

Porvir que vem antes de tudo: reconciliação e conflito em *Lavoura arcaica* – literatura e cinema¹

Renato C. Tardivo*

* Psicólogo de orientação psicanalítica, psicólogo social e escritor. Mestre em Psicologia Social da Arte pela USP e professor da Universidade São Marcos.

1 Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado em Psicologia Social intitulada *Porvir que vem antes de tudo. Uma leitura de Lavoura arcaica – literatura, cinema e a unidade dos sentidos*, defendida em 2009 junto ao Instituto de Psicologia da USP. Sou grato ao meu orientador neste trabalho – professor Dr. João A. Frayze-Pereira –, à FAPESP, pela bolsa concedida, e aos professores Drs. Ismail Xavier e Mariarosaria Fabris, pelas atenciosas arguições na ocasião da defesa da dissertação.

2 Em 1978, Raduan Nassar publicaria *Um copo de cólera*, novela escrita no início da década de 1970, e, em 1997, apareceria o livro de contos *Menina a caminho e outros textos*, reunindo narrativas curtas produzidas nos anos 1960. Em 1984, poucos anos após a celebrada estreia com *Lavoura arcaica*, o escritor anunciaria o abandono da literatura para se dedicar exclusivamente à produção rural.

3 Luiz Fernando Carvalho realizou inúmeros projetos para a televisão, incluindo a direção de novelas, minisséries e especiais. Sua estreia no cinema, em longas, foi com *Lavoura arcaica*, o único até agora. O diálogo entre a literatura e a linguagem audiovisual sempre fez parte de suas preocupações. Dirigiu, entre outras, a minissérie *Os Maias*, escrita por Maria Adelaide Amaral a partir do romance homônimo de Eça de Queiroz, e as microsséries *A pedra do reino* (a partir da obra de Ariano Suassuna) e *Capitu* (inspirada no romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*).

Não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”.

Raduan Nassar

Apresentação

Lavoura arcaica é o romance de estreia do paulista de ascendência libanesa Raduan Nassar. Publicado originalmente em 1975, o livro é considerado uma das mais importantes obras da literatura brasileira das últimas décadas².

Em 2001, o diretor Luiz Fernando Carvalho vestiu com luz e som as palavras do romance de Nassar. O filme *Lavoura arcaica* obteve grande repercussão, no Brasil e no exterior, e firmou-se como uma produção significativa do cinema brasileiro³.

Este artigo propõe a análise de *Lavoura arcaica*, livro e filme, atentando para a correspondência que eles estabelecem entre si. A partir da proposição de Maurice Merleau-Ponty (2004) de que são as diferenças de linguagens que permitem a articulação da correspondência, isto é, de que a unidade do ser emerge da relação entre os diversos, procuro empreender o percurso da linguagem aos sentidos – e destes àquela.

É assim que, deixando-me guiar pelas obras, munido de referencial fenomenológico, estético e psicanalítico, parto da leitura do romance, investigo as condições para o surgimento do filme, debruço-me sobre a correspondência entre os registros e, finalmente, retorno à linguagem: esse terreno em que as palavras voam à procura de si mesmas para aterrar em areia movediça. O que se segue, então, é também a descoberta de um olhar.

O livro

O romance, que reúne as memórias do narrador-personagem André, divide-se em duas partes. A primeira, mais longa, intitula-se “A partida”; a segunda, mais curta, “O retorno”. O primeiro evento do livro se passa no quarto da pensão interiorana em que André se instala ao deixar a casa da família. Pedro, o irmão mais velho, chega com a missão de levá-lo de volta. Na primeira parte do romance, a narrativa alterna entre os capítulos que se passam no quarto da pensão (durante o encontro dos irmãos) e aqueles em que o narrador-personagem rememora suas experiências, algumas muito remotas, no âmbito da família. É assim que, por meio de uma escrita contundente, as peças principais do jogo narrativo se apresentam.

Na feliz expressão de Leyla Perrone-Moisés (1996), a *incômoda vestimenta da palavra do pai* prioriza as formas negativas (não, nunca, jamais etc.), modelando o corpo da família de modo a protegê-la do mundo das paixões e do desejo. O discurso do pai, Iohána, é sufocante e endogâmico. Ao apregoar a união da família, o patriarca acaba na verdade podando as possibilidades para que haja desejo pelo outro, pelo *diferente* – aquilo que ele chama de “mundo menor”. A mãe, por sua vez, é cúmplice do marido no exercício imaturo da sexualidade. A erotização mal direcionada da mãe escapa, então, no excesso de carícias dirigido ao corpo do filho preferido.

Atado entre as leis do pai e o excesso de afeto da mãe, André constrói um projeto que combina contestação e conservação. E é no incesto concretizado com Ana, a irmã, que esse projeto atinge o clímax.

