, que a ausência de André “tinha começado a desunião da família (...) [e como] e era preciso ver o pai trancado em seu silêncio (...) olhando não se sabe o que na noite escura” (NASSAR, 1989, p. 26) (grifo nosso).

Tanto na narrativa literária quanto na cinematográfica, a significação desse pai *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).

Esse pai, trancafiado em seu silêncio, não é o registro da significação de uma vítima devido à atração 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.

A lavoura do corpo é a tela a qual assistimos o 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. O valor de verdade da memória e do corpo reside no sentido de libertar e ressignificar a projeção desse sujeito para o mundo fora da mesa familiar, ou apenas um lugar à mesa como solicitava André.

Pedro e o pai, de certa forma, metaforizam a luz e a claridade, utilizando-as para enfocar e inquirir. André, ao fazer referência a Pedro sentado na cadeira do canto, afirma que “foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado” (NASSAR, 1989, p. 17). Neste caso, a referência bíblica é indubitável, e essa luz se assemelha à da Parábola da Candeia:

E ninguém, acendendo uma candeia, a cobre com algum vaso, ou a põe debaixo da cama; mas põe-na no velador, para que os que entram vejam a luz. Porque não há coisa oculta que não haja de manifestar-se, nem escondida que não haja de saber-se e vir à luz. (LUCAS 8: 16 - 17)

O corpo da família de André já se consumia numa desunião silenciosa, mas murmurante e internamente ácida. Inclusive as tomadas nervosas da câmara dão esta impressão de murmúrios sufocados pelo silêncio imposto 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 (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 1989, p. 156-157) (idem)

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)

Consoante Michel Foucault,

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. (FOUCAULT, 1999, p. 96)

À mesa, tanto literária quanto cinematográfica, os sermões do pai narravam “que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (NASSAR, 1989, p.15). André, com as venezianas fechadas e na penumbra de seu quarto, sabia que seus olhos “eram dois carços repulsivos” porque eram a mistura inquietante do questionamento e da aceitação, do silêncio da libido e da confusão que apavora àquele

próximo a encarar a sua própria face ou a face da Gorgó²: seja ela o desejo epiléptico 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 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 contra-poder (que também é poder).

Repousemos nosso olhar no olhar da memória de André em torno de seus próprios olhos como “dois carochos repulsivos”. No construto do imaginário literário, os olhos nassarianos não nos conduzem necessariamente à epifania pictórica desses carochos. Nosso imaginário leitor pode questionar agora: o que seriam esses “dois carochos repulsivos”? Já a narrativa fílmica, instrumentalizada pela voz do Fernando Carvalho nesse plano-sequência, e no construto da lente cinematográfica, concretiza seu *papel significante*³ no momento em que um *close* também narra a memória presentificada na face crua de olhos negros e arredios e pueris (talvez!) de um André – agora, na lembrança, menino deitado “na postura quieta de uma planta enferma”, seguido de outro plano imagético em *close*: um André que abotoa a camisa como se estivesse (e está de fato!) escondendo “um corpo tenebroso”. Neste ponto, como outros em que ainda nos moveremos, a linguagem imagética ritmiza o que Marcel Martin chama de *linguagem do ser* (MARTIN, 1963, p. 14) ao definir o cinema como, talvez, a mais completa das expressões artísticas. É indubitável, nos dois planos citados acima, que o tempo fílmico cinge nosso olhar, da infância à maturidade, à imagem-tempo, por isso que “é inexato considerar a imagem cinematográfica como estando, por natureza, no presente.” (DELEUZE, 1990, p.129)

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

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. (...) [Podendo causar] com a representação crua, brutal do sexo, feminino ou masculino – representação que, da mesma forma que a face monstruosa à qual sob certos aspectos equivale, pode provocar igualmente o pavor de uma angústia sagrada e a gargalhada libertadora.

³ Este conceito é utilizado por Marcel Martin em **A linguagem cinematográfica**, referindo-se a outro caráter da imagem porque “Tudo o que aparece na tela é realmente significativo” de maneira direta, representativa, ou de maneira simbólica.

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 nassariana, tanto quanto o trem da narrativa carvalhiana, nos conduz pelo “demônio no corpo” de André e por osmose ao corpo de sua família.

Devemos considerar, com bastante atenção, o porquê chamamos acima a narrativa fílmica de Carvalho de “trem”. Novamente as pulsações. Chamemos de pulsações as veredas que nosso imaginário leitor percorre na lavoura de Nassar, bem como chamemos de pulsações os abalos impetuosos com que a poética visual do cinema nos retém. Na lavra literária, o jorro das memórias de André é filtrado pelo leitor através de seu imaginário cultural que, por si só, tem seus limites de apreensão da realidade, de qualquer realidade, impostos por um corpo cultural: o imaginário leitor tende a narrar das memórias de André que lhe são apresentadas as cenas particulares à sua biblioteca cultural.

