



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
CAMPUS CATALÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE**

FÁBIO TIBÚRCIO GONÇALVES

**ARQUITETURA DE RUÍNAS: DELÍRIO E DEVANEIO NA CONSTRUÇÃO DO
ESPAÇO TRÁGICO EM LAVOURA ARCAICA**

**CATALÃO (GO)
2013**

FÁBIO TIBÚRCIO GONÇALVES

**ARQUITETURA DE RUÍNAS: DELÍRIO E DEVANEIO NA CONSTRUÇÃO DO
ESPAÇO TRÁGICO EM LAVOURA ARCAICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - nível de Mestrado - da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, como requisito parcial de créditos para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Literatura

Orientadora: Professora Dra. Maria Imaculada Cavalcante

CATALÃO (GO)

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BSCAC/UFG

G635a Gonçalves, Fábio Tibúrcio.
Arquitetura de ruínas [manuscrito]: delírio e devaneio na construção do espaço trágico em lavoura arcaica / Fábio Tibúrcio Gonçalves. - 2014.
143 f.

Orientadora: Profª. Dra. Maria Imaculada Cavalcante.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, Departamento de Letras, 2014.
Bibliografia.
Anexo

1. Literatura. 2. Cinema. 3 Espaço. 4. Devaneio. 5. Expressionismo. I. Título.

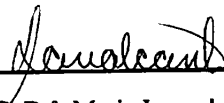
CDU: 82:7.036.7

FÁBIO TIBÚRCIO GONÇALVES

**ARQUITETURA DE RUÍNAS: DELÍRIO E DEVANEIO NA CONSTRUÇÃO DO
ESPAÇO TRÁGICO EM LAVOURA ARCAICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovado em 21 de janeiro de 2014.



Prof.^a. Dr.^a. Maria Imaculada Cavalcante
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão



Prof.^a. Dr.^a. Luciana Borges
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão



Prof.^a. Dr.^a. Regma Maria dos Santos
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão

Para meus pais e meus irmãos.

A vocês, dedico
esta escritura.

AGRADECIMENTOS

A Deus, princípio de todas as coisas (mestrado é uma “coisa”).

Aos meus pais, porque um dia matricularam-me na escola e isso permitiu que eu chegasse até aqui (e “aqui” é um sonho).

Aos meus irmãos Carlos, Neide e Andreia por todo o incentivo que deles sempre recebi na minha trajetória acadêmica.

À minha sobrinha Taty, pela imensa alegria que representa em nossas vidas...ao meu sobrinho (ou sobrinha!) que ainda vai nascer...menina ou menino escondido que dentro do ventre misterioso de Andréia sonha e respira.

À minha orientadora Maria Imaculada Cavalcante, pela seriedade e dedicação com que me orientou durante todo esse tempo...Imaculada, sem você meu mundo não seria completo!

Aos professores membros da banca examinadora, Luciana Borges e Regma Maria dos Santos, pela sincera leitura e pontuais observações que só contribuíram para o enriquecimento do meu trabalho.

À professora Maria Helena de Paula que, mesmo conhecendo-me pouco, acreditou na minha capacidade para o Mestrado em Estudos da Linguagem quando, naquele dia em sala de aula, perguntou-me como alguém que faz uma séria intimação: “Já fez sua inscrição para a seleção do mestrado?”

Ao Tony, pela amizade, alegria e disponibilidade com que sempre me recebeu, mesmo antes do mestrado, quando eu mandava bilhetinho pedindo para que ele deixasse eu assistir suas aulas de Literatura.

À Ionice Barbosa, pela valiosa revisão e correção final do texto... Ionice, obrigado por (quase) ter enlouquecido no meu lugar!

Aos velhos amigos de todas as quintas-feiras (e algumas madrugadas de sábados): Anderson Rodrigues, Edilmar Mendes Neto e Samuel Cavalcante, sem os quais eu não teria conseguido, sozinho, beber tanta cerveja.

Às amigas de trabalho, Isabel Baptista Souza e Ana Paula Siqueira, fiéis escudeiras de todas as horas, especialmente as mais demoradas e demovidas.

Às amigas da Faculdade de Direito de São Paulo, Alessandra Neponucemo e Flávia Evangelista, cujos momentos compartilhados já são eternos. Morrer não vai fazer a mínima diferença!

Ao Walter Cezar Addeo pelos preciosos conselhos prestados desde o começo... e esse “começo” faz tempo!

À Marly Bolina que, pelo telefone, muito ouviu sobre uma lavoura, seu modo de cultivo, controle de pragas e outras técnicas.

À minha prima Elisângela Paula Ramos que, mesmo estando distante, nunca deixou de estar ao meu lado.

Ao Denis Bimbati, Carla Hidalgo, Alexandre Magno e Doris Voss, porque sem eles tudo seria muito agitado, morno e menos divertido.

Ao Hugo Gutemberg e à Elis Oliveira, que na mudança de Estrela do Norte para Catalão trouxeram-me como um dos seus pertences, mala extraviada que foi parar em Goiandira, onde tudo começou... (e continua...).

À Beth, Adão, Paula, Célio Caixeta, Mariinha, João do Juca, dona Neguinha, Geraldo dos Carneiros, dona Rosinha e Geraldo do Lôro, todos de Estrela do Norte/GO.

Ao Mário, Lia, Clóvis, Sueli, Dorvano, Maria Tristão e Aurízia, todos de Goiandira/GO.

À Denise Pacheco e Adriana Tavares, pela beleza e mistério que sustentam nossa amizade.

Aos amigos e professores da Primeira Turma do Mestrado em Estudos da Linguagem.

À Maria Aparecida de Castro que me apresentou com o livro “Lavoura Arcaica.”

Ao Matheus Medeiros, porque o encontrei.

A Deus, que permitiu que tudo acontecesse assim.... (“assim” que eu falo é inesquecível).

“Toda obra sobrevive graças às interpretações.
Essas interpretações são na verdade ressurreições: sem elas não haveria obra.
Ela transpõe sua própria história para se inserir em outra”.

[Otávio Paz]

RESUMO

O presente trabalho presta-se à análise conjunta de dois *corpus*: o romance “Lavoura Arcaica” do escritor Raduan Nassar, e seu filme homônimo, produzido pelo cineasta Luiz Fernando Carvalho. A análise do livro pauta-se no estudo do espaço, segundo os postulados da “Poética do espaço”, do filósofo e teórico da imaginação Gaston Bachelard, com ênfase nos conceitos de *topofilia* e *topofobia* extraídos de sua obra. Ainda com base na fenomenologia bachelardiana, agora sob os fundamentos da “Poética do Devaneio”, será dada ênfase à palavra como um dos veios condutores da narrativa, que no livro revela-se pelo tom do discurso poético, conforme os acessos de devaneio ou de delírio do protagonista. Sob outra perspectiva, memória e identidade, juntam-se ao delírio e ao devaneio para juntos, figurarem como elementos constitutivos do fluxo de consciência que perpassa todo o enredo. No que tange à análise do filme *Lavoura Arcaica*, o espaço cinematográfico surge como elemento diegético fílmico a ser analisado sob o enfoque dos estudos narratológicos empreendidos por André Gaudreault e François Jost. Busca-se a compreensão de como no filme ocorre a construção do sensível na imagem cinematográfica. Sinestesia e influências do movimento Expressionista surgem como elementos estruturais e estilísticos na composição de algumas cenas. O espaço como reconstrução emotiva e sinestésica da memória, justificando distorções, desfocamentos e apagamentos da/na imagem para transmitir toda crise existencial experimentada pelo protagonista da trama, narrativa trágica que fazem tanto do romance quanto do filme verdadeiras obras-primas da Literatura e do Cinema nacionais.

Palavras-chave: Literatura – Cinema – Espaço – Devaneio – Expressionismo

ABSTRACT

This work lends itself to joint analysis of two corpora: the novel “Lavoura Arcaica” writer Raduan Nassar, and his eponymous film, produced by Director Luiz Fernando Carvalho. The analysis of the book it is guided in the study of space, according to the postulates of the “Poetics of space”, the philosopher and theorist of imagination Gaston Bachelard, with emphasis on the concepts of topophilia and topophobia and of his work. Still based in phenomenology bachelardian, now under the foundations of the “Poetics of Reverie”, emphasis will be given to the Word as one of the veins of the narrative, conducts the book reveals the tone of poetic speech, as the hits of reverie or loathing of the protagonist. Under another view, memory and identity, join the rave and daydream for together, appear as constituent elements of the stream of consciousness that pervades the whole plot. With regard to the analysis of the film Lavoura Arcaica, cinematic space emerges as filmic diegetic element to be analyzed under the focus of the studies undertaken by narratologies André Gaudreault and François Jost. The aim is to understanding how film sensitive construction occurs in the cinematic image. Synesthesia and influences of the Expressionist movement are portrayed as structural elements and stylistic in some scenes. The space as emotional and memory synesthetic reconstruction, justifying distortions, unfocused and deletions of/on the image to transmit all existential crisis experienced by the protagonist of the story, tragic narrative that make both the novel and the film true masterpieces national literature and Cinema.

Keywords: Literature – Cinema – space – Reverie – Expressionism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O ROMANCE MODERNO E O CINEMA MODERNO BRASILEIRO: BREVES APONTAMENTOS.....	15
1.1 Sob o signo do eu: nascimento e ascensão do romance.....	15
1.2 Marginais, urbanos e isolados: as vozes literárias da década de 70 no Brasil.....	27
1.3 O cinema brasileiro: tendências e fragmentações.....	37
2 O PARALELEPÍPEDO E O SILÊNCIO: RECORTES BIOGRÁFICOS.....	51
2.1 “Um paralelepípedo lírico como eu”: recortes biográficos de Raduan Nassar.....	51
2.2 “Era isso que o silêncio me dizia”: recortes biográficos de Luiz Fernando Carvalho.....	55
3 DEVANEIO E ESPAÇO: AS POÉTICAS BACHELARDIANAS NO LIVRO “LAVOURA ARCAICA”.....	60
3.1 O que ilumina também cega: o devaneio e o delírio da palavra em “Lavoura Arcaica.....	60
3.2 O devaneio e o delírio, a memória e a identidade – intersecções constitutivas do fluxo de consciência em “Lavoura Arcaica”.....	76
3.3 A casa, seu interior e seu entorno: uma análise do espaço literário em “Lavoura Arcaica....	90
4 LUZ, SOMBRA, EXPRESSÃO: O ESPAÇO FÍLMICO SENSÍVEL EM <i>LAVOURA ARCAICA</i>	103
4.1 Arquitetura do gozo incontido: sinestesia do corpo, geografia da alma.....	103
4.2 Cômodos metafísicos: a estética da angústia.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	138
ANEXO.....	142

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado constitui-se de um estudo simultâneo do romance “Lavoura Arcaica”¹ (1975), escrito por Raduan Nassar (1935), bem como de seu filme homônimo – *Lavoura Arcaica* (2001), produzido pelo cineasta Luiz Fernando Carvalho (1960). É dessa análise conjunta e sistemática que a palavra e a imagem surgem como signos dotados de efeito de sentido, o que pode ser percebido no âmago de ambas as narrativas, a literária e a cinematográfica.

Dentro dessa linha de pesquisa, o presente estudo tem como objetivo geral estabelecer a relação, nem sempre bem compreendida, entre literatura e cinema. Em outras palavras, pretende-se mostrar, como imagem e palavra podem ser fundidas na busca de uma compreensão maior da própria obra (o romance), ainda que, num primeiro momento, possa ela parecer insuscetível de formatação a outro suporte artístico (o filme).

Como objetivos específicos, pretende-se a abordagem tópica de alguns elementos que estabeleçam um diálogo entre a criação literária e a criação cinematográfica, como por exemplo, o estudo do espaço enquanto elemento estrutural tanto da narrativa fílmica, quanto da narrativa literária, partindo-se da premissa de que ambas as formas de expressão artística são genuínas fontes produtoras de signos, logo de linguagem e, como tal, passível de uma abordagem acadêmica e científica.

O interesse e relevância do tema proposto para o Mestrado em Estudos da Linguagem é notório, especialmente porque tanto o romance quanto o filme abordados permitem, a um só tempo, a suscitação de questões relacionadas à literatura, à memória e à identidade, aspectos estes pontuados durante todo o desenrolar da trama. Seja nas páginas do livro, seja nas cenas do filme, o narrador mergulha num (in)tenso processo de reelaboração da memória em busca da (re)construção sensível de um espaço familiar agrário, onde relações de afeto e valores culturais arraigados estão prestes a ruir.

Numa espécie de monólogo íntimo, mediante incursões labirínticas pelo inconsciente, ora em delírio, ora em devaneio, evoca o narrador (André) os dias de sua infância, a afetividade materna, seu amor incestuoso por uma das irmãs (Ana), as tradições de uma família sírio-libanesa, a figura opressora e ortodoxa do pai e sua retórica cristã. Nessa mesma

1

A fim de distinguir as referências que serão feitas ao livro e ao filme, haja vista tratar-se de *corpus* com títulos homônimos, em relação ao primeiro será utilizado aspas e em relação ao segundo, itálico.

linha de retomada do tempo, rememora ainda o personagem central a perda paulatina da inocência, as frustrações e as crises existenciais que permeiam e definem tanto a identidade daquele que narra como dos outros que com ele contracenam ao longo dos capítulos.

O estudo comparativo do livro com o filme justifica-se ainda a partir do momento em que se verifica um profícuo diálogo da literatura com o cinema, possibilitando o estudo tanto da palavra como da imagem, enquanto recursos miméticos colocados à disposição do homem em seu fazer artístico.

Buscar-se-á assim, tanto no romance quanto no filme, questões relacionadas à memória e à identidade, bem como aquelas outras atinentes ao âmago do próprio discurso literário e filmico, com ênfase no espaço construído pela narrativa, em particular a casa da fazenda e seu mítico entorno onde o narrador experimenta seus êxtases e suas iras, destacando-se ainda aqueles pontos em comum entre o romance, enquanto gênero literário e o filme, enquanto espécie de arte cênica.

Em sendo assim, no primeiro capítulo, sob o título “O romance moderno e o cinema brasileiro moderno: breves apontamentos”, antes mesmo da análise do romance “Lavoura Arcaica” propriamente dito, mais especificamente de seu espaço diegético, será feito um estudo, ainda que sucinto, da gênese da prosa romanesca no universo da literatura. Partir-se-á então para alguns apontamentos imprescindíveis para a compreensão do nascimento e ascensão daquilo que hoje nomina-se *romance moderno*.

Nesse compasso, traremos ao âmago do debate a opinião mais abalizada de alguns teóricos, como Ian Watt (2007) e Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1973), a respeito do romance moderno, numa tentativa de traçar sua natureza, seus elementos estruturais e traços estilísticos, enquanto elevado à condição de gênero literário narrativo por excelência. Dentro dessa ótica, defender-se-á o triunfo da individualidade do homem moderno na literatura, em especial no romance, o qual passa a focar o cotidiano do indivíduo imerso em suas crises existências.

Atento ao ano de publicação do romance “Lavoura Arcaica” (1975), será feita ainda uma análise da literatura produzida no Brasil na década de 1970, com especial enfoque à poesia marginal e o regionalismo urbano típico da prosa romanesca daquele período, sem olvidar de algumas vozes isoladas que, dada à experimentalidade da linguagem e à inovação estética, destoaram tanto da lírica, quanto do romance produzidos naquela década.

Também no primeiro capítulo, é feita uma abordagem do cinema moderno, sob a ótica do crítica cinematográfica de Ismail Xavier (2011) com ênfase no Cinema Novo surgido no Brasil no início da década de 1970, sendo feito posteriormente alguns delineamentos de suas

tendências e fragmentações estilísticas até as produções cinematográficas brasileiras mais contemporâneas, do qual *Lavoura Arcaica* faz parte.

No segundo capítulo intitulado “O paralelepípedo e o silêncio”, serão feitos feitos recortes biográficos do escritor Raduan Nassar e do cineasta Luiz Fernando Carvalho, procurando evidenciar o modo como cada um lida, respectivamente, com o manuseio da palavra e o manejo da imagem, as influências, alegrias e angústias inerentes a cada um dos ofícios, o que será pontuado com inserções da fala de cada um deles extraídas de entrevistas, a fim de que fique registrado a originalidade que permeia o fazer literário de um e o fazer cinematográfico do outro.

Segue-se o terceiro capítulo com o título “Devaneio e Espaço: as poéticas bachelardianas no livro “*Lavoura Arcaica*”, no qual, num primeiro momento será dado enfoque à palavra enquanto veículo condutor da narrativa romanesca, o que na obra revela-se pelo fio do discurso poético ditado, ora pelo delírio, ora pelo devaneio que atravessa as confissões do personagem narrador.

Num segundo momento, analisa-se o livro sob o enfoque das poéticas do teórico Gaston Bachelard (1884-1962): “A poética do Espaço” (1957) e a “Poética do Devaneio” (1960); o espaço literário é assim analisado sob os postulados da fenomenologia bachelardiana, levando em consideração a dialética que se estabelece no romance mediante a contraposição dos espaços *topofílicos* e *topofóbicos*, reconstruídos pela memória do personagem narrador para a composição do enredo. Já o devaneio é tomado pelo viés plástico da palavra, a qual é alterada sensivelmente no discurso literário, conforme os acessos de devaneio ou delírio do protagonista. Memória, identidade, delírio e devaneio são ainda abordados como elementos constitutivos do fluxo de consciência presente na estrutura da narrativa.