Contudo, se em um primeiro momento Ana cede e se entrega a André, posteriormente ela não amortece o mal do incesto e barra a continuidade dos projetos do irmão – a permanência de André na casa da família não se sustenta. Ele parte.

Mas, durante o exílio, André vive em uma espécie de limbo. Fora de casa, ele não tem projeto. Com efeito, ao mesmo tempo em que denuncia o discurso endogâmico da família, ele tampouco se liberta de suas entranhas: seu projeto encontra morada no avesso das palavras do pai, no ventre seco da mãe, nos “corredores confusos” da casa, no cesto de roupas sujas na calada da noite – como se *penetrasse* a família no invisível.

É imbuído desse mesmo plano que André volta, saudoso, para casa. Na noite de sua chegada, ele trava com o pai um diálogo no qual até se esboça uma possibilidade de libertação. Mas André re-

cua, o pai enfim congratula-se com o retorno do filho; a festa pela sua volta, a ser realizada no dia seguinte, estava assegurada⁴.

No trecho que corresponde a essa festa, no penúltimo capítulo do livro, há uma sequência de orações que praticamente repete palavra por palavra um trecho anterior do romance – quando também há a narração de uma festa, emblemática da força e da união da família. Há, no entanto, diferenças determinantes entre os dois momentos.

Em primeiro lugar, na festa do final os verbos das orações estão conjugados no pretérito perfeito, ou seja, indicam a ação acabada – antes, vinham no imperfeito, que sugere continuidade. Além disso, Ana aparece endiabrada. Ela já não dança com a candura do início: sua performance vulgar e acintosa desperta agora espanto e repulsa.

André assiste a tudo à distância, camuflado entre as mesmas árvores da primeira festa. Ocorre que desta vez seu olhar confuso encontra Pedro. O primogênito, mais que todos – uma vez que sabe do segredo vivido pelos irmãos –, está taciturno, sinistro. O gesto endiabrado da irmã, com o corpo banhado de vinho, é-lhe ainda mais insuportável. Pedro então cumpre novamente com sua missão e vocifera ao pai a “sombria revelação”. Ato contínuo, atordoado com o que acabara de ouvir – a revelação da relação amorosa entre seus filhos –, Iohána atinge com um alfanje e de um só golpe a própria filha.

Façamos uma pausa para pensar o gesto de Ana. O que ela pretendia ao romper endiabrada a roda de dança? Ora, como já propus, diferentemente de André, a irmã não parecia disposta a amortecer o mal do incesto. Nessa direção, o gesto assumido por Ana no último ato, mais que propriamente escancarar a Pedro o ato proibido, rasga o círculo familiar. Ao vestir o corpo com roupas e adornos de prostitutas (as “quinquilharias mundanas” acumuladas por André nas visitas a bordéis), provocando repulsa entre os presentes, a irmã rompe com a estrutura familiar endogâmica e funda o passado da ação acabada – o pretérito perfeito.

E isso Iohána não poderia suportar. A fenda introduzida por Ana vai implicar, então, a desunião da família em estado-limite. Ferido em suas bases, é agora o patriarca quem se descobre sem projeto. O mundo das paixões, que ele tanto procurava manter sob controle, enfim o controla. A família dissolve-se.

Ao viver essa dissolução, André sofre uma dor desmedida. Mas ele revive a sua história ao reabrir o tempo, mergulhar em sua jornada e reuni-la em um texto. A narrativa escrita por André é fruto da reunião dos estilhaços que restaram da tragé-

4 Em trabalho anterior, proponho uma analogia entre o embate que André vive com o pai e o confronto das concepções psicanalíticas de Freud e Reich: “Mediante sua lei, o pai impõe que o tempo (cíclico) tendendo à paralisação deve ser ocupado pelo trabalho. Energia que se volta sobre si mesma (modelo semelhante ao funcionamento energético do aparelho psíquico proposto por Freud), é nesse fluxo vicioso que cabe, para o pai, o amor. Trata-se do controle necessário para manter a estrutura arcaica da lavoura. E a isso o corpo de André, mediante afirmação insolente da vida, da sexualidade, da fome e da sede, reclama por seus direitos” (Tardivo, 2008, p. 49). O artigo pode ser acessado na íntegra em <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/MUD/article/viewFile/912/971>.

dia. O narrador-personagem é aquele que, enquanto rememora/revive sua história, volta o olhar àquilo que viveu/está vivendo e pode refletir. É o mesmo olhar que, simultaneamente, vê e é visto. Frutos do olhar sobre si próprios, os signos irrompem das páginas do livro arrebatadoramente: há um encontro a se consumir. E eles se encontram consigo mesmos.