No entanto, a partir de uma hierarquia da crueldade, o trem que invade, sonoramente, a tela (sem filtros do imaginário!) e que invade o olhar e o corpo do leitor na lavra fílmica de Carvalho são pulsões mais dinâmicas, mais funestas, mais epiléticas, com uma densidade que nos mantém em transe para assistir em memória a derrubada da família “modelo”. Os signos fílmicos circulam com tal velocidade pela memória de André que não se permite a evasão para outra realidade, a não ser a da família em close. Neste sentido, “a memória não é mais uma reminiscência, que também implicaria um sentido de distância, mas uma atualização, um filme”. (CARVALHO, 2002, p.102)

Traduzir a lavoura de Nassar em imagens fílmicas, traduzir uma narração verbal rarefeita, com sugestões da memória, pela voz de um personagem-narrador que desorganiza a causalidade temporal e espacial, que vai do passado para o presente e vice-versa, num turbilhão de fatos e símbolos, poderia ser um problema insolúvel para um cineasta não comprometido com a palavra. Todavia, toda lavoura existencial do corpo na Lavoura Arcaica de Nassar é redimensionada nas inervações da produção fílmica de Carvalho em torno do jogo congruente de imagens, cores, sombras, sons e do próprio tempo, intensificando a contínua tragédia familiar de André como um trem a todo vapor. O tempo torna-se uma linguagem auto-suficiente através de códigos cinematográficos que inflamam o 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)

Por isso que “o cinema, com seus códigos e subcódigos, ainda que presentificadores (...) pode traduzir o sentido de signos verbais sem se utilizar de imagens imediatas e facilitadoras, restritoras, na verdade, de sentido.” (CUNHA, 2007, p. 111). O discurso de Nassar não é subjugado pelo André fílmico ou pelo discurso de Carvalho, é transposto, é transmutado em perfeita sintonia, porque o sentido das palavras é convertido em imagens sem que haja perda da essencialidade poética.

Eis que retornamos ao tempo, por exemplo. Todo *flash-back* de André, ao ser representado pela narrativa fílmica, se inflama de um “pó vermelho” que constitui a intimidade da família e de suas experiências enquanto sujeito passional, porque, em verdade,

“Tôda imagem fílmica está pois no presente: o pretérito perfeito, o imperfeito, o futuro eventualmente não são senão o produto de nosso julgamento situado ante certo meios fílmicos de expressão dos quais aprendemos a ‘ler’” (MARTIN, 1963, p. 23)

as novas dimensões de significados e, naturalmente ou arrebatados por isso, a redimensionar nossas percepções e nossa sensibilidade ante a nós mesmos e ante o outro. Mas é claro que a plasticidade da imagem fílmica pode não multiplicar as possibilidades de retratos da intimidade e não multiplicar o corpo da sensibilidade perceptiva de determinados leitores. Se voltarmos nosso olhar para o corpo de André no quarto inviolável, no quarto-catedral, invadido pelo olho sonoro e convulso da câmera em dialogia com

a tessitura narrativa dos signos verbais: “a nudez dentro do quarto”; “descobre-se o rosto”; “quarto catedral”; “áspero caule”; “palma da mão”; “rosa branca do desespero”; “objetos do corpo”; “deitado no assoalho”; “pensão interiorana”; “mão dinâmica”; “pele molhada”; “úmida frente”; “peito ainda quente”; “cabeça entorpecida” (idem) (CUNHA, 2007, p. 110)

veremos essa tessitura redimensionada na tela pelo som do trem que ritmiza o êxtase da masturbação de André, mas certamente pode ocorrer que a plasticidade imagética do cinema no que tange o “contexto mental” (MARTIN, 1963, p. 26) do leitor não consiga o efeito desejado. Já que consoante a Marcel Martin,

o espectador pode não ou mal compreender o que o realizador quis dizer. Segundo sua atenção, seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais, seus preconceitos e sua ignorância, poderá perceber na mesma imagem significados diversos. A imagem é como a semente da parábola bíblica: pode cair na terra boa, no brejo ou no rochedo. Tantos espectadores... tantas percepções: e o cinema não é o único domínio onde a obra de arte se diversifica nestes espelhos múltiplos e polivalentes que são as consciências dos contempladores. (MARTIN, 1963, p. 27)

E, logo em seguida, ele afirma que “Tudo isso mostra que a imagem fílmica, apesar de sua exatidão, é um dado extremamente maleável e suscetível a tôdas as espécies de interpretações” (MARTIN, 1963, p. 27).

No entanto, o cinema de Carvalho consegue traduzir, com toda a instrumentalização que compõe os signos da linguagem fílmica, a estética do trágico e a estética da ironia narradas no penúltimo capítulo do drama. Drama este que, continuamente, agarra o tempo, a memória e as vísceras de uma família maculada pela possessão epilética de André por sua irmã Ana e pela busca do seu lugar à mesa. Mas maculada, também, na busca do pai por ensinar os mandamentos de uma verdade sobre o tempo, sobre o amor, sobre o silêncio que resigna, sobre a solidez da paciência: verdades ambíguas e turvas que não lhe salvaram da cólera assassina e, com efeito disto, não salvaram no corpo de seus verbos religiosos a união da família.

A foice fílmica 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) (idem).

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

- PAULO, Apóstolo. Lucas 8: 16-17: Parábola da Candeia. *In: Bíblia Sagrada*. 1981. Trad. Samuel Martins Barbosa et alii. São Paulo: Edições Paulinas.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme LavourArcaica**. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. Da palavra-imagem à imagem-palavra: análise do *incipit* fílmico de LavourArcaica. *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.
- 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.
- VERNANT, Jean-Pierre. **A Morte nos Olhos – Figurações da Grécia Antiga: Ártemis, Gorgó**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Referência filmográfica

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