Por fim, o quarto e último capítulo – “Luz, sombra, expressão: o espaço fílmico sensível em *Lavoura Arcaica*”, como o próprio nome sugere, terá como enfoque o espaço cinematográfico, sob a ótica dos teóricos da narratologia fílmica, André Gaudreault e François Jost (2009). Inicialmente esboça-se o conceito de narrativa do filme, situando-se o espaço fílmico como um dos elementos imprescindíveis da diegese cinematográfica. Analisa-se então a construção do sensível no espaço cinematográfico que, em *Lavoura Arcaica* é atravessado pela presença dos gradientes sensoriais (visão, audição, olfato, tato e paladar) que predominam na relação ator/espaço, conforme oscilam seus picos de delírio ou devaneio. Nesse ponto, busca-se nos estudos empreendidos pela topoanálise, com escólio na doutrina de Borges Filho (2007), a fundamentação necessária para estabelecer a relação sensorial de

intimidade ou repulsa entre o protagonista da trama e os diversos espaços físicos nos quais o enredo é ambientado.

Nesse particular, destacam-se pontos de intersecção do espaço fílmico produzido em *Lavoura Arcaica* com o movimento Expressionista, em suas vertentes manifestadas na literatura e no cinema, nos quais a imagem é transfigurada, acarretando-lhe deformações, apagamentos e outras distorções para retratar seus aspectos emocionais e psicológicos. Sob os ensinamentos de Laura Loguércio Cânepe (2011), a partir de seus estudos sobre o cinema expressionista alemão, traços em comum entre *Lavoura Arcaica* e a estilísticas expressionista daquela época são detectados a fim de justificar determinadas desfigurações na/da imagem, o que confere plasticidade e alto grau de dramaticidade às obras do movimento Expressionista.

Disso resultará um quadro, uma tela perturbadora na qual será retratado todo caos existencial do indivíduo, o qual terá deformada sua imagem para que seus aspectos emocionais, sinestésicos e psicológicos sejam evidenciados. Ainda que não filiados esteticamente à estilística expressionista, tanto o livro quanto o filme *Lavoura Arcaica*, guardam nuances de uma deformação gritante, tonalidades de uma angústia mórbida que muito aproximam as referidas obras daquela percepção trágica e devastadora do mundo.

1 O ROMANCE MODERNO E O CINEMA MODERNO BRASILEIRO: BREVES APONTAMENTOS

1.1 Sob o signo do eu: nascimento e ascensão do romance

Considerado como uma das manifestações literárias mais ricas e abrangentes dos últimos tempos, o romance deve ser compreendido como um gênero literário “relativamente moderno” (SILVA, 1973, p. 248) e, apesar das variações semânticas do termo, deve ser concebido, sobretudo, como uma obra literária de caráter narrativo (SILVA, 1973).

No dizer de Soares (2007), o romance não teria existido na Antiguidade Clássica, tendo surgido tão somente séculos depois, durante a Idade Média, na qual teria predominado os *romances de cavalaria*. Por outro lado, isso não significa dizer que a narrativa em prosa só tenha surgido na Idade Média, ou seja, a arte de narrar acontecimentos, sejam eles de cunho histórico ou imaginado, sempre existiu, o que ocorre é que antes do advento daquilo que se passou a denominar *romance moderno*, a narrativa estruturava-se, predominantemente, em versos, a exemplo do que ocorria com a tragédia e as epopeias. Em síntese, nesse sentido, afirmar-se que

o romance é uma forma literária relativamente moderna [...] o romance não tem verdadeiras raízes greco-latinas, diferentemente da tragédia, da epopeia, etc., e pode considerar-se como uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas europeias [...] Apesar de suas flutuações semânticas, o vocábulo romance passou a denominar sobretudo composições literárias de cunho narrativo. Tais composições eram primitivamente em verso – o romance em prosa é um pouco mais tardio –, próprias para serem recitadas e lidas, e apresentavam muitas vezes um enredo fabuloso e complicado (SILVA, 1973, p. 248).

Conforme antes esboçado, inexistindo registros ou ao menos opiniões mais abalizadas quanto à existência do romance na Antiguidade e, muito embora sabedores da importância seminal dos *romances de cavalaria* na Idade Média, enquanto focalização do romance como gênero literário, nos interessará mais de perto a gênese e ascensão do *romance moderno*, o que, por outro lado, não impedirá considerações incidentais sobre as narrativas em prosa produzidas anteriormente.

Nesse compasso, ainda que o termo *romance*, tal qual o entendemos atualmente, tenha surgido apenas no final do século XVIII (WATT, 2007), e a partir de então tenha sido

compreendido como gênero literário, é necessário uma breve digressão no tempo a fim de que se possa fixar a gênese e a ascensão daquilo que hoje denomina-se *romance moderno*.

De outro modo, situar o nascimento da narrativa em prosa, enquanto uma nova estética literária, numa época considerada *moderna*, implica levar em conta também alguns relevantes acontecimentos históricos daquele período que se estende por cerca de dois séculos (HELFERICH, 2006), ou seja, os séculos XVII e XVIII, sem ainda ignorar aqueles outros, não menos importantes, ocorridos durante a Antiguidade Clássica e a Idade Média.

Interessante como alguns historiadores vinculam certos acontecimentos históricos ocorridos em uma época como características daquele período em si, de modo que os qualificativos “clássico”, “medieval”, “moderno” devem ser contextualizados e compreendidos a partir daquelas circunstâncias históricas e culturais próprias de uma determinada época, e não de outra.

São, portanto, as principais características do começo dos Tempos Modernos, a *formação do absolutismo*, que substituiu o feudalismo medieval; o *aparecimento da burguesia*, a nova classe social que apoiou os reis contra os nobres; o *Renascimento*, que se inspirou na cultura dos gregos e romanos e as *grandes navegações*, que transferiram o comércio do Mediterrâneo para o Atlântico (HERMIDA, 1966, p. 198, grifos do autor).

Dentro dessa ótica, o Renascimento, juntamente com o surgimento e ascensão da classe burguesa, é sem dúvida um antecedente histórico-cultural imprescindível à compreensão da gênese do romance moderno. O Renascimento, movimento cultural de grande abrangência no campo das artes e das ciências, deflagrado logo no início da Idade Moderna, trouxe ao sujeito daquela época o que alguns historiadores denominaram *livre exame* (HERMIA, 1966); ou seja, uma expansão na liberdade de pensamento que levou o homem moderno a posicionar-se de modo mais questionador e crítico com referência a todos os assuntos que o cercam, inclusive aqueles de índole religiosa, o que era considerado um crime anteriormente.

Mais do que uma circunstância histórica ou característica do Renascimento, o *livre exame* deslocou a perspectiva do homem moderno, o qual, então, passa a se interessar e a se expressar com maior respeito à sua individualidade, o que lhe permite, ainda, uma maior carga de subjetividade. Se na Antiguidade Clássica e na Idade Média os temas se voltavam predominantemente para o universal, o geral e o coletivo, na Idade Moderna o individualismo surge como descoberta do homem em relação ao próprio eu, ao mundo e às coisas que o cercam. Esse, sem dúvida, é o primeiro e grande reflexo renascentista que, tempos depois, irá

influenciar na estrutura composicional e temática do romance, enquanto novo gênero literário.

Atento a esse aspecto do espírito do *livre exame*, surgido nos Tempos Modernos, Watt (2007, p. 15/16) afirma que “desde o Renascimento havia uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade; e essa tradição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance”.

A ênfase dada ao espírito investigativo e crítico do sujeito moderno surgido no Renascimento, que irá posteriormente culminar no Iluminismo, pode ser visto de certo modo como um desdobramento daquilo que na Idade Média ficou conhecido como “questão” ou “querela dos universais.” Em busca de uma síntese sobre o assunto, é possível afirmar que

a questão dos universais ocupa toda a Idade Média [...] os universais são os gêneros e as espécies e se opõem aos indivíduos; a questão é saber que tipo de realidade corresponde a esses universais. Os objetos que se apresentam a nossos sentidos são indivíduos: este, aquele; em contrapartida, os conceitos com que pensamos esses mesmos objetos são universais: o homem, a árvore. As coisas que temos à vista são pensadas mediante suas espécies e seus gêneros; qual a relação desses universais com elas? Em outras palavras, em que medida nossos conhecimentos se referem à realidade? (Marías, 2004, p. 143).

Em linhas gerais, pode-se dizer que para boa parte da escolástica medieval as verdades ou realidades que circundam o homem seriam universais, de modo que negavam a existência de objetos particulares ou concretos passíveis de percepção pelos sentidos. De acordo com essa concepção medieval da realidade “em essência, haveria apenas um homem, e a distinção entre os indivíduos seria puramente accidental. Isso corresponde à negação da existência individual e beira o panteísmo” (MARÍAS, 2004, p. 144). De certa forma, essa ótica panteísta da Idade Média irá refletir-se na literatura produzida naquele período, ou seja, obras que não retratam as nuances existenciais da individualidade daquele que escreve.

Ao contrário, o escritor medieval voltará sua escrita para uma literatura cujo enredo buscará valores universais, como o amor, a amizade, o escárnio, bem como fatos históricos arraigados na memória coletiva que passarão a configurar como elementos imprescindíveis à urdidura do texto.

Ainda estruturada sob a forma de versos, predomina em boa parte da narrativa medieval as peripécias de uma personagem fictícia em seu mundo fabuloso e mítico, enredo de aventura tão comum nos *romances de cavalaria*, posteriormente ironizados por Miguel de Cervantes (1547-1616) em *Dom Quixote de la Mancha* (1605 e 1615).²

Estudos ainda mostram que paralelo ao *romance de cavalaria*, teremos o *romance sentimental*, no qual o sentimento fraterno e amoroso, às vezes convertido em sutileza erótica no bojo do texto, constitui a essência da trama. Desse modo, “Apareceram assim nas literaturas europeias da Idade Média extensas composições romanescas, frequentemente em verso, em que podemos discriminar duas grandes correntes: por um lado, o romance de cavalaria; por outro, o romance sentimental” (SILVA, 1973, p. 249).

Interessante e pertinente ainda nesse ponto são as observações de Silva (1973) ao traçar algumas características da prosa romanesca produzida na Idade Média, especialmente quando contrapõe o romance produzido naquela época às “canções de gesta”.

Embora relacionado com as canções de gesta, o romance medieval distingue-se destas composições épicas tanto por elementos formais como por elementos de conteúdo: a canção de gesta era cantada, ao passo que o romance se destinava a ser lido e recitado; a canção de gesta ocupava-se da empresa ou das façanhas de um herói que personifica uma acção coletiva, enraizada na memória de uma comunidade, ao passo que o romance se ocupa das aventuras de uma personagem, criatura de ficção, através do vário e misterioso mundo, apresentando um carácter descritivo-narrativo. Por outro lado, o romance medieval encontra-se profundamente ligado à historiografia (SILVA, 1973, p. 248).

Conforme esboçado anteriormente, na Idade Moderna a orientação é diametralmente oposta àquela predominante na Idade Média, havendo um completo abandono da concepção universal para uma filosofia que irá resultar num pensamento e numa estética mais individual e subjetiva.

O termo “realismo” aplica-se em filosofia estritamente a uma visão da realidade oposta à do uso comum – à visão dos escolásticos realistas da Idade Média segundo os quais as verdadeiras “realidades” são universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares, concretos de percepção sensorial. À primeira vista, isso parece inútil, pois no romance, mais que em qualquer outro gênero, as verdades gerais só existem *post res*; entretanto, a própria estranheza da posição do realismo escolástico serve pelo menos para chamar a atenção para uma característica do romance que é análoga ao atual significado filosófico do “realismo”: o gênero surgiu na época moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando – ou pelo menos tentando rejeitar – os universais (WATT, 2007, p. 13/14 – grifo do autor).

“No concerto das literaturas europeias do século XVII, a espanhola ocupa um lugar cimeiro no domínio da criação romanesca. O *Dom Quixote* de Cervantes, espécie de anti-romance centrado sobre a crítica dos romances de cavalaria, representa a sátira desse mundo romanesco, quimérico e ilusório, característico da época barroca, e ascende à categoria de eterno e patético símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a vileza da matéria” (SILVA, 1973, p. 253).

É importante registrar que no âmago da *querela dos universais* surgiram duas correntes extremistas: o *realismo*, acima apontado por Watt, para o qual inexistia diferença essencial entre os indivíduos – esses indivíduos seriam, no dizer de Marías (2004, p. 144) “anteriores às coisas individuais”; e o *nominalismo*, pensamento contrário aos postulados realistas. Para os nominalistas, “o que existe são os indivíduos; não existe nada na natureza que seja universal; este existe apenas na mente, como algo posterior às coisas (*post rem*), e sua expressão é a palavra” (MARÍAS, 2004, p. 144).

Não há como negar ainda o fato de que as transformações sociais ocorridas na transição da Idade Média para os Tempos Modernos estão intimamente ligadas à identidade cultural do indivíduo, o qual assume simultaneamente o papel de sujeito transformador e objeto transformado; um sujeito que, sob o império da racionalidade e do método preconizado por René Descartes, afasta-se cada vez mais de Deus para se aproximar cada vez mais do seu próprio eu.

O nascimento do ‘indivíduo soberano’, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da ‘modernidade’ em movimento (HALL, 2011, p. 25).

A matéria-prima da qual esse “indivíduo soberano” é composto sedimentou-se durante anos e é proveniente não só daquelas concepções forjadas por pensadores renascentistas e iluministas. O próprio Hall (2011), com escólio em Willians chama atenção para todos aqueles movimentos surgidos nos idos dos Tempos Modernos e que foram cruciais para a formação da identidade cultural do homem ocidental, aqui compreendido como alguém dotado de máxima individualidade, o que irá refletir necessariamente no nascimento e ascensão do romance no limiar da modernidade.

Raymond Willians observa que a história moderna do sujeito individual reúne dois significados distintos: por um lado, o sujeito é “indivisível” – uma entidade que é unificada no seu próprio interior e não pode ser dividida, além disso; por outro lado, é também uma entidade que é “singular, distinta, única” [...] Muitos movimentos importantes no pensamento e na cultura ocidentais contribuíram para a emergência dessa nova concepção: a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem (sic) no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; e

o Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada (HALL, 2011, p. 25/26, grifos do autor).

De todos os pensadores que contribuíram para o império do eu, o filósofo, matemático e cientista René Descartes (1596-1650), considerado por alguns como o pai da *filosofia moderna*, figura como o mais importante deles. Nas palavras de Hall (2011), “ele foi atingido pela profunda dúvida que se seguiu ao deslocamento de Deus do centro do universo” (HALL, 2011, p. 26).

Com Descartes o homem toma consciência de sua existência e de sua grandiosidade, antes anuladas ou minimizadas pelo teocentrismo medieval, pois como se sabe: “A Divindade deixa de ser o grande tema teórico do homem no final da Idade Média, e isso o separa de Deus” (MARÍAS, 2004, p. 149). Na Idade Moderna, capacidade de raciocínio, liberdade no exame das coisas, subjetividade e individualismo aflorados são alguns dos traços que definiram o que, posteriormente, passou a ser denominado *sujeito cartesiano*.

No centro da “mente” ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar. “*Cogito, ergo sum*”, era a palavra de ordem de Descartes: “*Penso, logo existo*” [...] Desde então, esta concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecido como o “sujeito cartesiano” (HALL, 2011, p. 27, grifos do autor).

Inserido nesse contexto histórico, surge o romance com sua carga de liberdade, individualismo e subjetividade, como se tais características migrassem da filosofia cartesiana para a estética literária que, a partir de então, assumia novos contornos.

Atento a essa peculiaridade, Watt (2007) se refere ao surgimento do romance como “uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia” (WATT, 2007, p. 16). Mais adiante acrescenta:

Aquela vasta transformação na civilização ocidental desde o Renascimento que substitui a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares (WATT, 2007, p. 27).

São esses *indivíduos particulares*, a partir de suas experiências individuais e

inovadoras, que serão os responsáveis pelo surgimento do *romance moderno*, cuja estética irá se afastar das narrativas de ficção até então produzidas, pois, “ora, o romance moderno é indissociável desta confrontação do indivíduo, bem consciente do caráter legítimo da sua autonomia, com o mundo que o rodeia” (SILVA, 1973, p. 253).

O homem moderno, prolífero em suas incursões pelo *eu*, dará forma a uma nova maneira de retratar sua visão de mundo, um mundo agora muito mais individual e subjetivo do que universal, coletivo e despersonalizado, pois segundo a concepção do teórico:

O romance é a forma literária que reflete mais amplamente essa orientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas [...] os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula [...]. o primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 2007, p. 14/5).