A estrutura da qual André não consegue se desvencilhar é a mesma contra a qual ele se insurge. Lirismo e tragédia articulam-se na mesma moldura. Eis o paradoxo que o narrador-personagem vive ao limite: ele é o filho que parte, mas volta; desafia o pai, mas cede; escancara o discurso endogâmico da família, mas reclama os seus direitos no incesto concretizado com a irmã. E, finalmente, sofre a dor de um tempo impiedoso, mas se reencontra com tudo aquilo ao costurar os estilhaços do que restou em um depoimento. Tome-se o capítulo 10:

Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provector, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas ... e um antigo portarretratos, e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família. (Nassar, 2002, pp. 64-65)

A estrutura do capítulo, escrito entre parênteses, parece trazer à luz o próprio fosso (continente) bem como, dentro de seus contornos, os fragmentos da memória (conteúdo). Mais do que isso, talvez os parênteses sejam os olhos de André. E, neste caso, aquilo que o olho vê seria o seu próprio estofado, como se o lugar da ação e o da recepção estivessem articulados.

Entretanto, se como diz Paul Ricoeur (2007, p. 173) “é diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido”, cabe a seguinte pergunta: a quem André dirige o seu testemunho?

Ora, se ele é o espectador da história que conta, poderíamos responder da seguinte forma: a si mesmo. Todavia, essa resposta não estaria contemplada na proposição de Ricoeur – pelo menos não sem ser problematizada.

Dentre todos os membros da família, a única figura de quem André não consegue se aproximar é o pai. Não há contato de fato entre ambos. Nessa relação, os afetos não são postos em dia; estrangulam-se. À superfície, trata-se de dois pontos de vista radicalmente opostos. Mas André sempre retorna à família, no invisível. E, no invisível, no avesso das coisas, não há contato de fato porque tampouco há diferenciação.

Assim, não é fortuito o fato de, após o desfecho trágico, ser ainda incluído um último capítulo, “em memória do pai”, no qual há a transcrição de um de seus sermões. O primeiro movimento realizado por André, após narrar e (re)viver a dissolução de sua família, é o retorno à palavra do pai.

Olhar para a história que “com olhos amenos” ele irá (re) construir é olhar para a sua origem, o arcaico: olhar para o olhar. Terminar o texto “em memória” do pai é (re)começar tudo de novo a partir dessa (já incendiada) “tábua solene”. É para Iohána que André escreve seu testemunho.

O filho traz o pai para dentro de seus olhos.

A descoberta do filme

Luiz Fernando Carvalho procurou Raduan Nassar interessado inicialmente em filmar o conto “Menina a caminho”. Mas desse interesse parece ter surgido algo maior. O cineasta viveu a comunicação com o escritor como um norte que o teria salvado em um momento delicado, trazendo coordenadas da própria vida. E essas coordenadas apresentaram-se em *Lavoura arcaica*⁵. O romance é que teria escolhido emergir, como um desdobramento natural, na aproximação entre os autores.

Feita a escolha por *Lavoura* – ou tendo o romance se escolhido –, Luiz Fernando Carvalho estendeu sua viagem pelo texto de Raduan ao Líbano (tendo por companhia, inclusive, o próprio escritor), a fim de buscar referências para o filme.

Esse registro de visibilidades foi reunido no documentário *Que teus olhos sejam atendidos* (Carvalho, 2007b). Em *Lavoura arcaica*, Luiz Fernando tinha como prioridade manter as metáforas sensíveis do livro sem destituir seu caráter alusivo. O desafio era grande: como filmar o invisível sem ser descritivo? Como não o transformar simplesmente em visível? Resposta: criando outro filme e invertendo a busca. Assim, o diretor partiu do invisível (romance), foi ao visível (documentário), para só depois retornar ao invisível (filme).

⁵ Em evento pela comemoração dos 30 anos da primeira publicação de *Lavoura arcaica*, escritor e cineasta reuniram-se, em dezembro de 2005, em uma sala de cinema em São Paulo. Os autores conversaram com a plateia, leram trechos do romance e, ao final, todos assistiram ao filme. As informações contidas nesse parágrafo foram obtidas nessa ocasião.

Outro registro audiovisual sobre o filme é *Nosso diário* (Couto, 2005), dirigido por Raquel Couto – à época, assistente de direção de Luiz Fernando Carvalho. Como o próprio título indica, o documentário é uma espécie de diário escrito pela equipe de *Lavoura arcaica* durante o processo de construção do filme.

Isolados na fazenda em que foram feitas as filmagens, a equipe dirigida por Luiz Fernando parece ter encarnado as palavras do romance. Os profissionais viveram em comunidade, durante quatro meses, o dia a dia de *Lavoura arcaica*.

Tratava-se de emprestar o corpo às palavras, ao mesmo tempo em que se deixava afetar por elas. Mergulhar e ser mergulhado, como se todo o processo estivesse alojado nas próprias linhas do romance.

Por meio de uma leitura contundente do texto, o diretor procurou construir uma atmosfera na qual as palavras fossem vividas pelos artistas – e não representadas. Seu desejo era trabalhar com sensações; por isso, privilegiou o teatral, a literatura nua e crua, a busca pela “alquimia virtuosa”, pela “mistura insólita”.