Convicto de suas experiências individuais, o homem moderno faz do romance um minucioso registro, partindo do exame de uma realidade na qual ele está inserido, mas também interfere e modifica-a. Em outros termos, “o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico, etc.” (SILVA, 1973, p. 247). Deflagra-se assim o “realismo formal” (WATT, 2007) como uma das principais características do romance moderno.

Segundo Watt (2007), o que ocorreu de fato foi uma espécie de migração do realismo filosófico³ para a literatura, a partir do momento que o romancista passou a utilizar de suas experiências individuais e inovadoras para tecer sua narrativa, isto é, o romance, desde então, transcende os limites de uma história bem contada, para falar do próprio homem, enquanto indivíduo dotado de racionalidade e liberalidade no exame das questões que em torno dele gravitam, pois:

O romance que não quer simplesmente contar uma “história”, mas que aspira a ser “observação, confissão, análise”, que se revela como “pretensão de pintar o homem ou uma época da história, de descobrir os mecanismos das sociedades, e finalmente de pôr os problemas dos fins últimos” (SILVA, 1973, p. 254, grifo do autor).

³ A postura geral do realismo filosófico tem sido crítica, antitradicional e inovadora; seu método tem constituído no estudo dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual, que, pelo menos idealmente, está livre do conjunto de suposições passadas e convicções tradicionais; e tem dado particular importância à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade. Todas essas peculiaridades do realismo filosófico têm analogias com os aspectos específicos do gênero romance (WATT, 2007, p.14).

Dentro dessa concepção, o escritor de romances modernos, tal qual o filósofo, passa a extrair da realidade por ele vivida a matéria-prima necessária para conceber o enredo romanesco, razão pela qual:

Tem-se dito que este é a soma das técnicas literárias através das quais o romance imita a vida seguindo os procedimentos adotados pelo realismo filosófico em sua tentativa de investigar e relatar a verdade [...] assim, pode-se dizer que o romance imita a realidade adotando procedimentos de outro grupo de especialistas em epistemologia, o júri de um tribunal. As expectativas deste, como as do leitor de um romance, coincidem sob muitos aspectos: ambos querem conhecer “todos os particulares” de determinado caso – a época e o local da ocorrência; ambos exigem informações sobre a identidade das partes envolvidas (WATT, 2007, p. 27, grifo do autor).

Trata-se, na realidade, de uma incorporação pelo romance de uma “visão circunstancial da vida”; uma espécie de método a que Watt (2007) nominou de “realismo formal”.

Cumprir aqui lembrar que, nesse contexto, o termo “realismo”⁴ não se refere a nenhuma doutrina ou escola literária específica mas “a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma” (WATT, 2007, p. 31).

Por considerar o romance “um relato completo e autêntico da experiência humana” (WATT, 2007, p. 31), pondera-se que ao leitor deve ser fornecida toda minúcia possível do enredo, especialmente aqueles detalhes atinentes às personagens, local e época de suas ações, o que, segundo o ensaísta inglês, acarretaria no *romance moderno* o emprego de uma linguagem predominantemente denotativa, e que, por idêntica razão, acentuaria a distinção daquele gênero em relação a outras formas literárias. Partindo-se dessas ideias, mais adiante são gizadas as principais características do romance, quais sejam, “[...] linguagem simples, descrições realistas de pessoas e locais, e uma apresentação séria dos problemas morais de indivíduos comuns” (WATT, 2007, p. 72).

Não sem razão, o romance a partir de sua concepção moderna, é visto como uma espécie de *glutão*, repositório temático das mais variadas questões que gravitam em torno do homem há tempos. O romance, desde o seu nascedouro na Idade Moderna, tem essa pretensão: espelhar o homem, mais do que isso: refratá-lo, seja no âmago de sua mais secreta individualidade, seja enquanto um membro da sociedade, um animal da *polis*. Analisado sob

⁴ As principais associações críticas do termo ‘realismo’ são com a escola dos realistas franceses. Como definição estética a palavra ‘*realisme*’ foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a ‘*vérité humaine*’ de Rembrandt em oposição à ‘*idéauté poétique*’ da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do *Réalisme*, jornal editado por Duranty (WATT, 2007, p. 12).

esse viés, revela o romance sua grande vocação, qual seja, mostrar o homem como um ser político, geográfico, psicológico, histórico e, sobretudo, como um ser de linguagem, capaz de narrar suas próprias experiências, publicando-as num livro sob a forma de um romance.

A narrativa romanesca afirma-se decisivamente como uma grande forma literária, apta a exprimir os multiformes aspectos do homem e do mundo: quer como romance psicológico, confissão e análise das almas [...] quer como romance histórico, ressurreição e interpretação de épocas pretéritas [...] quer como romance poético e simbólico [...] quer como romance de análise e crítica da realidade social contemporânea (SILVA, 1973, p. 259).

A partir de então, ou seja, uma vez deflagrado o *romance moderno* como manifestação da individualidade na literatura, elementos da narrativa como espaço e personagens, antes inspirados na mitologia, na tradição filosófica ou em fatos históricos relevantes, serão agora buscados no cotidiano da vida moderna de quem escreve.

Há, assim, uma inovação formal no romance, haja vista que, a exemplo dos filósofos, o romancista voltaria maior atenção para o indivíduo particular, em especial seu cotidiano, espaço físico e contexto social. As personagens passam, inclusive, a serem nomeadas individualmente, “da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real.” (WATT, 2007, p. 19).

Nas formas literárias anteriores evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas. Os preceitos da crítica clássica e renascentista concordavam com a prática literária, preferindo nome de figuras históricas ou de tipos [...] Mas os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo (WATT, 2007, p. 19/20).

Nessa toada, de todos os elementos estruturais da narrativa, chamam a atenção os nomes atribuídos às personagens no *romance moderno*, o qual não mais retratará *tipos*, mas indivíduos dotados de uma individualidade pulsante.

O homem comum, dotado de virtudes e, sobretudo de vulnerabilidade, passa a ser descrito em seu meio social, onde seu nome faz dele alguém distinto e único em relação aos demais. Daí porque a função primeira do nome seria “mostrar que a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não como um tipo” (WATT, 2007, p. 20).

Não sem razão os nomes de muitas personagens dos romances modernos assumiram o *status* de título da própria obra. É o caso, por exemplo, dos romances *Dom Quixote de la*

Mancha de Miguel de Cervantes, *Robson Crusoe* e *Moll Flanders*, ambos de Willian Defoe e *Tom Jones* de Richardson, só para citar um marco na literatura espanhola e três grandes clássicos da literatura inglesa moderna, os quais são ainda considerados os primeiros romancistas que “[...] romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encarados como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo (WATT, 2007, p. 20).

De fato, esses autores inovaram o modo de compor e intitular as narrativas em prosa até então escritas, a começar por eleger protagonistas dotados de individualidade, o que reclama a escolha de nomes, e às vezes alcunhas, completos extraídos da realidade e das experiências individuais do autor. Aliás, quanto aos primeiros romancistas modernos que romperam com a tradição, já se falou que:

Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado. Nisso diferem de Chaucer, Spenser, Shakespeare e Milton, por exemplo, que, como os escritores gregos e romanos, em geral utilizaram enredos tradicionais (WATT, 2007, p. 15).

Com isso, a obra literária, tal qual a produzida pelo filósofo sob as luzes do método realista, ganha autenticidade, à medida que constitui, nas palavras de Watt (2007, p. 27) “um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais”, acarretando assim uma verdadeira hipertrofia dos temas que, a partir de então, passam a ser abordados pelo *romance moderno*.

Por tudo o que fora dito até aqui, evidente está que para Watt, romance moderno é aquele que dá primazia à experiência individual, fazendo dessa experiência o enredo da própria obra. É moderno assim, o romance surgido historicamente na Idade Moderna, o que coincide com o nascimento do sujeito cartesiano, dotado de livre exame racional da realidade, imbuído de alta carga de subjetividade, além de um considerável individualismo, características essas que irão refletir na estrutura e na temática do romance moderno europeu.

Assim como a produção filosófica da Idade Moderna, o romance moderno para Watt terá seu nascimento e ascensão a partir de uma época em que determinados indivíduos passam a viver experiências particulares, em locais particulares, produzindo assim obras novas ou inovadoras em razão das particularidades daquelas circunstâncias. Eis a síntese da tese wattinana a respeito do romance moderno.

Tal delimitação da perspectiva de Watt é necessária porque, se para o referido ensaísta, o romance moderno teve seu nascimento no liminar do século XVII e sua ascensão no século XVIII, será durante o século XIX que o romance dito moderno entra em crise, o que irá

culminar com as experimentações de vanguarda logo no início do século XX. A partir daí, teremos o denominado *romance modernista*, que não se confunde com o romance moderno, até porque este último antecede aquele primeiro, seja na história, seja no tempo.

O que se percebe, na realidade, é uma lenta e gradual evolução na estética romanesca no decorrer dos séculos, o que pode ser compreendido a partir do final do século XVIII, quando então o romance passa a ser considerado como gênero literário. A burguesia em ascensão é esse público leitor novo, carente de uma prosa mais calcada na realidade, o que acarreta inevitável declínio de todo aquele rigor da estética clássica, não única, mas até então predominante no cenário das letras.

Quando o sistema de valores da estética clássica começa, no século XVIII, a perder a sua homogeneidade e a sua rigidez, e quando, neste mesmo século começa a afirmar-se um novo público, com novos gostos artísticos e novas exigências espirituais – um público burguês –, o romance, o gênero literário de ascendência obscura e desprezado pelos teorizadores das poéticas, conhece uma metamorfose e um desenvolvimento muito profundos, a ponto de Diderot não aceitar a identificação do romance anterior ao século XVIII e do romance novo deste mesmo século (SILVA, 1973, p. 254).

Conforme anteriormente já esboçado, a visão circunstancial da vida e suas múltiplas particularidades serviria como próprio método narrativo do romance, ao qual Watt (2007) chamou de “realismo formal”. O romance, nas palavras do autor, consistiria assim “um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações” (WATT, 2007, p. 31).

Seguindo esse por essa linha de pensamento, ressalta-se que é no final do século XVIII que o romance passa a reinventar-se como manifestação genuína da prosa na literatura, ora exaltando heróis envoltos numa bruma de perfeição e romantismo, ora retratando um realismo exacerbado do indivíduo comum mergulhado em suas crises cotidianas.

Se o século XVII constitui a época áurea da moderna tragédia, o século XIX constitui inegavelmente o período mais esplendoroso da história do romance. Depois das fecundas experiências dos românticos, sucederam-se, durante toda a segunda metade do século XIX, as criações dos grandes mestres do romance europeu [...] em vez dos heróis altivos e dominadores, relevantes quer no bem, quer no mal, tanto na alegria como na dor, característicos nas narrativas românticas, aparecem nos romances realistas as personagens e os acontecimentos triviais e anódinos extraídos da baça e chata rotina da vida (SILVA, 1973, p. 260).

Essa característica acentua-se na transição do século XIX para o século XX, quando o romance passa por uma espécie de metamorfose na qual a experiência com a linguagem e o desarranjo na estrutura da narrativa começa a revelar uma nova estética de um gênero literário já consolidado. Surge assim, como uma das vertentes do movimento literário modernista, o *romance psicológico*, no qual as personagens fazem incursões labirínticas pelo seu próprio eu, o que reflete numa linguagem ditada pelo *fluxo de consciência*. Sucedem-se nessa linha os romances existencialistas, nos quais o absurdo da vida detona nas personagens questionamentos profundos, traduzindo-se em inquietude espiritual com profundos reflexos na estética romanesca:

Depois, no declinar do século XIX e nos primeiros anos do século XX, começa a processar-se a crise e a metamorfose do romance moderno, relativamente aos modelos, tido como “clássicos”, do século XIX: aparecem os romances de análise psicológica de Marcel Proust e de Virgínia Woolf; James Joyce cria os seus grandes romances de dimensões míticas, construídos em torno das recorrências dos arquétipos (*Ulisses* e *Finnegans Wake*), Kafka dá a conhecer os seus romances simbólicos e alegóricos. Renovam-se os temas, exploram-se os novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens (SILVA, 1973, p. 261, grifo do autor).

Soma-se a essa circunstância, a presença cada vez mais marcante de personagens profundamente inseridas na trivialidade de seu cotidiano, abandonando-se a fórmula clássica do herói envolto de virtudes e peripécias homéricas. Na realidade, “o público cansara-se do caráter fabuloso do romance e exigia das obras narrativas mais verossimilhança e mais realismo” (SILVA, 1973, p. 257).

E é no cotidiano baço do homem colocado às portas do século XX que surgiram inúmeras temáticas a serem tramadas no enredo da prosa romanesca. No que toca à relevância do romance, enquanto gênero literário e a abrangência incomum de sua temática, a teoria literária é categórica ao asseverar que:

Na evolução das formas literárias, durante os últimos três séculos, avulta como fenómeno de capital magnitude o desenvolvimento e a crescente importância do romance. Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas, sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos (SILVA, 1973, p. 247).

Ainda que os teóricos por nós estudados não tenham chegado literalmente a essa

conclusão, o modo de narrar uma estória, fazendo da obra um relato minucioso, às vezes excessivamente descritivo das inúmeras particularidades que compõem o enredo, fora incorporado ao longo dos tempos como uma espécie de tradição do próprio gênero romanesco, o que faz do *romance moderno* um marco na história da própria literatura.

1.2 Marginais, urbanos e isolados: as vozes literárias da década de 1970 no Brasil

Em suas *reflexões sobre o moderno romance brasileiro*, antes de se aprofundar nas manifestações literárias em voga da década de setenta do século vinte, no Brasil, Nunes (2009) chama a atenção para um grupo de seis escritores brasileiros, composto por Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector que, segundo o mencionado ensaísta “seriam como as seis matrizes de nossa prosa romanesca” (NUNES, 2009, p. 141).

Dos autores arrolados por Nunes (2009), Guimarães Rosa e Clarice Lispector têm especial relevância na contextualização estilística e literária com a obra “Lavoura Arcaica” (1975), uma vez que ambos os autores citados foram, senão pioneiros, ao menos decisivos na caracterização do chamado *romance psicológico* no Brasil, cujos reflexos serão sentidos na década de setenta com a prosa incomum e inclassificável de Raduan Nassar. Na realidade, mais do que uma simples característica, Nunes (2009) vê o *monólogo interior* como uma das marcas de nascimento do próprio romance moderno ao pontuar que:

Uma das principais marcas de origem do moderno romance, o *monólogo interior*, reabsorvido, antropofagicamente, na textura de *Grande sertão: veredas*, é o que de imediato revela a transparente ligação do primeiro livro de Clarice Lispector com a vanguarda do começo do século na prosa de ficção (NUNES, 2009, p. 150, grifo do autor).

Ainda que a década de 1970 no Brasil não possa ser considerada o auge do romance psicológico, é possível apontar, naquele período, autores como Osman Lins e Raduan Nassar, que produziram narrativas de cunho mais intimista e enredos metafísicos.

Ao nosso ver, a exemplo de algumas obras antes produzidas por Clarice Lispector (1920-1977), trata-se, no dizer de Nunes (2009, p. 150) de “texto exploratório, mas de caráter autorreflexivo, agônico em seu sofrido embate com as coisas e a linguagem, monologal e, contudo, dramático, pelo dilaceramento do Eu narrador na posição de agente e paciente, além de *experimental*” (grifos do autor).

Fruto talvez da necessidade de se conviver com as amarras da censura imposta pelo

regime ditatorial, deflagrado a partir do golpe civil militar de 1964, é ainda nos anos setenta que um grupo maciço e bastante heterogêneo de escritores irá produzir, antes de tudo, um texto de linguagem altamente experimental, o que, ao menos em parte, deve-se ao estreitamento com os problemas existenciais que afligiam o homem, em especial o indivíduo social urbano, às vésperas da pós-modernidade.

De outro vértice, é evidente que a fragmentação temática, a heterogeneidade das formas e o hibridismo dos gêneros artísticos, em especial o literário, surgidos durante os anos setenta, relacionam-se diretamente ao contexto social e político daquela época, quando então imperava no Brasil os anos de chumbo da ditadura militar, haja vista que a partir de então “não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país” (HOLLANDA, 1992, p. 90).

As inúmeras tendências surgidas e o tom experimental típico dos movimentos de vanguarda são próprios de momentos históricos como aquele ocorrido no Brasil durante os anos de 1970. Dissertando a respeito das narrativas surgidas naquele período, a crítica literária contemporânea leciona com propriedade que:

Estas tendências podem ser ligadas às condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes favoreceram um movimento duplo de negação e superação. A ditadura militar – com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados – certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara. Por outro lado, o pressuposto das vanguardas era também de negação, como foi entre outros o caso do Tropicalismo dos anos de 1960, que desencadeou uma recusa trepidante e final dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura, como bom gosto, equilíbrio, senso das proporções (CÂNDIDO, 2006, p. 256).

Era, no dizer de Nunes (2009), a tortuosa década de setenta no Brasil, que como se sabe, vivia em pleno regime militar, circunstância esta que não impediu a intensa agitação cultural no campo das artes, detonada pelo movimento Tropicalista no final dos anos 1960; fato é que, tropicalistas ou não, na soleira dos anos de 1970, todos eram herdeiros (ou reféns) dos movimentos Modernista e Concretista ocorridos um pouco antes, nas décadas anteriores.

Nesse sentido, após os “escândalos” da Semana de Arte Moderna de 1922, na qual um grupo de artistas, em sua maioria escritores de vanguarda, derrubaram as regras da escrita e lançaram o Movimento Modernista, a literatura brasileira tomou novos rumos, cujos reflexos foram gradativamente sentidos nas décadas posteriores, especialmente nos anos cinquenta

com o Movimento Concretista na poesia, liderado pelos irmãos Campos. Anos depois, na década de 1970, em pleno regime militar, outro movimento de vanguarda, também ligado à poesia, propõe um novo olhar sobre a lírica contemporânea: é a Poesia Marginal.

Para fins de contextualização com a obra “Lavoura Arcaica”, a análise do panorama literário dos anos de 1970 nos interessa mais de perto, pois é justamente em meados daquela década, marcada pelas repressões do regime ditatorial, que Raduan Nassar, em 1975, publica seu primeiro romance.

Nesse embate entre a repressão militar instalada com o Ato Institucional nº 5 – AI-5, e os gritos de anseio por uma liberdade sexual e comportamental, cujos ecos remontam à revolucionária década de 1960, surge um grupo de poetas – *os marginais*, à procura de novas formas de criação literária. Nesse sentido, já se afirmou que:

A revolta contra um regime censor contrastava com a liberdade sexual e comportamental que originavam uma expressão literária diferente – ela teria como um dos seus símbolos a poesia marginal, representada entre outros nomes, por Paulo Leminski (1944-1989) e Ana Cristina César (1952-1983). A geração que se estabelecia, segundo Heloísa Buarque de Hollanda [...] estava agora aberta “à invenção, à provocação e à procura de novas possibilidades expressivas, culturais e existenciais” (TOSO, 2010, p. 70).

É ainda a professora e pesquisadora vinculada à PUC/RJ, Heloísa Buarque de Hollanda, que em seu interessante livro *Impressões de viagem*, põe em relevo essa tendência da poesia surgida e difundida durante a década de setenta, uma espécie de lírica que se valia “dos meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito” (HOLLANDA, 1992, p. 96-97).

Conhecida também como *geração mimeógrafo*, em alusão ao modo artesanal como os textos eram produzidos um a um no mimeógrafo, é logo na primeira metade da década de setenta que a poesia produzida à margem dos órgãos de publicação oficial do Estado e das grandes editoras começa a proliferar. Os próprios autores criam, imprimem e vão às ruas comercializar e difundir a lírica marginal, “mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura” (HOLLANDA, 1992, p. 97).

Um novo tipo de relação com a literatura emerge daqueles textos marginais. Numa espécie de retomada da ironia oswaldiana, já evidenciada pelos tropicalistas na década anterior e anos antes pelos concretistas, os poetas marginais se entregam a um registro quase obsessivo pelo cotidiano em “estado bruto” (HOLLANDA, 1992, p. 98), mediante o recorte

mínimo de situações prosaicas e frugais, cujo vigor poético revela-se em cortes precisos durante a lapidação do verso.

É o que se pode extrair das obras de autores como Cacaso, Chacal, Francisco Alvin, Charles Peixoto, Leila Niccolis, Armando Freitas Filho e os já citados, Ana Cristina César e Paulo Leminski. Serão esses ainda alguns dos nomes que figurarão como parte substancial da antológica seleção *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, que vê na poesia marginal evidentes reflexos do movimento modernista de 1922.

Num recuo estratégico, os novos poetas voltam-se para o modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico (HOLLANDA, 2001, p. 11).

Os poetas conhecidos então como marginais entregam-se ao labor de uma poética cuja linguagem será considerada, senão nova, ao menos renovada, além de independente e, por que não, em certos aspectos, autobiográfica. Daí a ênfase da crítica especializada, no sentido de que:

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata da vida dos poetas em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independentes de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida. São os já famosos “poemas marginais” (HOLLANDA, 1992, p. 98, grifo da autora).

Seguindo os passos da poesia, surge outro olhar, agora manifestado na prosa literária, que se volta para o homem urbano e seu modo de se relacionar com o mundo. Surgem assim autores voltados para narrativas cujas temáticas enfocam os problemas existenciais do indivíduo às vésperas da pós-modernidade, cuja deflagração é considerada, por alguns, no limiar dos anos setenta⁵.

5 No dizer da ensaísta e professora da USP, Leyla Perrone-Moisés, o conceito de pós-modernidade, que tem ocupado os teóricos das últimas décadas, é um conceito frágil, impreciso, paradoxal [...] Considerada como um “movimento” estético e filosófico, a pós-modernidade começou no fim do século XIX (com Nietzsche, para Vattimo), no fim dos anos 50 (para Lyotard, Foster e outros), nos anos 60 (para Jameson), em algum ponto entre 1968 e 1972 (para Harvey) etc. Há, entretanto, um certo consenso: começou depois da Segunda Guerra Mundial, manifestou-se claramente na arquitetura, generalizou-se no discurso teórico a partir do pós-estruturalismo francês e tornou-se discurso dominante nos meios acadêmicos norte-americanos. Considerado como um feixe de posturas filosóficas e traços estilísticos, o pós-moderno tem sido visto em Kafka, Borges, Brecht, no “novo romance” francês, em Barthes (logo ele que duvidava de ser moderno!) e até bem mais longe no tempo, em

Enredos passaram assim a abordar temáticas delicadas relacionadas à violência, ao submundo das drogas, à sexualidade, ao erotismo e ao vazio existencial. Herança dos picos de criatividade dos anos vinte e cinquenta surgiram narrativas despreocupadas com as imposições rígidas da sintaxe, como se o texto fosse estruturado no próprio vazio existencial de seus personagens, o que não raro coincidia com a experiência pessoal do próprio autor da obra. Tal acontecimento, de certo modo, a exemplo do que ocorreu com a poesia marginal, produz um relato de caráter autobiográfico, na qual, na maioria das vezes, a voz do narrador assume os contornos do discurso do próprio autor.

Escritores como Ruben Fonseca, Caio Fernando Abreu (1948-1996), João Gilberto Noll, Sérgio Sant'Anna, Marcelo Rubens Paiva, Márcia Denser, Silviano Santiago e Ignácio de Loyola Brandão foram alguns cujas narrativas diretas e cruas se encaixavam no caótico contexto contemporâneo, sendo influenciados pelo cinema e pela cultura pop [...] deu-se margem para uma escrita autobiográfica com ênfase na expressão quase anárquica do desejo e da memória, o que contrastava diretamente com a linguagem formal e programada de outrora. A experiência pessoal dos escritores passa a configurar o centro de muitas histórias: seus próprios vazios eram relatados, o que os aproximava de forma ainda mais humana do leitor (TOSO, 2010, p. 72).

Haveria assim, uma pluralidade e fragmentação temática que refletia o mosaico de sentimentos experimentados pelo homem urbano, o que levaria alguns autores à produção de narrativas psicológicas, mais intimistas e metafísicas, como é o caso de João Gilberto Noll e Caio Fernando Abreu.

Outros tratariam das mazelas urbanas de forma mais direta, como o fizeram os escritores Dalton Trevisan e Ruben Fonseca, considerados os “grande estilistas do período” (TOSO, 2010, p.72). Outros ainda, inobstante a censura imposta na época, arriscavam-se em romances de denúncia, como relatam algumas obras de Ignácio de Loyola Brandão e Roberto Drumond. Conforme ainda aponta Toso (2010), surgiram também algumas narrativas de cunho histórico e memorialista, o que teria ficado a cargo dos escritores Ruben Fonseca, Marcelo Rubens Paiva e Pedro Nava (1903-1984).

Ainda que possível a constatação de uma variedade estilística já em voga na década de 1970, para Heloísa Buarque de Hollanda, citada por Schollhammer (2009), a tendência predominante da literatura brasileira no fim do século XX está ligada ao cenário urbano das grandes metrópoles e aos conflitos sociais que as concentrações urbanas propiciavam naquela época.

Cervantes e em Montaigne (Lyotard) (MOISÉS, 1998, p. 179/181, grifos da autora).

Para Heloísa Buarque de Hollanda, a principal tendência da literatura das últimas décadas do século XX podia ser vista no modo como esta se apropriava do cenário urbano e, especialmente, das grandes cidades. As novas metrópoles brasileiras tornavam-se palco para uma série de narradores que decidiam assumir um franco compromisso com a realidade social, tendo como foco preferencial, as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência (SCHOLHAMMER, 2009, p. 26).

De outro lado, aquela fragmentação temática acima referida se justifica pelo fato de que a década de setenta exigiu dos escritores atuantes naquele período uma variedade de expressão estilística, capaz de driblar ou ao menos de tentar conviver com os limites sensoriais impostos pela ditadura militar no Brasil.

Daí a premente necessidade de inovação da linguagem e das estruturas composicionais que floresceu tanto na *poesia marginal*, como na prosa do então *regionalismo urbano*. Nesse sentido:

Os anos 70 se impõem sobre os escritores com a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário. É esta responsabilidade social que se transforma numa procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico (SCHOLHAMMER, 2009, p. 22-23).

Sob a epígrafe “A nova narrativa”, Cândido (2006), ao esquadrihar a produção literária no Brasil nas últimas décadas, não discorda e refere-se aos anos de 1970, como períodos de profícua criação literária, cuja experimentalidade e renovação da linguagem irão produzir um texto literário que rompe com a tradição romanesca até então em voga, imprimindo assim às “narrativas” daquele período uma estética própria dos movimentos de vanguarda. Daí a conclusão interessante do crítico literário, para o qual a literatura produzida nos anos de 1970 resultará em textos inclassificáveis, numa verdadeira subversão e convergência de gêneros difíceis de nomear.

Mas o timbre dos anos de 1960 e sobretudo 1970 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política [...] Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens, contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro, textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte (CÂNDIDO, 2006, p. 253).

De outro quadrante, “Anarquismo formal” é o modo como Silviano Santiago refere-se à estética literária da década de setenta. Para Santiago, apontado por Schollhammer (2009), haveria na produção literária de alguns escritores dos anos setenta, uma cadeia evolutiva entre o texto modernista e a escrita de cunho memorialista, abordando a *família e o clã*.

Importante essa observação uma vez que, muito embora não faça Santiago menção expressa a esse detalhe, é exatamente nesse contexto de inovação da linguagem, fazendo uso da técnica do fluxo de consciência, mediante uma narrativa de memória, cujo núcleo do enredo gravita em torno de uma família de imigrantes libaneses no interior do Brasil, que o romance “Lavoura Arcaica”, de Raduan Nassar, estrutura-se.

É o romance memorialista, autobiográfico, psicológico e de linguagem experimental despontando no vão de uma pequena fenda aberta ente a *poesia marginal* e o *regionalismo urbano*.

Não basta, entretanto, descrever a geração de 1970 como ligada a um novo realismo urbano, embora tenha sido uma característica dos contistas e dos adeptos do romance-reportagem. Silviano Santiago sublinha, no ensaio “Prosa literária atual no Brasil”, de 1984, a “anarquia formal” dessa geração que, apesar do engajamento, permitia uma inovação de opções linguísticas. Santiago sublinha a emergência de uma narrativa autobiográfica que possibilita a desconfiança diante “da compreensão da história pela globalização” (Santiago, 2002, p. 37) [...] Para Santiago, surge assim, uma genealogia entre o texto modernista e o memorialismo, abordando a **família** e o **clã**, enquanto os jovens mais politizados encontram no escopo autobiográfico expressão mais propícia a um novo tipo de engajamento (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 24, sem negrito no original).

Num dizer mais elaborado, Nunes (2009) ao contrapor o romance-reportagem, de cunho circunstancial, ao romance memorialista-psicológico, de caráter intimista, aponta a predominância, neste último, daquilo que ele denomina de “reelaboração da experiência”, o que seria conseguido naquelas narrativas marcadas pelo monólogo interior graças à “forma alegórica de representação” manifestada no texto. Aqui, “o testemunho se incorpora a experiência vivida, e quando a experiência vivida não é apenas a veracidade de um depoimento” (NUNES, 2009, p. 156).

Nessa linha se insere o romance “Lavoura Arcaica” de Raduan Nassar, cujas alegorias funcionam como uma espécie de recurso estilístico necessário à ligação daquilo que é abstrato (pessoal), àquilo que é concreto (universal), o que, na visão do crítico, não impede a inclinação da obra para a representação da realidade. De outro tanto, no romance-reportagem, que teria despontado com maior vigor na década de setenta, não haveria o manejo da chamada

representação alegórica, uma vez que o escritor manteria uma relação mais estreita com os fatos, os quais dominariam o enredo, sobrepondo-se inclusive à figura do narrador.

A questão do distanciamento coloca-se mais estreitamente para a forma alegórica da representação, em que a transformação de “conteúdos históricos” em “conteúdos de verdade” necessita da reelaboração da experiência. Entre nós o domínio da representação alegórica, que não contraria a vocação do romance para o real, quando se sabe ligar a abstração à concretude das situações, trouxe-nos algumas obras de relevo. A primeira delas é, certamente, *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, com a inclusividade de uma composição plena, que tomando como modelo a parábola do Filho Pródigo, preenche-a com os múltiplos nexos conflitivos da vida familiar, a forma da história aí inseparável da forma da linguagem no ritmo da paixão incestuosa do personagem-narrador, e que se abre para uma visão trágica do mundo (NUNES, 2009, p. 156, grifos do autor).

É a “literatura do eu” contrapondo-se à “literatura verdade”, conforme interessante classificação proposta pela crítica e ensaísta Flora Süssekind, na forma lembrada por Schollhammer (2009), numa espécie de tentativa de enquadramento de alguns dos vários estilos surgidos, continuados ou revisitados na babel literária que se edificou na ruidosa década de setenta no Brasil do século passado, onde urbanos, marginais e isolados foram apenas algumas daquelas vozes que puderam ser ouvidas e até hoje ecoam no *grand canyon* que se formou em torno do multifacetado cenário da literatura contemporânea.

No mapeamento de Süssekind, a literatura verdade é colocada em contraste com uma outra grande vertente que ela denomina literatura do eu, ao identificar uma grande parte dos poetas da época, a chamada “Geração Mimeógrafo” (Chacal, Cacaso, Chico Alvim, Paulo Leminski e Ana Cristina César), mas também é a continuidade de uma prosa mais existencial e intimista, representada pela Clarice Lispector de *A paixão segundo G.H.*, de 1964, ao *Água viva*, de 1973. Clarice morreu em 1977, mas foi uma forte presença para os escritores que se iniciaram na década de 1970, assim como os poetas mestres Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto continuaram sendo as referências principais (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 26).

Conforme antes esboçado, é nesse emaranhado de poéticas “marginais” e narrativas “urbanas” que surge a voz “isolada” de Raduan Nassar, com a publicação de “*Lavoura Arcaica*” em 1975. Ao traçar um “breve mapeamento das últimas gerações”, o professor do departamento de letras da PUC do Rio de Janeiro, Karl Eric Schollhammer, refere-se tanto a Raduan Nassar, em relação à “*Lavoura Arcaica*” (1975) quanto a Osman Lins, em relação à “*Avalovara*” (1973), como escritores que figuraram entre aqueles que se revelaram solitários numa década em que a poesia marginal e a prosa urbana fixaram seus marcos.

Schollhammer vai além, ao considerar as duas obras acima referidas como espécies de narrativas inclassificáveis, uma vez que as tem como um *trabalho experimental de linguagem*, o que conferiria àqueles romances, em especial aqui à “Lavoura Arcaica”, um lugar de destaque no cenário literário da década de setenta.

Há ainda, nesses anos, alguns projetos solitários de grande sofisticação, voltados para um tratado experimental de linguagem, como o caso de Raduan Nassar com *Lavoura arcaica*, de 1975, e *Um copo de cólera*, de 1978, e Osman Lins com *Avalovara*, de 1973, que passaram pela década e deixaram uma herança de importância reconhecida (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 26).

No interessante capítulo intitulado “Um novo regionalismo?”, Schollhammer (2009) traça uma espécie de convergência entre as obras de Raduan Nassar, Milton Hatoun e Salim Miguel⁶⁶, escritores que em épocas diferentes trataram do universo da cultura árabe e libanesa mantidas por imigrantes no Brasil. Ressalta-se aqui o modo como o ensaísta se refere à linguagem da obra de Nassar, referindo-se a ela como uma escrita *artesanal*, o que enfatiza o modo particular do autor em sua escrita, numa década prolífera em estilos literários.