Essa alquimia é testemunhada pelo olho da câmera. Se o romance é a leitura que o narrador-personagem realiza do próprio texto, no filme o olhar que se volta para a história é, nessa mesma medida, um olhar de quem reflete o acontecimento trágico e irreversível. O olho que vê é o olho que vive: é o olho que narra.

No romance, como vimos, André organiza os estilhaços do que restou de sua trajetória em um texto cujo fluxo se endereça ao pai. Mas e o fluxo do filme – que direção toma?

Na obra de Luiz Fernando Carvalho, o compromisso parece ser com o texto de Raduan Nassar: é ao romance que o filme se endereça. O olhar do cineasta, que parte da palavra, procura retornar a ela. A leitura do romance leva o diretor a captar elementos visíveis para transportá-los, transformados em texto fílmico, novamente ao invisível e, nessa espécie de codevaneio (Dufrenne, 2004), ir descobrindo sua própria obra.

O filme traz o livro para dentro de seus olhos.

A correspondência

J. C. Avellar (2007, p. 112), amparado em Eisenstein, escreve o seguinte: “Na relação entre cinema e literatura, não se trata de traduzir uma forma na outra, mas de trabalhar a imagem cine-

matográfica a partir da mesma fonte geradora da imagem não visual desenhada pelo escritor”⁶.

Acompanhemos, nessa direção, um trecho do depoimento de Luiz Fernando Carvalho sobre *Lavoura arcaica*⁷:

Era uma necessidade, era uma troca mesma de energia ali, muito forte com aquelas palavras. ... Primeiro eu li o *Lavoura...* e visualizei o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alçando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens. (Carvalho, 2002, pp. 34-36)

O discurso do cineasta traz a dimensão sinestésica de sua percepção. Ele se reconhece no texto; adentra-o por entre as frestas das palavras. Seus olhos captam no avesso daqueles signos uma potência visual; potência que o lança na construção do filme, sempre em diálogo com as imagens das palavras. Diálogo que – diz o diretor – lhe propiciou um resgate.

Com efeito, se o narrador-personagem do livro empreende um retorno ao pai, a construção do filme, disparada e regida por Luiz Fernando, procura resgatar, no nível (mais antigo) imagético, o próprio romance.

É nessa medida que a obra cinematográfica pode ser tomada enquanto uma tentativa de união entre a existência do romance *em si* e a existência desse mesmo romance *pelos olhos do diretor*. Intenção que se evidencia quando o cineasta nega a existência de um roteiro ou ainda quando afirma que não há uma vírgula no filme que não esteja no livro (Carvalho, 2002; Couto, 2005).

O livro é todo construído por metáforas sensíveis. São elas que trazem em seu avesso as “imagens das palavras”. A lógica do romance, assim, é uma lógica alusiva. As imagens lá estão (sugeridas). Desse ponto de vista, o romance dá existência visível àquilo que ingenuamente se considerava invisível: “eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro”. Assim, quando se trata

6 Em minha dissertação de mestrado, da qual este artigo é um recorte, procurei analisar a correspondência entre passagens do romance e sequências do filme. Boa parte dessas análises teve de ser suprimida no presente texto. Cf. Tardivo, 2009.

7 Sobre o filme *Lavoura arcaica* (2002) é o registro em livro de uma entrevista concedida pelo cineasta no Rio de Janeiro, em 2 de outubro de 2001, a José Carlos Avellar, Geraldo Sarno, Miguel Pereira, Ivana Bentes, Arnaldo Carrilho e Liliane Heynemann.

de trabalhar a imagem do cinema a partir de *Lavoura arcaica*, cujo cenário envolve concomitantemente tradição e transgressão, a atmosfera construída no filme deve propiciar a proliferação dos mistérios, do invisível.

Portanto, o rosto do filme, tal como o do livro, deve ser alusivo. A esse respeito, J. Epstein (2003, p. 271), em “O cinema e as letras modernas”, propõe a “estética de sugestão”. Escreve o autor: “Não se conta mais nada, indica-se. ... Na tela, a qualidade essencial do gesto é nunca se completar. O rosto não se expressa como o do mímico; melhor do que isso, sugere”.

Nesse sentido, Walter Carvalho postula que, se há uma área do ator que não está iluminada, o mistério volta-se com mais facilidade para a personagem: cabe a ela (personagem) dizer no escuro o que acontece. “O que é uma luz cinematográfica senão uma luz invisível, que você não vê?” (Couto, 2005). Por isso, um trabalho de criação intenso é demandado: a mentira tem de ser muito bem sugerida.