De certa maneira, encontramos nos romances de Hatoun o regionalismo amazonense, que sobreviveu nas décadas de 1970 e 1980 por intermédio dos livros de Márcio de Souza [...] em confluência com um memorialismo familiar, resgatando a história dos emigrantes árabes no Brasil, que se comunica com as obras de Raduan Nassar e Salim Miguel, entre outras. Apesar de sua obra contar com apenas dois romances – *Lavoura arcaica* (1975), e *Um copo de cólera*, de 1978 – e alguns poucos contos, editados em 1992, no volume *Menina a caminho*, Raduan Nassar foi um escritor marcante na década de 1970, pela excelência artesanal da escrita, ao

66 “Salim Miguel é jornalista e escritor. Nasceu no Líbano em 1924, tendo vindo para o Brasil quando então desembarcou no porto da cidade do Rio de Janeiro, em 1927. Durante sua vida trabalhou com cinema, tendo ainda sido livreiro e editor. Após sua adolescência, mudou-se para Santa Catarina onde, em Florianópolis, nas décadas de 1940 e 1950 participou ativamente do movimento Modernista nas artes catarinenses, como integrante do chamado *Grupo Sul* (1947-1957). Trabalhou na Bloch Editores; colaborou com o caderno literário *Ideias* do Jornal do Brasil; foi editor da revista *Ficção* (1976-1979), tendo ainda dirigido a Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (1983-1981) e, posteriormente, a Editora da Fundação Cultural da prefeitura de Florianópolis (1993-1996). Tem vários livros publicados, dentre eles, *Velhice e outros contos* (1951), *Rede* (romance, 1995), *A morte do tenente e outras mortes* (contos, 1979), *A voz submersa* (romance, 1984), *As confissões prematuras* (novela, 1998), *Mare nostrum* (romance, 2004), *Os melhores contos* (2009). No romance autobiográfico *Nur na escuridão* (1999), o escritor, na época, com 89 anos, narra com realismo lírico a saga da família de imigrantes libaneses que saiu da cidade de Koura, no Líbano, rumo ao Brasil, no final da década de 1920. A referida obra fora traduzida para o libanês e lançada pela editora Dar Saer Machrek, no salão da Feira do Livro de Antelias, em Beirute. Lançou em maio de 2011 o romance inédito *Reinvenção da Infância*. Organizou e participou de várias antologias. Recebeu vários prêmios importantes, sendo que entre os mais recentes estão: Prêmio Zaffray-Bourbon para *Nur na escuridão* (melhor romance), o Troféu Juca Pato Intelectual do Ano (2002) e o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras (2009) pelo conjunto da obra”. (Disponível nos sites: <<http://www.shahid.com.br/escritores/salim.html>> e <<http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/54531-romance-autobiografico-de-salim-miguel-ldquo-nur-na-escuridao-rdquo-sera-lancado-no-libano-amanha.html>>, ambos acessados em 04 dez. 2013).

descrever o conflito cultural no seio íntimo de uma família libanesa ortodoxa no interior de São Paulo (SCHOLHAMMER, 2009, p. 87).

De acordo com o que fora dito anteriormente, é nesse clima de contradição entre a patrulha ideológica do Estado e o surto experimental da linguagem literária, percebido tanto na prosa quanto na poesia, que “Lavoura Arcaica” vem a lume, espécie de voz única que destoa de todo aquele *boom* da geração mimeógrafo, bem como se difere de todo *brutalismo* da narrativa urbana então em voga.

Ainda que, ao menos em tese, possa-se estabelecer alguns pontos em comum entre a prosa de Raduan Nassar e a narrativa de seu contemporâneo Osman Lins, fato é que “Lavoura Arcaica” acaba-se colocando numa espécie de (des)lugar entre aquelas obras publicadas na década de 1970 no Brasil. Sob essa perspectiva, ela estaria à margem daquelas publicações então consideradas esteticamente *marginais* para os padrões da época, o que a torna uma narrativa praticamente destituída de filiação estilística.

Isso deixa claro e vem a corroborar o caráter multifacetado e fragmentário das muitas vozes ouvidas na década de 1970, o que se deu não necessariamente apenas nos limites da literatura, mas pode ser percebido no campo das artes como um todo.

É exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais. No teatro aparecem os grupos “não-empresariais”, destacando-se o *Asdrubal Trouxe o Trombone*, na música popular os grupos mambembes de *rock*, chorinho etc.; no cinema surgem as pequenas produções “Super 8” e, em literatura, a produção de livrinhos mimeografados. Todas essas manifestações criam seu próprio circuito – não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas – e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências (HOLLANDA, 1992, p. 96, grifo da autora).

É (des)contextualizada dessas circunstâncias que “Lavoura Arcaica” (1975) é publicada e desde então vem merecendo a atenção não só da crítica especializada, mas sobretudo, de um número cada vez mais significativo de leitores que se apaixonam pela prosa inclassificável e única de Raduan Nassar.

1.3 O Cinema brasileiro: tendências e fragmentação

Quando o cinema surgiu na França, no ano de 1895, seus criadores, os irmãos Louis e Auguste Lumière, chegaram a afirmar que se tratava de uma “invenção sem futuro” (ARAÚJO, 1995). As primeiras imagens exibidas no *Grand Café* de Paris, no dia 28 de dezembro daquele ano, resumiam-se à chegada de um trem na estação de *Ciotat*, o que causou grande impacto nos espectadores, visivelmente assustados com a imagem (tão só a imagem, pois ainda não havia som) de uma locomotiva que se projetava na tela em direção ao público. Estava, assim, criado o cinema, um modo de captar a realidade em movimento.

Segundo alguns estudiosos, no Brasil o cinema teria surgido não muito tempo depois de sua invenção no final do século XIX. Ainda que não existam evidências materiais dessa circunstância, alguns pesquisadores afirmam que o cinema teria sido trazido ao Brasil por imigrantes italianos em 1896, o que, consoante anotações do crítico de cinema Ismail Xavier, citado por Ballerini (2012) teria causado grande euforia, além de logo tornar-se um “espetáculo de massa” nos centros urbanos.

O cinema surgiu no Brasil pouco tempo depois de sua criação pelos irmãos Lumière na França, em 1895. Alguns livros de história do cinema brasileiro afirmam que o cinema foi trazido para cá pelas mãos de imigrantes italianos, em meados de 1896 [...] O crítico Ismail Xavier declara que a chegada do cinema gerou grande entusiasmo tanto entre a minoria letrada como entre a população analfabeta do Brasil, naquele final de século 19. Apesar da preocupação moralista de uma parcela mais conservadora dos brasileiros, o cinema se tornou rapidamente um espetáculo de massas nos grandes centros urbanos, e diversos documentos da época, mostrando expressões de entusiasmo, saudações e homenagens ao novo veículo, comprovam isso (BALLERINI, 2012, p. 17-18).

Por outro lado, a produção cinematográfica brasileira só vai surgir tempos depois, mais precisamente na primeira metade do século XX, graças ao empenho de cineastas pioneiros como Humberto Mauro e Mário Peixoto, os quais, mesmo dispondo de poucos recursos e nem sempre compreendidos por boa parte do público, produziram obras significativas que constituem verdadeiro marco na produção cinematográfica nacional.

Dessa época, importante destacar o filme *Limite* (1930), produzido por Mário Peixoto “considerado uma obra-prima do cinema mundial, por seus cuidados técnicos, narrativa amarrada e, principalmente, pela beleza e pela ousadia da direção de fotografia, feita por Edgar Brazil” (BALLERINI, 2012, p. 21).

No entanto, a crítica especializada afirma que o *cinema moderno* brasileiro surgiu na década de 1970, com o denominado *Cinema Novo*, considerando-o “a primeira expressão do cinema moderno em um país periférico e influencia o surgimento de vários cinemas

nacionais, sobretudo na África e na América Latina” (ARAUJO, 1995, p. 94). Após diversas tentativas fracassadas de se implantar no país uma indústria do cinema, surge na década de 1960 no Brasil um modo de se fazer cinema que irá culminar naquilo que ficou mundialmente conhecido como a grande tendência do cinema moderno brasileiro: o Cinema Novo.

É no início dos anos 60 que o cinema brasileiro começa a se destacar internacionalmente, com filmes do Cinema Novo. E o Brasil talvez tenha sido o principal beneficiário das novas conquistas técnicas e das ideias modernas. No fim dos anos 40, houve várias tentativas de montar no país um sistema de estúdios. Surgiram, então, a Vera Cruz, a Maristela, a Multifilme, todas companhias dotadas de grandes estúdios. Foram contratados técnicos e diretores estrangeiros, a fim de realizar o sonho de um cinema brasileiro com nível internacional [...] por diversos motivos, essas tentativas fracassaram (ARAUJO, 1995, p. 84).

É ainda o crítico de cinema do jornal “Folha de São Paulo”, Inácio Araujo (1995), que ressalta a circunstância de que, se por um lado o fracasso daquelas grandes companhias impediu o surgimento, no Brasil, de grandes produções que atingissem um público internacional e sucesso comercial, teria sido a partir daquela empreitada inexitosa dos grandes estúdios que um grupo de intelectuais da época, reunidos, sobretudo, no Rio de Janeiro, que perceberam a possibilidade de se criar um cinema tipicamente brasileiro.

Desde então, nomes como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr. e Cacá Diegues passaram a produzir filmes mais baratos, captando um Brasil realista, mediante a abordagem de temas relacionados diretamente aos problemas sociais.

A experiência da Vera Cruz demonstra ser inviável, economicamente, a produção de filmes com grande orçamento em um país pobre como o nosso. O Cinema Novo criou, então, o que veio a se chamar “estética da fome”: por um lado, preocupava-se com a vida da população pobre; por outro, tratava de mostrá-la através de filmes feitos com pouco dinheiro, em condições técnicas por vezes precárias (ARAUJO, 1995, p. 85).

O grande mérito, então, do Cinema Novo teria sido a busca por uma estética brasileira, ao passo que privilegiou o cenário nacional, personagens brasileiros e, sobretudo, temas intimamente ligados aos contextos histórico e social do Brasil. Daí a afirmação de que, “a alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente foi uma das características do Cinema Novo “[...] a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à ‘situação colonial’ então vigente no país” (CARVALHO, 2011, p. 290,

grifo do autor).

Diante disso, o Brasil passa a ser “descoberto” pelas lentes daquele grupo de jovens intelectuais engajados em exibir na tela um país esquecido e subdesenvolvido. Os filmes documentários e os primeiros longas-metragens do grupo definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira “descoberta do Brasil”, expressão que não é um exagero, se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época (XAVIER, 2001, p. 27).

Teria havido, assim, uma espécie de revolução no modo de fazer cinema no Brasil, uma vez que “o engajamento político e social constitui a base do Cinema Novo. Buscou-se abandonar o velho tripé, por a câmara na mão, usar pouca luz e levar para as telas novos talentos e propostas revolucionárias” (BALLERINI, 2012, p. 27).

Influenciado pelo *Neorrealismo* italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo abandonou a ideia de se produzir em estúdios, o que ajudou a suprimir alguns custos, além de adotar equipamentos leves, o que facilitou a filmagem em locações exteriores mais adversas, resultando, assim, em produções originais, cuja novidade era um Brasil subdesenvolvido, agora filmado e exibido; uma espécie de denúncia que, convertida em imagens, tornou-se a estética de um cinema novo nunca antes pensado, sequer produzido.

Inspirados pelo despojamento do neorrealismo italiano, pelas inovações da *Nouvelle Vague* francesa e, mais proximamente, pelo cinema independente brasileiro dos anos 1950, os cinemanovistas não queriam – nem poderiam – fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de “qualidade”, americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver. O cinema que pretendiam fazer deveria ser “novo” no conteúdo e na forma, pois seus novos temas exigiriam também um novo modo de filmar (CARVALHO, 2011, p. 290).

Afirmar que o *Cinema Novo* sofreu influências do *Neorrealismo* italiano e da *Nouvelle Vague* francesa implica dizer que essas duas tendências, a primeira surgida no pós-guerra (1945-1948) e a segunda como uma das vertentes do cinema moderno, fizeram uso de determinadas técnicas, bem como recorreram a certas temáticas que passaram a influenciar cineastas do mundo todo, em especial, no Brasil, onde aqueles jovens cineastas lançavam um novo olhar para captar uma realidade existente, porém, pouco (re)conhecida. De maneira resumida, pode-se dizer que:

O Neorrealismo foi uma resposta às limitações da indústria italiana de filmes durante e logo depois da Segunda Guerra Mundial. Seus filmes recorriam a argumentos episódicos e a um estilo semidocumental, com uso de locações e

de atores amadores ao lado de profissionais, para retratar o duro cotidiano de uma Itália em reconstrução (BERGAN, 2010, p. 86).

O filme *Roma, cidade aberta* (1945), do cineasta Roberto Rossellini é considerado o marco do cinema neorrealista italiano e foi “filmado em estilo semidocumental, sob condições muito difíceis, nos últimos dias da ocupação alemã na Itália” (BERGAN, 2010, p. 86). Outros aspectos como baixo custo do orçamento, locação, utilização de luz natural, recorrência a personagens interpretados por não-atores e temas de cunho social são citados por Bergan (2010) como algumas das principais características do Neorrealismo.

Em outras palavras, a realidade é captada em suas nuances mais corriqueiras, resultando, por vezes, em um “realismo poético” colhido de episódios menos esperados, não raros hostis, como aqueles vivenciados na Itália do pós-guerra. Por isso já se assegurou que:

Com tramas episódicas que buscavam traduzir o ritmo da vida cotidiana, câmera discreta, novas técnicas de edição e a naturalidade dos cenários e dos atores, o Neorrealismo trazia intensidade e rapidez inéditas. Rossellini afirmou: “O assunto do filme neorrealista é o mundo, não a história ou a narrativa. Não há teses preconcebidas, porque as ideias nascem do assunto do filme. Não há afinidade com o supérfluo e o meramente espetacular, mas a atração para o concreto” (BERGAN, 2010, p. 86).

Já a *Nouvelle Vague*, uma grande tendência do cinema moderno, surgiu na França, no final da década de cinquenta, “no momento em que jovens críticos da influente revista *Cahiers du Cinéma* decidiram aposentar de vez o tão combatido ‘cinéma du papa’ e fazer seus próprios filmes” (BERGAN, 2010, p. 110). Como expoentes desse movimento, podemos citar Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol.

A proposta se resumia a filmes com enredos simples, utilização de equipamentos leves, um estilo fotográfico despojado e, se possível, uma produção menos dispendiosa, primando pela originalidade, com ênfase na desconstrução da narrativa fílmica. A esses elementos característicos da *Nouvelle Vague*, pode-se acrescentar outros, isto é:

Embora os diretores da nova onda francesa diferissem em suas abordagens e sensibilidades, havia muitos elementos em comum: tratamento irreverente e não sentimental de personagens; roteiros episódicos e narrativa desconstruída; uso de câmeras portáteis e equipamentos leves; equipe pequena, filmagens em locações, evitando estúdios, cortes bruscos, com dispensa de planos de contextualização, edição elíptica, para chamar a atenção para a relação entre as imagens e o próprio meio, experimentação com o espaço e o tempo fílmicos, citações à literatura e a filmes; autorreflexão; postura existencial diante da sociedade e do comportamento humano (BERGAN, 2010, p. 110).

Nada talvez mais típico da tão revolucionária e seminal década de 1970 do que um movimento como a *Nouvelle Vague*, cujas características nada mais representam do que uma tentativa de rompimento com o cinema “clássico”, cujas regras de concepção e montagem remontam às grandes criações de Griffith “que inventou boa parte da linguagem cinematográfica, é, claro, uma referência obrigatória, tanto quanto Lumière ou Méliès” (ARAÚJO, 1995, p. 77). É então, partindo do modelo narrativo cinematográfico concebido por Griffith que outros serão criados, assim como, eventualmente, modificados ao longo dos tempos, a exemplo do que fez a *Nouvelle Vague*, na qual uma câmera na mão, algum improviso e uma atitude autorreflexiva desafiava não só questões ontológicas inerentes ao próprio homem, mas ao próprio ato de fazer cinema. Foi nesse clima de rompimento, do velho com o novo, que cineastas do mundo todo foram influenciados, inclusive aquele grupo de intelectuais que no Brasil foi responsável pelo chamado *Cinema Novo*.

Reflexos da onda francesa varreram também a América do Sul, particularmente o Brasil, onde o grupo do chamado Cinema Novo, liderado por Glauber Rocha, demonstrou espírito audaz e revolucionário na tentativa de criar uma cinematografia própria, livre da influência norte-americana (BERGAN, 2010, p. 110-111).

Ainda que o cineasta Nelson Pereira dos Santos, já nos anos 1950, comece a produzir alguns filmes que dialogam com o Neorrealismo italiano e com a tradição literária brasileira, foi durante boa parte da década de sessenta que, no Brasil, surgiram alguns filmes que seriam os responsáveis pelo cinema moderno brasileiro. De outro lado, o Cinema Novo sofreria uma espécie de paulatino declínio com o Ato Institucional nº 05 (1968), período em que a censura instituída pelo regime militar no Brasil reveste-se de maior rigor.

É justamente nessa época que começa a surgir outra tendência do cinema moderno brasileiro, o *Cinema Marginal*, também conhecido como *Boca do Lixo*, expressão utilizada para designar, geograficamente, o centro urbano da cidade de São Paulo. Mais especificamente, situa-se no Bairro da Luz, em um quarteirão que inclui a Rua do Triunfo e suas adjacências. Durante as décadas de 1920 e 1930, a mencionada região tornou-se um polo da indústria cinematográfica no Brasil, quando empresas do ramo como a Paramount, Fox e Metro instalaram-se naquele local, o que acabou transformando-o numa espécie de reduto do cinema independente brasileiro, ou seja, aquele desvinculado dos incentivos oficiais do governo.

Mais recentemente, nos anos de 1990, a Boca veio a ser chamada de *Cracolândia*,

tornando-se uma das regiões metropolitanas mais degradadas da cidade de São Paulo, o que a levou ser comparada com o *Beco da Fome*, região central da cidade do Rio de Janeiro, com características bem semelhantes⁷. Referindo-se ao cinema marginal e o contexto de sua produção, anota Abreu (2006) que:

Processo de produção cinematográfica que teve lugar num certo período de tempo (anos 1970), num espaço determinado (a Boca do Lixo) e, a despeito de suas precariedades e contradições, conseguiu efetivar uma aliança entre seus três vértices – produção, exibição e distribuição – e produzir um cinema popular com excelente resposta de público. Um processo inserido num contexto mais amplo de expansão da produção cinematográfica (e da indústria cultural de uma maneira geral) paulista e brasileira, marcado pela organização da elite do audiovisual brasileiro em torno da Embrafilme – empresa estatal de fomento à produção –, de certa forma com o mesmo propósito, período em que as questões do nacional e do popular se apresentavam como o epicentro das motivações ideológicas (ABREU, 2006, p. 9).

Malgrada a proposta de se fazer um cinema de cunho mais autoral, a cargo de um grupo de cineasta cujos nomes destacam-se os de Carlos Reichenbach, Luiz Castellini, Alfredo Sternheim, Juan Bajon, Cláudio Cunha e Walter Hugo Khouri, a produção cinematográfica da Boca do Lixo ficou mesmo conhecida por filmes cuja produção implicava menos dispêndio e que tinham ainda uma forte temática sexual, o que alcançou seu ápice nos anos de 1970 com as populares pornochanchadas.

Outros gêneros, porém, como dramas, policiais, comédias, faroestes, filme de ação e *Kung fu* foram explorados pelo cinema produzido na Boca do Lixo, sem nunca deixar de lado o erotismo que tanto caracterizou os filmes daquela época, produzidos naquela região. Rejeitados pela crítica, que preferiam filmes de temáticas mais sociais, especialmente daqueles diretores surgidos com o *Cinema Novo*, algumas películas produzidas na Boca do Lixo alcançaram sucesso de bilheteria, como *A viúva virgem*, de Rovai, e *Giselle*, de Vitor di Mello.

Conforme antes mencionado, mais do que uma zona urbana em acentuado declínio, “a Boca do Lixo [...] aglutinava pessoas que queriam fazer cinema. Diferente do formato empresarial de um estúdio, com jeito de fábrica e comandado por patrões, ela parecia um gueto de liberdade (se é possível mais essa contradição, entre tantas, que oferece)” (ABREU, 2006, p. 09).

Essa nova tendência do cinema, predominante durante os anos de 1970 no Brasil, será

⁷⁷ Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Boca_do_Lixo>, acessado em 04 dez 2013.

fortemente influenciada pela vertente antropofágica de Oswald de Andrade e também pelo estilo marcante do cineasta francês Jean-Luc Godard e sua experimentalidade da linguagem cinematográfica.

A criatividade do Cinema Novo sofreu um declínio após o decreto do Ato Institucional n. 5, que endureceu ainda mais a censura no país. Nesse contexto, surgiu o Cinema Marginal (1968-73). Os filmes dessa corrente foram influenciados pela antropofagia modernista de Oswald de Andrade, redescoberta pelo Tropicalismo, e também pelas ideias de Jean-Luc Godard, como o uso de linguagem fragmentada (BALLERINI, 2012, p. 30).

Ainda de acordo com o jornalista e crítico de cinema Frantjesco Ballerini (2012), nomes como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Neville d'Almeida, Carlos Reichenbach, Luís Rosemberg e Andréa Tonacci, numa espécie de ruptura com o ideário do Cinema Novo, conforme publicado no folheto *O pornógrafo* (1970) da época, teriam resolvido “abandonar ‘as elucubrações intelectuais, responsáveis por filmes ininteligíveis, e atingir uma comunicação ativa com o grande público’” (BALLERINI, 2012, p. 30, grifo do autor).

De acordo com a crítica contemporânea, o filme expoente dessa fase de transição do Cinema Novo para o Cinema Marginal foi *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla “filmado na Boca do Lixo (região central de São Paulo, berço do Cinema Marginal), contando, portanto, com forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial produzido por ela” (BALLERINI, 2012, p. 30).

Para Ismail Xavier (2001), se o Cinema Novo pode ser reconhecido sob a epígrafe da “estética da fome”, o Cinema Marginal por sua vez, com *O bandido da luz vermelha* (1968), inaugura aquilo que ele cita como sendo a “estética do lixo”, cujos filmes darão primazia às mazelas do espaço urbano brasileiro, em detrimento à ambientação tipicamente sertaneja (especialmente a nordestina) explorada pela vertente mais significativa do Cinema Novo, cujo declínio já pode ser percebido naquele emblemático ano de 1968.

Nessa tônica da ruptura, o espírito da colagem e da fragmentação se afirma, com toda força, no filme de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* (1968) onde se faz presente a atmosfera tropicalista e o domínio da paródia. Ao bom humor da ironia de 1968, o Cinema Marginal opõe a sua dose amarga de sarcasmo e, no final da década, a “estética da fome” do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada “estética do lixo”, na qual câmera na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera de preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto (XAVIER, 2001, p. 17).

Numa espécie de síntese, afirma-se que tanto o Cinema Novo, quanto o Cinema Marginal figuram como “manifestações estéticas vigorosas dessa consciência catastrófica do subdesenvolvimento do país” (XAVIER, 2001, p. 26).

De acordo com o dito alhures, paralela à produção cinematográfica marginal, desenvolveu-se outra que ficou conhecida como pornochanchadas, comédias eróticas, que voltou a atrair grande parte do público para os cinemas.

No entanto, “por envolver filmes com produção precária e altamente eróticos, acabaram estigmatizando todo o cinema nacional” (BALLERINI, 2012, p. 32), o que levaria a uma opinião equivocada, porém, amplamente difundida, de que os filmes brasileiros seriam ruins ou necessariamente pornográficos.

Com o fim da ditadura militar, dando ensejo à volta dos filmes de sexo explícito, a indústria cinematográfica da Boca do Lixo passou a experimentar franco declínio, até seu completo desaparecimento, não sendo, no entanto, possível negar sua importância enquanto uma das tendências ou estilo do cinema brasileiro da década de 1970.

Ressalta-se nesse contexto que o mito de que o cinema nacional limita-se a filmes pornô, somente será atenuado com as recentes produções cinematográficas, especialmente com a “Retomada”, ocorrida a partir dos anos 1990. Nesse sentido, afirma-se que a década de 80, ou boa parte dela, assistiu à perda da originalidade do cinema nacional, cujo auge teria sido deflagrado décadas anteriores com a explosão inventiva do Cinema Novo e, de certo modo, posteriormente, com os filmes produzidos pelo então Cinema Marginal.

O cinema dos anos 1980 também é caracterizado pela perda da originalidade que marcou o Cinema Novo. Ismail Xavier afirma que as produções feitas nessa década, embora ganhassem o mundo em festivais e conquistassem consideráveis bilheterias internamente, perderam densidade no que tange à singularidade de estilo. Enterrou-se de vez a discussão sobre o cinema no país (BALLERINI, 2012, p. 33-34).

O início da década de 1980 assistira, assim, a uma espécie de fechamento de um ciclo iniciado pelo cinema brasileiro moderno na década de sessenta, com a deflagração do Cinema Novo. Para o renomado crítico de cinema Ismail Xavier, coube ao cineasta Nelson Pereira dos Santos, que já no ano de 1950 produzia filmes seminais ou “proto-Cinema Novo” (XAVIER, 2001, p.16), como *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), o encerramento daquela fase do cinema brasileiro, o que teria se dado mais especificamente com o lançamento de *Memórias do Cárcere* (1984), baseado na obra de Graciliano Ramos.

A realização de filmes de impacto atesta a hegemonia da tradição moderna até o início dos anos de 1980, e tomo aqui como ponto limite simbólico desta vitalidade o ano de 1984. Este é o ano de *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira), que fecha o diálogo do Cinema Novo com Graciliano Ramos, cuja experiência do cárcere é agora assumida como uma alegoria dos anos de chumbo no momento em que se consolida a abertura (XAVIER, 2001, p. 34).

Por outro lado, conforme já esboçado, isso não significa a inexistência de produção cinematográfica naquele período, ao contrário. Com o fim de regime militar e o fortalecimento do sistema democrático, cria-se um clima de abertura e euforia cultural em todo o país. Soma-se a essas circunstâncias a atuação da Embrafilme, empresa estatal que a partir de 1970 passou a custear e a distribuir filmes nacionais, sendo que “o primeiro filme distribuído pela empresa foi *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman” (BALLERINI, 2012, p. 32). No que toca ainda à áurea época da Embrafilme, importante considerar-se que:

A gestão da Embrafilme também levou o cinema nacional aos grandes festivais internacionais, como os de Cannes, Veneza e Berlim. Filmes como *Eu sei que vou te amar* (1986 – Cannes), *Eles não usam black tie* (1981 – Veneza) e *A hora da Estrela* (1986 – Berlim) são apenas alguns exemplos de sucessos nacionais fora das fronteiras do Brasil (BALLERINI, 2012 p. 33).

Vencida a década de 1980, e tendo a Embrafilme sido liquidada, em parte, pela má administração de seus gestores, durante o governo do presidente Collor, afirma-se que os anos de 1990 assistiu àquilo que Ballerini (2012) chamou de “a morte do cinema nacional”. No entanto, pontua o mesmo autor que “se os anos 1990 foram marcados pela extrema agonia do nosso cinema, nessa época também ocorreu seu retorno com grande fôlego, graças ao movimento que chamamos de Retomada” (BALLERINI, 2012, p. 34-35).

Esse período denominado “Retomada” deve ser compreendido como uma época marcante do cinema nacional, surgida a partir da segunda metade dos anos 1990. É nessa era de retomada e busca por um cinema nacional que serão lançadas as bases para um cinema brasileiro do século XXI, quando então se iniciaria um novo ciclo, historicamente marcado com a estreia de *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

Considerado como filme inaugural da Retomada, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati, ganhou espaço e repercussão expressivos na mídia nacional, quando os debates em torno do fazer cinema voltaram a ser a tônica daquele momento, alavancando assim outras produções cinematográficas consideráveis.

O ano de 1995 marcou a Retomada não só pelo lançamento de Carlota

Joaquina, mas também pelo fato de a produção ter-se tornado mais expressiva em público e crítica. Foram lançados treze longas nacionais que somaram quase três milhões de ingressos vendidos, dez vezes mais que em 1994. Essa bilheteria se deveu em grande parte a *Carlota Joaquina*, sendo que no ano seguinte destacou-se *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas. Nesse ano de 1995, 114 cineastas filmaram seu primeiro longa-metragem e veteranos como Nelson Pereira dos Santos votaram à ativa (BALLERINI, 2012, p. 41).

Durante esse período da Retomada, destaca-se a diversidade de filmes que ora abordam o ambiente hostil do sertão brasileiro como *Central do Brasil* (1998), *Eu, tu eles* (2000), *Abril despedaçado* (2001); ora focam em contextos históricos como *Guerra de Canudos* (1997) e *Desmundo* (2002) ou, ora ainda servem-se de textos literários, adaptados à tela como *O auto da Compadecida* (2000), *Lavoura Arcaica* (2001) e *Cidade de Deus* (2002). Atento a essa pluralidade de temáticas surgidas durante a profícua década de noventa no Brasil, acredita-se que:

O cinema da década exibiu sua diferença, mas não esteve preocupado em proclamar rupturas. Privilegiou alguns dados de continuidade, como, por exemplo, na série de filmes que focalizaram os temas da migração, do cangaço e da vida na favela, num retornado a espaços emblemáticos do Cinema Novo (XAVIER, 2001, p. 42).

Já nesse período, reconhece-se que o cinema brasileiro, assim como o atual, não tem mais um eixo comum. Desde a retomada ocorrida em meados dos anos noventa do século passado, não mais se pode falar em um cinema de tendências no Brasil. O que existe são produções de temáticas fragmentadas e muito pessoais. Ismail Xavier (2001), no ensaio intitulado “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”, escrito em 1985, já ressaltava a dificuldade de mapeamento do cinema nacional em virtude de sua fragmentação, o que para o crítico ocorre desde o início da década de setenta, especialmente com a diluição do Cinema Novo e o declínio do Cinema Marginal, passando-se assim a produções cinematográficas marcadamente pessoais e dissonantes.

O cinema brasileiro, de 1972/73 para cá, não facilita a tarefa de quem queira mapeá-lo, marcar períodos, encontrar estratégias aglutinadoras. No fim do Governo Médici, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego, enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética. Na política de produção e no debate cultural, o dado mais evidente é a consolidação da polaridade entre o *cinemão*, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem [...] no período, prevalece a

invenção de caminhos pessoais e muitas opções borram as fronteiras a princípio tão nítidas (XAVIER, 2001, p. 80, grifo do autor).

Nas palavras do crítico de arte, escritor e roteirista Walter Cezar Addeo (2012, s/p), “a tendência do cinema brasileiro é de fragmentação dos eixos narrativos e, em alguns casos, de um pós-neorrealismo cru e exacerbado, sem redenção”. Esses traços característicos de uma produção cinematográfica mais “contemporânea” podem ser vistos em filmes como *O invasor* (Beto Brant - 2001), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis - 2003), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz - 2006) e *O baixio das bestas* (Cláudio Assis - 2006). Isso nos roteiros específicos e originais para o cinema, pois há ainda as adaptações literárias, com roteiros adaptados à narrativa fílmica, como é o caso das produções mais recentes como *Capitães da areia* (Cecília Amado - 2011), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles - 2002) e o próprio *Lavoura Arcaica* (Luís Fernando Carvalho - 2001).

Ocorre que, no caso específico do filme *Lavoura Arcaica* (2001), seria muito reducionista afirmar que se trata de mais um filme “baseado em” ou “adaptado de” uma obra literária, como tantos outros. Isso porque toda aquela linguagem experimental ou, conforme já se afirmou “artesanal”, presente no discurso literário foi, de certo modo, preservada no filme, o que levou a crítica mais abalizada a tecer a seguinte afirmação:

‘Lavoura’ é, na verdade, aquele tipo de livro ‘infilável’. Primeiro porque não há propriamente enredo, e sim fluxo de consciência do protagonista [...] a prosa do autor complica a tarefa: abstrata e profusa, ela não se dobra à forma de um roteiro [...] Raduan escreve essa história torrencialmente, em parágrafos que ocupam capítulos inteiros e que raramente têm pontos. Em vez de tentar simplificar o impossível, Carvalho tratou de abraçá-lo [...] uma ‘prosa visual’ que é o equivalente exato da prosa literária de Raduan. Esta, no entanto, continua presente, já que Carvalho colocou quase na íntegra do texto original na boca dos protagonistas (BOSCOV, 2007, s/p, grifos do autor).

É justamente nesse ponto de convergência entre cinema e literatura que se busca a compreensão daquilo que, sendo uma totalidade de palavras (o romance), se converte em imagens (o filme), e mesmo sendo imagem não perde em absoluto o tom literário, e, porque não, o viés poético que “Lavoura Arcaica” (1975) evoca-nos durante toda a sua narrativa. Esse, talvez seja ao mesmo tempo, o mérito e o mistério de algo que, convertido em outro, preserva ainda boa parte daquilo que lhe é melhor e autêntico: a poética.

O signo, seja ele linguístico ou imagético, atua aqui como material plástico dessa espécie de tradução semiótica, pois quando da transposição do texto literário para o cinema,

mais uma vez, é o signo, agora convertido em imagem, que dará sustentação à estética nassariana. Criticado por alguns pelo excessivo apego à prosa de Nassar (1975), a película de Carvalho (2001) é um tributo à própria poética da obra, em cenas constituídas ora de pura dramaticidade, ora de silêncio, sombras e formas, como se a câmera captasse em estado de pureza absoluta, a memória visual e significativa do protagonista da trama.

É um filme de metáforas, o que se explica pela grande carga poética das imagens. Em outras palavras, é o signo não-verbal a serviço da imaginação que, nada mais é do que uma das particularidades da linguagem (em especial da cinematográfica), da qual se serve tanto o criador quanto o espectador da obra fabulada.

De algum modo, o longa-metragem de Carvalho (2001) é a retomada de um cinema-poesia, no dizer de Sukuman (2007), privilegiando a denominada narrativa em “*off*”⁸⁸. Isso permite que o olho mecânico do cinema seja também uma contemplação sobre a estética das formas, o que faz *jus* àquela lapidar afirmação de Artaud (2007, s/p), segundo o qual “o cinema age, em primeiro lugar na pele das coisas, na epiderme da realidade”. No dizer de Sukuman (2007).