Podemos pensar essa “luz invisível”, a partir do ponto de vista do cineasta, enquanto símbolo da resposta que ele (e sua equipe) propõe ao livro de Raduan Nassar. Nessa perspectiva, o olhar do espectador, leitor do romance,

Não se limita a registrar passivamente, mas realmente “executa”, isto é, reconstrói a realidade viva da obra, multiplicando as perspectivas, escolhendo os pontos de vista, dando maior relevo a certas linhas do que a outras, notando os tons e as relações, e os contrastes, e os relevos, e as sombras, e as luzes, em suma, dirigindo, regulando e operando a “visão”. (Pareyson, 2001, p. 211)

Pensemos um pouco mais o olhar que o cineasta dirige, opera e regula. Salientei até aqui a preocupação de Luiz Fernando com a fidelidade ao texto de Raduan. E, com efeito, a leitura rigorosa que ele e sua equipe executam ao romance trará implicações importantes para o filme.

Mas há também diferenças significativas entre os dois registros. Vimos que, no romance, André assume duas condições: ele vive (em cena) e evoca (ao construir a narrativa) o drama. Em face dessa dualidade, o cineasta optou por desdobrar as vozes. O André em cena é vivido pelo ator Selton Mello; o André que evoca o drama comparece pela voz *over*⁸ do diretor Luiz Fernando Carvalho. Como escreve Ismail Xavier:

8 Voz fora de campo desprovida de corpo definido. Em *Lavoura arcaica*, a narração é feita em nome de André. Contudo, a dimensão espaçotemporal de onde se profere a narração não é a que se vê em cena. A voz *over*, invisível, é aquela que habitou cada porosidade das imagens, cada vírgula do texto, e que, ao não estar mais em um lugar específico, está em todos eles. É a voz que alude à quase morte. No limite, é a voz de alguém que já cumpriu um ciclo, mas que, como André, retorna. Ainda há algo a dizer.

Temos a voz do diretor do filme, quando André evoca o passado com uma tonalidade lírico-nostálgica que faz a elegia ao corpo dilacerado da família como um Todo. Vale nesta voz um princípio de unidade sancionado pelos dois polos em conflito, o da lei paterna e o dos afetos maternos. (2005, p. 15)

Um das implicações dessa opção é que o filme parece privilegiar a evocação do drama em detrimento do conflito. Soma-se a isso a atmosfera predominantemente lírica em meio à qual, por exemplo, é construída a rememoração do incesto, ou ainda o excesso de luz e doçura vinculado à personagem Mãe. No livro, por outro lado, se há lirismo em torno do incesto, ele é também uma das “máscaras terríveis” que o tempo compõe. Analogamente, a mãe no romance exala algo de visceral, de primitivo; um ventre seco e cavernoso.

O exame da teatralidade contida em cada uma das obras pode nos auxiliar a desenvolver essa problemática.

Os conflitos de André, no momento em que vive o drama, não encontram encaminhamento senão por meio do projeto de retorno à família no invisível – um projeto oco, estéril. Pelo avesso, ele busca chafurdar nas entranhas ancestrais mais arcaicas. A imagem de seu corpo coberto de folhas é alusiva desse retorno – lugar híbrido, fronteiro, onde continente e conteúdo se confundem. Em vez de o corpo irromper para fora, para o mundo, para a cultura, o que há é a recusa da alteridade; o corpo permanece imerso no caldo familiar. O par contestação/conservação é indicativo da intensa cisão vivida por André na qual há o registro da lei, mas ela é recusada. Em psicanálise de raiz freudiana, isso é o que ocorre na perversão (Freud, 1905/2007a).

Na perversão, a sexualidade – perversa e polimorfa – não sofre a ação do recalque: ela se mantém ao longo da vida adulta. Em vez de assumir o estatuto de fantasia – como ocorre na neurose –, ela permanece enquanto realidade, enquanto ato.

Tanto no nível do discurso, quanto no do corpo, sendo o incesto sua máxima expressão, André dá mostras nessa direção. Assim, há toda uma teatralidade construída pelo narrador-personagem que parece condizente ao que propõe Joyce McDougall (1996). Para a psicanalista, na perversão, as cenas são montadas como teatro justamente para que a inexistência da castração seja atestada.

Ocorre que, no romance, o plano do conflito, marcado pela perversão, convive em equilíbrio com o plano da reconciliação. Ao

reunir os fragmentos de memória em texto, André, por meio da literatura, propõe novas significações ao vivido. As forças, antes inconciliáveis, podem ser reunidas e ressignificadas no texto que, após viver a tragédia, André constrói. E finalmente, no plano da narrativa reconciliada, seu projeto liberta-se da endogamia familiar.

Mas há também aqui uma teatralidade: “sujeito é aquilo que tem necessariamente a força de construir uma espécie de ‘teatro interno’ onde seria possível ver, com os olhos da consciência, o desfile de representações mentais do que se dispersou no tempo” (Saflate, 2008, p. 8). Com efeito, André logra constituir-se, isto é, libertar-se das amarras da família *só-depois* de viver o drama. Trata-se da temporalidade freudiana *après-coup*, o tempo do *só-depois*, ou, traduzido de modo literal, *depois do golpe, depois do trauma* – temporalidade em que as inscrições do vivido são ressignificadas (Freud, 1915/2007b).