Lavoura Arcaica se insere numa tradição do cinema brasileiro e universal, que é a do filme poético [...] mesmo tendo como matriz um texto em prosa, trata-se de cinema poesia na medida em que é calcado na criação de imagens – no sentido de alusão –, de versos, na exploração de texturas, na composição de estrofes. O que seria, se não poesia, a cena que abre o filme, André – Selton Mello – meio se masturbando, meio tendo um ataque epilético, amalgamando-se ao ambiente de um reles quarto de pensão enquanto o barulho de um trem serve de trilha sonora ao lado de sussurros de dor e de prazer? Isto, e aleatoriamente pode-se notar tal procedimento em cada cena-estrofe do filme, é pura alusão poética [...] o filme traduz o intraduzível (SUKUMAN, 2007, s/p).

A constatação de que o filme *Lavoura Arcaica* de Carvalho teria sido fiel ao texto de Nassar não significa submissão estética daquele primeiro a este último; o que ocorreu foi que o filme capturou o espírito do livro em outra instância, ou seja, conseguiu retratar com a propriedade exigida pela linguagem cinematográfica, a mesma excelência artística consagrada no livro, o que, por si só, já é um grande mérito. Nesse mesmo prisma, corroborando ainda o caráter poético alcançado pelo filme, são os comentários de Birman (2001) os seguintes:

É bom que se diga logo quanto a isso de que “não se trata de uma simples adaptação de um texto literário para o cinema”. Pelo contrário, o diretor

⁸⁸ Aquela na qual a imagem do narrador está oculta, ouvindo-se tão somente sua voz ou fala, momento em que a câmera procura retratar o que seria o estado mental ou psicológico do narrador em “*off*”.

recria aquilo que foi escrito como romance no registro da linguagem cinematográfica. O acontecimento estético maior foi a tessitura de um outro discurso para dar forma ao argumento [...] o indizível não foi assim transformado em dizível, mas foi realocado nos gestos e nas expressões dos personagens, de forma a manter os limites do dito e incrementar a potência poética dos diálogos [...] os diálogos são poesia pura (BIRMAN, 2001, s/p, grifo do autor).

Considerando-se o trajeto percorrido pelo cinema no Brasil, a partir das criações do Cinema Novo, durante a década de sessenta, bem como o impacto surgido com o lançamento do filme *Lavoura Arcaica* (2001), praticamente trinta anos depois, duas constatações devem ser feitas. Se por um lado, pode-se afirmar a relevância histórica do Cinema Novo, surgido na segunda metade do século XX, como uma das tendências mais marcantes do cinema moderno brasileiro, com seus filmes de baixo custo e linguagem experimental, por outro, impossível não admitir a fragmentação do cinema nacional, detectada já na década de setenta e que continua fragmentada no limiar do século XXI.

Outra constatação que se impõe é a de que, paralelo aos roteiros originais escritos para o cinema, consolidou-se na cinematografia nacional uma tradição rica de filmes, e aqui se insere *Lavoura Arcaica* (2001), cujos roteiros tiveram como fonte obras literárias de inúmeros autores brasileiros, o que se deve, em boa parte, a uma vertente do Cinema Novo que encontrou em Drummond, Mário de Andrade e Graciliano Ramos, só para citar alguns, terreno fértil para a produção de boa parte daqueles filmes que inovaram o modo de fazer cinema no Brasil, ainda que não tenham eles, inclusive *Lavoura Arcaica* (2001), alcançado sucesso de bilheteria, nem tampouco possam ser equiparados ao cinema industrial produzido nos Estados Unidos.

O conjunto de filmes ‘mais comportados’ que dialogam com a tradição literária – *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Capitu* (Saraceni, 1968) – mantém-se afastado do cinema brasileiro mais popular (no sentido de bilheteria) e, por outro lado, não se alinha ao padrão clássico do cinema norte-americano (XAVIER, 2001, p.60, grifos do autor).

Nessa perspectiva, em sua pluralidade de estilos e inspirações, o Cinema Novo arejou a arte cinematográfica produzida no Brasil, tanto na forma quanto no conteúdo, especialmente quando recorreu à literatura para colocar em evidência a sociedade brasileira, a ponto de se afirmar que nas obras-primas produzidas, especialmente, por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra “[...] é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do

polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução” (XAVIER, 2001, p, 47).

Nesse sentido, em boa parte servindo-se de roteiros adaptados de alguns cânones da literatura, denota-se que a tônica do Cinema Novo foi suscitar questões relacionadas à própria identidade da nação, sua formação e, sobretudo, seu estado de miserabilidade e subdesenvolvimento. Mas foi também, muito além disso:

O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações, neste conjunto de filmes notáveis como *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963) e *Porto das Caixas* (Saraceni, 1963), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro, 1965), *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969). Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social (XAVIER, 2001, p. 19).

Herança do Cinema Novo por um lado, produto de um “cinema de autor”⁹ por outro, o filme *Lavoura Arcaica* (2001), mais do que uma adaptação da literatura para as telas, é uma obra-prima da arte cinematográfica brasileira neste início do século XXI, na medida em que na difícil transposição semiótica da palavra para o campo da imagem, conserva a poesia do discurso literário, ao mesmo tempo em que explora com sutileza toda fluidez da imagem em movimento, o que resulta num objeto estético inclassificável: nem literatura, nem cinema, os dois.

9 No dizer de Bergan (2011, p. 115/6): “Os jovens críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* usaram a palavra *auteur* (autor) para distinguir cineastas cuja obra tem a força de uma afirmação pessoal em termos de estilo e tema [...] Em 1957, Truffaut escreveu: ‘O filme do amanhã parece-me ainda mais pessoal do que um romance individualista ou autobiográfico’ [...] No final dos anos 1950, os críticos da *Cahiers du Cinéma* tornam-se eles próprios autores”.

2 O PARALELEPÍPEDO E O SILÊNCIO: RECORTES BIOGRÁFICOS

2.1 “Um paralelepípedo lírico como eu”: recortes biográficos de Raduan Nassar

A biografia de Raduan Nassar (1935) é daquele tipo que pode ser escrita em duas únicas linhas. Na primeira, narra-se o seu nascimento, o modo como ele veio ao mundo e se tornou um refinado literato; na segunda sua espantosa declaração, após consagrar-se como escritor, de que estaria abandonando a literatura para nunca mais voltar a escrever. Completamente avesso às entrevistas, à agitação literária das sessões de autógrafos e tendo abandonado o ofício de escritor após a publicação de seu único romance (“Lavoura Arcaica” – 1975), da única novela (“Um copo de cólera” – 1978) e do livro de contos (“Menina a Caminho” - 1994), a vida do escritor é contada mais pelo depoimento apaixonado de seus amigos de juventude do que por ele próprio.

Não menos alarmante do que a estreia de Raduan Nassar na literatura, foi, sem dúvidas, sua abrupta retirada, anunciada por ele mesmo, durante uma entrevista concedida para o jornal *Folha de São Paulo* (Cadernos de Literatura, 2001, p. 12).

Mais precisamente, o fato ocorreu em 1985, isto é, dez anos após a publicação de seu primeiro livro, quando então Raduan Nassar decidiu comprar uma fazenda no interior de São Paulo e, numa espécie de exílio voluntário, passou a se dedicar exclusivamente à agricultura (e ao silêncio). Instigado pela radicalidade do escritor, o jornalista Augusto Nunes (2001) formula uma interessante questão, ao mesmo tempo em que arrisca, ele mesmo, uma possível resposta:

Quem só conhece a obra de Raduan Nassar, tão parcimoniosa quanto iluminada, tem o dever de ficar intrigado com seu voluntário degredo rural. Como pode um escritor de tão refinada linhagem trocar a semeadura de livros pelo plantio de feijão e milho de pipoca? Quem conviveu com Raduan Nassar não tem o direito de estranhar a opção por feijões e milharais. Antes e acima do autor de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, sempre existiu uma figura de melhor ficção, e a grandes personagens se costuma conceder a graça da completa liberdade de movimentos [...]. Foi o personagem Raduan quem criou o escritor, como antes criara o acionista de uma empresa comercial e o diretor de um jornal de bairro, como depois criaria o homem que semeia pipocas (Cadernos de Literatura, 2001, p. 17).

Em uma das raras entrevistas concedidas, quando perguntado pela equipe de entrevistadores dos Cadernos de Literatura, publicados pelo Instituto Moreira Salles (IMS), o

que o teria levado a dedicar-se, numa determinada época, inteiramente à literatura, renunciando-se a tudo em nome dela e depois parado de escrever, Raduan Nassar foi tão categórico quanto lacônico em sua resposta: “a paixão pela literatura, que certamente tem a ver com uma história pessoal. Como começa essa paixão e por que acaba, não sei” (Cadernos de Literatura, 2001, p. 24).

Filho dos imigrantes libaneses João Nassar e Chafika Cassis, vindos para o Brasil nos anos de 1920, Raduan Nassar nasceu em 27 de novembro de 1935, na cidade de Pindorama, localizada no interior de São Paulo. É da infância vivida naquela típica cidade interiorana de imigrantes, sobretudo, árabes, que Nassar conserva uma espécie de memória afetiva, ao relatar que:

Pindorama era um imenso teatro na Sexta-Feira da Paixão. Apagavam-se as luzes da cidade e o cortejo silencioso seguia à luz de vela pelas ruas forradas de folhas secas, marcando a pisada vagarosa dos que conduziam o Cristo morto. As congregações vestidas de preto engrolavam a ladainha. E em cada altar, por onde passava a procissão, a Verônica desenrolava aos poucos o sudário, enquanto evocava em latim seu canto lamentoso: a voz da carpideira estremecia a noite (Cadernos de Literatura, 2001, p. 42).

Outras vezes, são determinados lugares como o hotel, a estação de trem e a barbearia que conduzem Raduan Nassar ao quintal de sua infância, local repleto de imagens poéticas, que fazem de Pindorama e seus arredores um verdadeiro álbum de fotografias, galeria particular de lembranças já esmaecidas pelo tempo, mas que nunca se apagam.

Perto da estação de trem, ficava o hotel do Scatena. Os que passavam em frente esticavam os olhos para seu corredor comprido [...] A barbearia era lugar de mulheres peladas nas folhinhas. Menino, eu fingia que dormia enquanto cortavam meu cabelo. Os homens ali reunidos cochichavam histórias picantes e casos de pornografia (Cadernos de Literatura, 2001, p. 46-48).

Conforme também registrado nos Cadernos de Literatura (2001, p. 7/8), é ainda na infância que Raduan Nassar experimenta uma grande alegria ao ganhar dos pais um casal de galinhas-de-angola. Mais tarde, ainda morando em Pindorama, passa a criar pombos, mas precisa abandoná-los quando, em 1949, muda-se para Catanduva, também no interior de São Paulo. O pombal de sua infância é uma das recriações literárias surgidas em “Lavoura Arcaica” (1975), deixando aí entrever um traço marcante da biografia do autor em sua obra.

Aos 15 (quinze) anos de idade, Raduan sofre a primeira crise de convulsão, o que se prolongaria por mais dois dias. Na época, o alarme causado por um diagnóstico equivocado,

marcaria para sempre a personalidade do escritor. Ao descrever essa circunstância na adolescência de Raduan Nassar, os “Cadernos de Literatura Brasileira” (2001), resumem o ocorrido do seguinte modo:

Durante uma aula da quarta série ginásial, às vésperas dos exames de junho, Raduan Nassar sofre a primeira de sete convulsões que se sucederiam por mais dois dias. Diante de um diagnóstico incorreto e alarmista – por ordem do médico, sua casa chegou a ser isolada – seus pais decidem transportá-lo em avião-ambulância, para São Paulo, onde passa a ser tratado por um neurologista. O adolescente expansivo e de memória excelente sai da crise com amnésia parcial e o temperamento marcado por forte introversão. Com a saúde debilitada, não consegue concluir o ano letivo (Cadernos de Literatura, 2001, p. 8).

Assim como sua relação com as aves, em especial os pombos, a crise convulsiva será também retomada no romance “Lavoura arcaica”, no qual o protagonista da obra é acometido de crises epiléticas, mote para a suscitação de inúmeras outras questões ontológicas alinhavadas no enredo, cujos traços autobiográficos se mostram cada vez mais evidentes.

Adulto e morando na cidade de São Paulo com a família, Raduan Nassar ingressa simultaneamente na Faculdade de Direito do Largo São Francisco e no curso de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, tendo abandonado o curso de Letras no segundo semestre e o de Direito no último ano. Ainda quando cursava Direito, ingressa no curso de Filosofia, na USP, que será concluído em 1963 (Cadernos de Literatura, 2001, p. 9-10).

É nessa época de juventude e oscilações vocacionais que Raduan Nassar conhece alguns jovens intelectuais que serão seus grandes amigos pela vida toda, além de alguns deles tornarem-se futuros escritores ou jornalistas. No curso de Direito, conhece Hamilton Trevisan, que o apresenta Modesto Carone e José Carlos Abbate, todos com projetos ou aspirações literárias já definidas naquela ocasião. Dessa fase, tem-se o seguinte relato:

1957 Raduan ingressa no curso de Filosofia da USP. Era o sexto entre os irmãos a frequentar a mesma faculdade, à época funcionando na Rua Maria Antônia, centro de São Paulo. Na faculdade de Direito conhece José Carlos Abbate, um paulistano que acabaria se tornando um de seus melhores interlocutores. Inseparável, o grupo de quatro amigos começa a se encontrar com regularidade na Biblioteca Mario de Andrade e na biblioteca da Faculdade de Direito, onde discute autores e obras e faz boa parte de suas leituras. Também se tornam comuns as noitadas em salões de *snooker* e bares do centro velho da cidade (Cadernos de Literatura, 2001, p. 9/10).

A respeito dessa época, Modesto Carone, em entrevista concedida aos “Cadernos de

Literatura” (2001, p. 14), relembra que “o que aqueles adolescentes – que segundo André Malreaux buscam o absoluto – queriam descobrir era a maneira de se tornarem escritores de verdade, uma vez que a decisão interior nesse sentido já estava tomada”.

Sobre a personalidade de Raduan Nassar, mais específicas e enfáticas são as palavras de José Carlos Abbate (2001) ao pontuar que:

Alguna coisa nos dizia que o grande escritor daquele grupo era o Raduan, o mais taciturno de todos, cujos silêncios prolongados nos pareciam opressivos [...] Sempre foi perfeccionista e também exigente leitor de textos alheios; raramente vi alguém abominar tanto o lugar-comum, a frase inapetente, o conceito surrado. Mas eu o enxergava como uma criatura atormentada, cindida: um extremo racionalismo, cientificismo quase, se debatendo com o espiritualismo, fortemente carregado de emoção (Cadernos de Literatura, 2001, p. 15-16).

Reservado, lacônico e, sobretudo, renitente em sua decisão, quando o assunto é a sua retirada do mundo literário, Raduan Nassar não hesita em afirmar sua total perda de interesse pela literatura, a ponto de dizer que “na ordem ou desordem geral das coisas, a literatura é uma coisinha” (Cadernos de Literatura, 2001, p. 27). Mas, por outro lado, é o próprio Raduan Nassar que se recorda das vezes em que o ofício da escrita atingiu uma dimensão imensurável em sua vida, fazendo-o “vibrar” naquele momento em que o escritor se aproxima do indizível, doma a palavra, convertendo-a em discurso literário, “me sentei poucas vezes para escrever, mas quando fazia isso, ia com muita sede ao pote. Eu vibrava quando chegava perto do que queria, tudo entremeado de idas e vindas. Mas deixa pra lá, que tudo isso já rolou” (Cadernos de Literatura, 2001, p. 39).

Se a vida é mesmo uma constante busca de se fazer de um jeito novo as velhas práticas já desgastadas pelo tempo (o que inclui o “fazer literário”), Raduan Nassar encontrou no cultivo da terra outra forma de labor literário. Isso ele mesmo afirma, enfatizando que o faz, no entanto, sem saber o porquê, do mesmo modo que não sabe como teria começado e terminado seu envolvimento com a literatura.

Hoje minha vida é fazer, fazer, fazer, no âmbito da fazenda evidentemente, num espaço em constante transformação, o que não deixa de ser uma outra forma de escrever. Além disso, tem em comum com a literatura o fato de eu não saber por quê. Então é fazer, fazer, fazer (Cadernos de Literatura, 2001, p. 39).

Se uma biografia, por mais investigativa e pormenorizada que seja não se mostra o suficiente para se chegar a um perfil mais acertado do biografado, melhor seria buscar junto

àquele que se investiga uma definição de si próprio. Tratando-se, porém, de Raduan Nassar, e tendo em vista seu temperamento (ou a falta dele) tal empreitada tornar-se-ia quase impensada.

No entanto, foi durante a entrevista concedida à equipe dos Cadernos de Literatura (2001) que Raduan Nassar deixou escapar uma lapidar definição de sua personalidade, ou melhor, daquilo que ele, enquanto escritor representaria para o mundo literário.