Ou seja, pela via da literatura, aí sim, André pode conviver com a lei e, portanto, constituir-se enquanto sujeito. Sua contestação finalmente ganha corpo – o próprio romance. É a partir do estranho, do transe, que podem advir esclarecimentos, novos encaminhamentos à experiência. A reconciliação, entretanto, desenha-se apenas no corpo do texto, quando é tarde demais e a família já está destruída. O retorno nunca se dá no mesmo ponto. Trata-se de uma volta em espiral: reconciliação e conflito convivem em harmonia diabólica.

Por sua vez, no filme, o plano da reconciliação predomina em detrimento do plano do conflito. O compromisso da obra de Luiz Fernando Carvalho é com o romance de Raduan Nassar, quer dizer, a reconciliação com o texto literário garante inicialmente ressignificação da experiência, temporalidade *après-coup*. O livro parece ser, para a equipe de Carvalho, algo como uma instância superegoica. E é ao viver a reconciliação em estado-limite que a obra de Luiz Fernando, no plano final, enterra-se em algo muito próximo a um retorno pleno. Diferentemente do que ocorre no livro, André, no filme, metamorfoseia-se em planta e retorna à terra; vira tempo: não tem começo, não tem fim.

A unidade dos sentidos

“Muito mais do que um meio”, diz Merleau-Ponty (2004, p. 71), “a linguagem é algo como um ser.” Isso significa atentar

para a sua *corporalidade*, a qual lhe confere ambiguidade. Como vimos: “a linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa” (p. 73). O filósofo refere-se aqui a um tipo peculiar de lógica: a lógica das metáforas sensíveis. Com efeito, “como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido” (pp. 73-74). Essa “existência paradoxal”, afirma João Frayze-Pereira (2006, p. 187), “está condenada ao modo de presença ausente – visível-invisível, intersensorial e intersubjetivo, união do múltiplo”.

Realmente, os estilhaços que André reúne na narrativa ligam-se pelo conflito: lei do pai e afeto da mãe, amor e crime, contestação e conservação, entre outros. Texto que é *múltiplo* também no que se refere ao gênero: um romance atravessado pelo teatro, pela poesia, a parábola, a novela, pelo cinema – uma “mistura insólita” rigorosamente organizada.

E, com efeito, a unidade do ser emerge da relação entre os diversos. O que se justifica pelo seguinte: “Se, por um lado, cada sentido abre-se para um mundo absolutamente incomunicável para os outros sentidos, por outro, está ligado a algo que, por sua estrutura, abre-se para o mundo dos outros sentidos constituindo com eles um único ser” (Frayze-Pereira, 2006, p. 164).

Ao escoar de uma margem à outra – e confundir-se com elas –, ao encarnar o olhar que, simultaneamente, vê e é visto, ao buscar reunir a família e, ao mesmo tempo, contestá-la, em suma, ao encarnar essa lavoura, André e por extensão a narrativa são emblemas da unidade dos sentidos.

No romance podemos vislumbrar essa temática, como exposto anteriormente, em dois níveis: plano do conflito e plano da reconciliação. Imagem da unidade no primeiro nível é a família em festa, o grande círculo varado por Ana, no início ainda alimentando aquela estrutura arcaica e, na festa do fim, manchando a família de vinho tinto e dos adornos acumulados por André em bordéis, de modo a contaminar com fluidos *de fora* a unidade até então fechada em si mesma.

Mas a hipótese da unidade dos sentidos nos diz que, se diversidade e unidade do múltiplo são por um lado marcadas pelas especificidades de cada sentido, por outro, o são pela comunicação e abertura para o mundo que os diferentes sentidos, ligados entre si, estabelecem (Frayze-Pereira, 2006). Retomemos então a imagem do círculo da família em festa. Ali não há abertura para

o diferente. Trata-se de uma unidade dos sentidos às avessas – na verdade, uniformidade –, em que não se sabe o significado do termo alteridade. E, se os conflitos não podem ser vividos, eles se acumulam. Fatalmente, a unidade fechada em si mesma cuidará de se autodestruir. Trata-se, pois, de uma unidade perversa.

Só depois, pelo plano da narrativa reconciliada, é montado o *teatro interno*, e o narrador-personagem pode se constituir. A lei é introjetada; há linguagem organizada, a experiência é ressignificada: os diversos fragmentos (sentidos) são reunidos. Mas é tarde demais, e o embate não pode ser vivido para além – ou aquém – dos limites do texto. Daí a tragicidade da obra: não há redenção, a não ser no plano da escrita.

Já a obra cinematográfica é inicialmente extensão das linhas do romance. Ocorre que não se trata de um *desdobramento linear*, isto é, o romance não pode ser meramente tomado por um roteiro e ser construído em sons e imagens. Considerar a leitura do romance realizada pelo cineasta implica discutir a sua *percepção* dirigida ao texto. E, recorrendo uma vez mais a Merleau-Ponty (2004), a percepção não é a soma de dados visuais, auditivos etc. Em vez disso, ela se dá de modo indiviso e fala simultaneamente a todos os sentidos. A percepção é sinestésica.

Se há unidade do ser em *Lavoura arcaica*, é porque a obra assim se faz expressar nos olhos de quem a lê, ou melhor, no corpo daquele que a habita. “A significação é, então, o que eu chamo de expressão, pela qual a obra ao se exprimir produz em nós o seu sabor e nos dá a fruir o sentido” (Dufrenne, 2004, p. 181). Ao ler o romance, Luiz Fernando teria visualizado o filme – um filme invisível. O desafio seria traduzir essa invisibilidade em imagens sem, contudo, destituir o seu caráter alusivo. “Quer dizer que o sentido é dado pela consciência receptora? Não. Mas, antes, retomado e, simultaneamente, interpretado” (p. 180). Por esse motivo, o cineasta não poderia simplesmente *repetir* a obra de Raduan em outro registro. É sempre uma recriação.

Nessa recriação, diretor e equipe firmaram um pacto de fidelidade com o romance: é uma ressignificação do livro o que o filme propõe. Logo, como vimos, há a primazia do plano da reconciliação. O teatro que prevalece na obra de Carvalho é o “teatro interno”, marcado pela ressignificação da experiência, a mistura de cores, de sons e de cheiros; uma “alquimia virtuosa”, como no romance, mas não tão funesta como ali. Assim, a despeito (ou por causa) do terreno da intensidade – considerem-se aqui a montagem, a exploração das imagens

distorcidas, o contorno dos corpos, a manipulação do código sonoro, a narração em *over*, a exuberante fotografia, a cuidada direção de arte –, a narrativa fílmica perde um pouco da força. O caráter perverso, que no romance convive em harmonia diabólica com o plano da reconciliação, é enfraquecido quando escrito na tela – engolfado pelo ventre úmido. E assim, paradoxalmente, a obra de Luiz Fernando Carvalho vai encontrar, ao final, a perversão.

Ao trazer o livro para dentro de seus olhos, o filme não o repete, mas funda uma nova leitura, que parte das palavras do romance e a elas procura retornar. O retorno, contudo, não pode ser pleno. O novo ser, extensão do antigo, conserva algumas marcas, modifica outras. Passado e futuro ora se aproximam, ora se afastam, mas sempre se comunicam – naquilo que nomeamos presente. Sem embate, não há tempo, não há outro, não há nada.

A diversidade e a unidade do múltiplo, que percebemos no âmbito das narrativas, também se delineiam na correspondência entre as linguagens. Isso significa que, se por um lado livro e filme se distanciam em alguns aspectos, por outro, eles estão inegavelmente ligados a uma mesma estrutura – a tragédia lembrada por André. No entanto, essa ligação não pressupõe uma uniformidade. Houvesse o *acordo total* que em determinados momentos o depoimento de Luiz Fernando Carvalho parece apregoar, então não haveria comunicação entre as obras. E, neste caso, teria o filme existido?

Ao propor o retorno radical ao livro – a reconciliação plena –, o discurso do cineasta reveste-se de tonalidades incestuosas. Mas é justamente ao realizar um filme que se corresponde com a obra de origem, e não a repete, que Carvalho se liberta das amarras do incesto – e funda o seu projeto.

Portanto, a unidade complexa – reconciliação e conflito, passado e futuro, reunião e exclusão, lirismo e tragédia – não alude exclusivamente aos encontros, à plenitude, mas contempla também o irrealizável, o trágico. Agrupar é, em maior ou menor medida, excluir. Nessa tensão, por vezes diabólica, é que podem ocorrer mudanças, movimento.

Fecundar a lavoura é empreender ressignificações: lançar-se de volta ao porvir. A realização amanhã daquilo que (não) houve ontem. Mais ou menos como os contornos de uma fotografia, sempre a revelar com precisão onde estávamos, sem contudo jamais dizer onde estamos. Ou mesmo uma sucessão delas, em 24 quadros por segundo, que no melhor dos casos dá conta de um movimento sempre fugidio. Mas preenche de linguagem.

Com efeito, “o invisível não é negação do visível, pois está no visível como seu horizonte e seu começo, como seu *inconsciente óptico*” (Frayze-Pereira, 2006, p. 166). É assim que, após ter partido da linguagem ao universo dos sentidos, retornamos à linguagem. Retorno que nos leva às primeiras palavras do romance – o título. *Lavoura* remete àquilo que será colhido, ao porvir; *arcaica*, ao antigo, àquilo que vem antes de tudo. Podemos então traduzir *Lavoura arcaica* pela expressão *porvir que vem antes de tudo*. Como diz André:

Não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”. (Nassar, 2002, pp. 35-36)



- Avellar, J. C. (2007). *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar* Instituto Moreira Salles, vol. 2 (1996) São Paulo.
- Carvalho, L. F. (2002). *Sobre o filme Lavoura arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Carvalho, L. F. (Dir.) (2007a). *Lavoura arcaica* [DVD. Edição especial]. Barueri, Europa Filmes.
- Carvalho, L. F. (Dir.) (2007b). Que teus olhos sejam atendidos. In L. F. Carvalho (Dir.), *Lavoura arcaica*. [DVD. Edição especial]. Barueri, Europa Filmes.
- Couto, R. (Dir.) & Carvalho, L. F. (Prod.) (2005). *Nosso diário*. In L. F. Carvalho (Prod.), *Lavoura arcaica* [DVD]. Barueri, Europa Filmes.
- Dufrenne, M. (2004). *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva.
- Epstein, J. (2003). O cinema e as letras modernas. In I. Xavier (Org.). *A experiência do cinema* (pp. 269-275). Rio de Janeiro: Graal.
- Frayze-Pereira, J. A. (2006). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.

REFERÊNCIAS

- Freud, S. (2007). Três ensayos de teoría sexual. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. 7, pp. 123-222). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1905).
- Freud, S. (2007). La transitoriedad. In S. Freud, *Sigmund Freud. Obras completas* (Vol. 14, pp. 309-311). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1915).
- McDougall, J. (1996). *Teatros do corpo: o psicossoma em psicossomática*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2004). A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In M. Merleau-Ponty, *O olho e o espírito* (pp. 67-119). São Paulo: Cosac Naify.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Nassar, R. (2002). *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pareyson, L. (2001). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Perrone-Moisés, L. (1996). Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*, Instituto Moreira Salles, 2, pp. 61-77..
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Unesp.
- Safate, V. (2008, 15 de junho). Imagem não é tudo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Mais!, p. 8.
- Souriau, É. (1983). *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix.
- Tardivo, R. C. (2008). Da literatura à psicanálise implicada em *Lavoura arcaica*. *Mudanças – Psicologia da Saúde*, 16(1), 43-50.
- Tardivo, R. C. (2009). *Porvir que vem antes de tudo. Uma leitura de Lavoura arcaica – literatura, cinema e a unidade dos sentidos*. Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Xavier, I. (2005). A trama das vozes em *Lavoura arcaica*: a dicção do conflito e a da elegia. In M. Fabris, W. Garcia & A. M. Catani (Orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE* (Vol. 6, pp. 13-20). São Paulo: Nojosa.

Porvir que vem antes de tudo: reconciliação e conflito em *Lavoura arcaica* – literatura e cinema Este artigo insere-se no contexto do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte (LAPA-USP) e aborda a temática da correspondência das artes e a unidade dos sentidos. Assumindo a postura interdisciplinar preconizada pelo Laboratório, munido de referencial fenomenológico, estético e psicanalítico, procuro investigar o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e o filme homônimo, dirigido por Luiz Fernando Carvalho, atentando sobretudo para a correspondência estabelecida entre os dois registros. Mais especificamente, a partir da leitura do romance, abordo as condições para o surgimento do filme, debruço-me sobre a correspondência entre as obras e aporto de volta à linguagem, quando então discuto a temática da diversidade e da unidade do múltiplo encarnada em *Lavoura arcaica*. | *Hereafter which comes before everything: reconciliation and conflict in Lavoura arcaica – literature and cinema* This research inserts itself in the context of the Laboratory of Studies in Psychology of Art (LAPA-USP), and it tackles the theme of the correspondence between the arts and the unity of the senses. I assume the interdisciplinary posture of the Laboratory, with phenomenological, aesthetic, and psychoanalytic references, in order to examine the novel *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar, and the homonymic movie directed by Luiz Fernando Carvalho, attending mainly to the correspondence between the two records. To do that I dealt with the conditions for the emergence of the movie from the reading of the novel, I investigated the links between the two works, and then I turned my attention to the language, which made me discuss the theme of diversity and unity in the multiplicity of *Lavoura arcaica*.

RESUMO | SUMMARY

Fenomenologia. Psicanálise. Literatura. Cinema. *Lavoura arcaica*. | *Phenomenology. Psychoanalysis. Literature. Cinema. Lavoura arcaica.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

RENATO CURY TARDIVO

Rua Gabrielle D'Annunzio, 500 – Campo Belo
04619-000 – São Paulo – SP
Tel.: 11 5561-0671
rectardivo@uol.com.br

RECEBIDO 29.09.2009
ACEITO 05.10.2009