Em uma das perguntas, após ter sido afirmado que uma parte da crítica não conseguiria apontar as influências literárias na sua obra, enquanto outra faz as mais desconcertadas comparações de seu texto com obras de autores como Graciliano Ramos, Joyce, Willian Faulkner, Albert Camus e outros, perguntaram a Raduan Nassar “afinal, quais foram suas influências?” (Cadernos de Literaturas, 2001, p. 35) Quando então ele respondeu que não teria uma influência específica, pois ““por onde ia passando, fui tirando uma lasquinha [...], tendo ao final dito que até dos concretos já o haviam aproximado, ao passo que fora então arguido” [...] “A aproximação com os concretos o incomoda?” (Cadernos de Literatura, 2001, p. 35).

Foi respondendo a essa pergunta que, talvez sem nenhuma intenção de autodefinição, Raduan Nassar publicou, de própria voz, aquilo que realmente ele representa enquanto escritor: “de modo algum, são boas praças [...] Resta saber também se eles conseguiriam engolir *um paralelepípedo lírico como eu*” (Cadernos de Literatura, 2001, p. 35/6 – itálico e negrito nosso).

2.2 “Era isso que o silêncio me dizia”: recortes biográficos de Luiz Fernando Carvalho

A biografia de um cineasta pode ser tramada a partir da urdidura de várias linhas que, uma vez cerzidas, formam esse grande painel tecido pela vida. Mas a trajetória de Luiz Fernando Carvalho, situa-se na confluência mítica de dois signos: a imagem e a palavra. Na verdade, ele, que estudou Arquitetura (curso que não concluiu) e Letras, nunca se decidiu exclusivamente por nenhuma delas; fez algo muito melhor e inteligente: optou por fazer cinema e televisão e, no mesmo espaço de criação, casou a palavra com a imagem.

Dessa cópula metafísica, nasceu inovações estéticas, o que resultou em novelas, minisséries e filmes memoráveis. Mas para que tudo isso acontecesse, ele precisou de um exílio antes, uma espécie de silêncio, um quarto vazio para desenhar imagens e criar roteiros. Dessa experiência, especialmente em relação às imagens, o próprio Luiz Fernando Carvalho relata que “tinha uma facilidade para o desenho, então sempre me via fazendo alguma coisa

ligada ao desenho no futuro” (CARVALHO, 2002, p. 14).

No entanto, é da solidão da infância que nasce o diretor de imagens Luiz Fernando Carvalho, segundo o qual “essa solidão de menino que eu sentia precisava ser estruturada conscientemente, racionalmente. Eu precisava me ver, me sentir, me construir, conhecer até onde iam os meus limites. Era isso que o silêncio me dizia” (CARVALHO, 2002, p. 24). Pelo que se sabe, ele bem soube ouvir aquilo que, tempos depois, traduziu em imagens e significou em palavras.

Segundo dados constantes na rede mundial de computadores¹⁰, Luiz Fernando Carvalho de Almeida, nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 28 de junho de 1960. Hoje, um reconhecido diretor de televisão e um cineasta não menos prestigiado, passou a infância desenhando, o que o levou mais tarde a cursar Arquitetura e, posteriormente, Letras. Foi no curso de Arquitetura que descobriu a História da Arte, a única disciplina que conseguiu concluir e serviu-lhe para a vida toda.

A opção pela faculdade de Arquitetura, como ele mesmo afirma, “já era aquela opção meio em fuga, não é?” (CARVALHO, 2002, p. 15), uma vez que o pai, com formação acadêmica em Engenharia, idealizava para o filho uma carreira na Medicina ou no Direito. Dessa época, recorda Carvalho:

E me lembro muito de uma conversa com meu pai [...] “Mas afinal, a faculdade vai ser de quê?” Meu pai era um homem de um temperamento muito suave, muito ténue, jamais me levantou a mão, uma figura muito delicada, um homem que se formou a duras penas em Engenharia, depois fez pós-graduação em Paris graças a uma bolsa de estudos, em plena década de 50, quer dizer, um humanista por natureza e um dos quatro filhos de seu Antônio [...] Meu pai tinha todas essas preocupações para que o filho não passasse por maus bocados, não é? E então lhe respondi: “Arquitetura!” Ele me olhou e falou assim: “Mas Arquitetura...? Arquitetura é bonito, mas meu filho, se fosse pelo menos Advocacia, Medicina, mas Arquitetura? ...” [...] Na verdade, eu já estava me aproximando da Arquitetura como uma opção da qual eu pudesse desaguar no desenho, alguma coisa ligada ao urbanismo [...] mas minha grande paixão foi mesmo História da Arte, matéria que até hoje me ajuda muito (CARVALHO, 2002, p. 15/6).

Ainda que os raros registros biográficos de Carvalho não deem ênfase a essa circunstância, importante ressaltar que a imagem e a literatura serão determinantes nos trabalhos produzidos por ele, seja para a televisão, seja para o cinema.

Em 1978, aos 18 anos, ainda na condição de estagiário, faz seus primeiros trabalhos

10

em cinema, ingressando posteriormente na Rede Globo de Televisão, onde conheceu o diretor de fotografia Walter Carvalho, com quem realizou inúmeros trabalhos. Nessa mesma época, trabalhou na Usina de Teledramaturgia da TV Globo, como assistente de produção de algumas importantes minisséries como “O tempo e o vento” e “Grande Sertão: Veredas”, experiência essa que irá refletir, futuramente, nas opções estéticas e temáticas de Carvalho, especialmente em seus trabalhos para o cinema.

Quase 20 anos depois, em 1986, escreveu e dirigiu seu primeiro curta metragem *A espera*, baseado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, tendo recebido inúmeras premiações, tanto no Brasil quanto no exterior. Segundo entrevista concedida pelo próprio Carvalho:

Entrei como assistente de direção das minisséries e Quartas Nobres. Logo depois escrevi o curta-metragem *A Espera*, inspirado no *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, do Barthes, entre uma minissérie e outra. E como já conhecia o Walter Carvalho, então o convidei para fotografar. Foi mais ou menos assim que eu comecei [...] essas minisséries foram *O Tempo e o Vento*, *Grande Sertão: Veredas*, foram todas adaptações literárias (CARVALHO, 2002, p. 17).

Ainda de acordo com a enciclopédia virtual Wikipedia, Luiz Fernando Carvalho, após sua estreia no cinema, dedicou-se à teledramaturgia, sendo que entre seus principais trabalhos dessa fase foram a minissérie “Riacho Doce” (1990); as novelas “Pedra sobre Pedra” (1992), “Renascer” (1993) e o “Rei do Gado” (1996) e os especiais “Os Homens Querem Paz” (1991), “Uma Mulher Vestida de Sol” (1994) e “A Farsa da Boa Preguiça” (1995).

Ao final da década de 1990, após a leitura do romance “Lavoura Arcaica” (1975) de Raduan Nassar, Luiz Fernando Carvalho resolve transformá-lo em filme, o que o leva a uma viagem ao Líbano para tomar conhecimento da cultura mediterrânea. O resultado da viagem é o documentário “Que Teus Olhos Sejam Atendidos” (1998), o qual teve boa recepção pela crítica, inclusive a internacional. Sobre o impacto experimentado com a leitura do romance “Lavoura Arcaica” (1975), Carvalho relata que:

Tinha visto um filme, não tinha lido um livro. Por que aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me proporcionaram um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alcançando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens da palavra com as imagens do filme. Palavras enquanto imagem (CARVALHO, 2002, p. 35-36).

Em 2001, realiza seu primeiro longa-metragem *Lavoura Arcaica*, cuja máxima fidelidade ao texto de Raduan Nassar dividiu a crítica especializada que, ora via no filme uma submissão estética ao livro e ora interpretava o apego de Carvalho ao texto de Raduan Nassar como um ato de ousadia e inovação na narrativa cinematográfica. Nas palavras do próprio Luiz Fernando Carvalho:

Eu não acreditei em roteiro em momento nenhum, desde o início. Não acredito no ‘era uma vez...’. Eu sinceramente acho que adaptação no sentido ortodoxo seria uma redução muito brutal [...]. Porque o *Lavoura* é um trabalho de linguagem excepcional, é um trabalho onde as palavras têm uma elaboração e uma relação com o tempo [...] Eu perseguia o sensório. Era ele que me guiava. Trabalhávamos dentro da sugestão do Paul Valéry: ‘Como apreender emoções sem o tédio da comunicação?’ (CARVALHO, 2002, p. 42/43).

Ainda em 2001, antes mesmo de terminar as filmagens de *Lavoura Arcaica*, Carvalho dirigiu para a TV Globo a minissérie *Os Maias*, baseada na obra homônima de Eça de Queirós.

Em 2005, dirigiu a minissérie *Hoje é dia de Maria*, que na época foi comparada a *Lavoura Arcaica* pelo fato de trazer uma linguagem inovadora para uma minissérie de televisão. Ainda influenciado pela leitura de clássicos da literatura, em 2007 dirigiu a série *A Pedra do Reino*, inspirada no *Romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue vai-e-volta*, de Ariano Suassuna, cuja cidade onde passou a infância (Taperoá) fora cenário das gravações. Já em 2008, dirigiu a minissérie *Capitu*, baseada no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Como se pode notar, Luiz Fernando Carvalho é uma espécie de refém de suas leituras. Começou com Barthes, passou por Raduan Nassar, aventurou-se por Eça de Queiroz, Machado de Assis, Ariano Suassuna. Literatura convertida em imagem, romances roteirizados para a televisão ou simplesmente convertidos em película para o cinema, tendo como base, por um lado, o fluxo da narrativa ditado pelo próprio texto e, de outro, o talento daqueles que fazem do improviso uma obra prima, como ocorreu durante a concepção do filme *Lavoura arcaica* (2001). “Eu me ofereci, me joguei de corpo e alma nos braços daquele texto. Nunca tive certeza de coisa alguma, não trabalhei com roteiro ou *storyboards*, não tinha a menor ideia do que estávamos fazendo” (CARVALHO, 2002, p. 30).

Mais adiante arremata, referindo-se aos momentos que antecederam o início das filmagens de *Lavoura arcaica* (2001), “nós vamos levantar esse livro aqui, fazer isso aqui virar carne. Vamos improvisar” (CARVALHO, 2002, p. 91).

Tudo isso, sem nunca perder de vista a plasticidade da palavra e outras nuances, cujo estilo somente pode ser encontrado e extraído das linhas do discurso literário, o que no filme, ganhou a sutileza de uma estética confessional. Como se de um diário todo o enredo fosse extraído e depois contado em imagens pelo cinema. A câmera como algo que vê ou escreve.

Sempre acreditei que o livro e o filme seriam um diário. A câmera, portanto, seria uma caneta ou um olho. Estaria voltado mais para dentro do que para fora. Não haveria cartões-postais, só paisagens interiores. Para mostrar um quarto de pensão, por exemplo, eu não deveria descrevê-lo, mas revelá-lo através do estado emocional de André, o dono do diário-olho (CARVALHO, 2002, p. 37).

Como se pode perceber, Luiz Fernando Carvalho revela-se um homem apaixonado pela linguagem, seus códigos e signos que constituem o próprio homem, o qual se realiza na linguagem e, sobretudo, pela linguagem.

E essa é a verdadeira lavoura da qual o livro e o filme tratam, a lavoura das palavras, das leis e seu potencial de exclusão, da eterna luta entre a tradição e a liberdade; ou se quiserem, da linguagem em si, linguagem como elemento constitutivo [...]. A verdadeira lavoura é um espaço metafórico, ela se dá no âmbito da mesa, no âmbito das palavras, no âmbito das ideias, no âmbito do próprio cinema, da escrita de luz na tela (CARVALHO, 2002, p. 47).

Mais que isso, Luiz Fernando Carvalho é um homem que fez do silêncio da infância seu grande laboratório, sua biblioteca pessoal, sua sala de ser e estar no mundo, o que de certo modo, talvez explique aqueles momentos em seus trabalhos, especialmente no filme *Lavoura Arcaica* (2001), em que o silêncio predomina, cabendo às imagens (e tão somente a elas) essa delicada tarefa de dar significado às coisas.

Em outros momentos, porém, a própria imagem é suprimida para que o telespectador desperte em sua imaginação as efígies armazenadas em sua memória para a composição do enredo fílmico, “eu desapareço com a imagem para privilegiar a imaginação do espectador, aquela que ele traz de si mesmo enquanto memória (CARVALHO, 2002, p. 102).

Se a Raduan Nassar coube a tarefa de romancear um dos mais belos enredos da literatura nacional, a Luiz Fernando Carvalho competiu o que talvez parecia impossível: converter o livro “*Lavoura Arcaica*” em filme, usando o próprio texto literário para criar belas imagens, antes reservadas apenas aos poetas. Mais que um filme, as cenas de *Lavoura Arcaica* constituem estrofes particulares de um poema, escrito por uma espécie particular de poeta.

3 DEVANEIO E ESPAÇO: AS POÉTICAS BACHELARDIANAS NO LIVRO “LAVOURA ARCAICA”

3.1 O que ilumina também cega: o devaneio e o delírio da palavra em “Lavoura Arcaica”

A palavra, enquanto elemento plástico do fazer literário está na base de todo discurso poético, seja ele estruturado em prosa ou sob a forma de poema. Em “Lavoura Arcaica”, a palavra vem à tona, ora como a sutileza de um devaneio ora como a violência de um delírio maior. Essa variação no manejo da palavra faz da mencionada obra uma espécie de equilíbrio de opostos, cuja força do verbo transfigura-se numa intensa luz que, no decorrer da narrativa, ao mesmo tempo em que ilumina, pode também cegar. Escuridão e claridade são territórios limítrofes onde se situa o protagonista para dar, simultaneamente, contornos de luz e sombra à sua estória.

É no imbricamento desses contrários que o discurso literário nasce e flui durante todo o romance, cujo epicentro busca a ligação entre dois pontos biográficos cruciais da vida de André, o narrador. Isto é, da complexa travessia de sua doce infância à sua adolescência trágica, pois se descobrindo a ovelha tresmalhada da família, rompe com as divisas que o obrigam ao cultivo penoso de uma lavoura já arcaica, metáfora utilizada pelo autor para designar uma gama de costumes e tradições seculares, já amarelados e enrijecidos pelo tempo, mas que ainda mantinham o protagonista preso aos currais da casa paterna.

Aquilo que no começo desenhava-se como uma pequena frincha na infância, agora aparece como uma grande rachadura no muro de pedra da adolescência, o que faz ruir o sermão até então bem alicerçado do pai que não mais controla a fala convulsiva do filho, ovelha arredia, que cansada dos limites da fazenda, empreendeu fuga em busca de si mesmo.

Ao final da trama, uma grande festa é preparada para sua volta, cujo desfecho trágico culmina numa sangria coletiva na qual uma irmã é golpeada, um pai mata, uma mãe enlouquece, enquanto o filho regresso, assistindo a tudo isso, numa confluência de devaneio e delírio, poetiza: “[...] tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto” (NASSAR, 2001, p. 134).

É desse amálgama composto de letargia e excitação, luz e sombra, frio e calor que se constitui a estética romanesca de “Lavoura Arcaica”, cujo autor, mergulhando no universo psicológico das personagens, num intenso fluxo de consciência, elabora uma prosa revestida

de tons poéticos que dão contornos artesanais à linguagem. Para tanto, busca o autor nas memórias da infância aqueles devaneios que servem de mote à fala de André, protagonista da obra, que em um intenso fluxo de consciência, busca em suas lembranças mais remotas os elementos necessários à elaboração de seu discurso.

Não sem razão, logo no início do primeiro capítulo, o narrador, num sutil estado de “embriaguez” que perpassa ainda pela “sonolência” e certa “letargia”, deixa claro que aquilo que está narrando é, sobretudo, aquilo que está sendo resgatado diretamente do “porão da memória”, arquétipo psicológico no qual, sabemos, é o grande responsável pela construção de inúmeras imagens que, no contexto da obra, convertem-se pelo manejo habilidoso da palavra em figuras de genuíno devaneio poético.

[...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana quando meu irmão chegou pra me levar de volta [...] meus dedos tocavam cheios de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida [...] não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento [...] um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória; foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto (NASSAR, 2001, p. 09-10).

Para o filósofo francês e teórico da imaginação, Gaston Bachelard (1884-1962), na introdução de seu livro “Poética do Devaneio” (2009), seria necessário socorrer-nos dos princípios da fenomenologia para investigar o processo de criação que trouxesse “à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas” (BACHELARD, 2009, p. 01). Mais adiante, o mesmo autor, explicita que:

[...] o método fenomenológico leva-nos a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta. A imagem poética nova – uma simples imagem! – tornar-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas obras de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. A consciência de maravilhamento diante desse mundo criado pelo poeta abre-se com toda ingenuidade (BACHELARD, 2009, p. 01).

Partindo dessas ideias, Bachelard (2009, p. 03) afirma de modo categórico que “a poesia é um dos destinos da palavra”. Consciente ou não desse postulado, Raduan Nassar (1935) faz de todo o capítulo dois de “Lavoura Arcaica” um belíssimo poema em prosa. Em outros termos, submerso na memória da infância, relembra o protagonista da trama as horas que escapava ele dos olhos vigilantes da família para se esconder no bosque, espaço de

devaneio durante a infância e de transgressão na vida adulta do personagem e que agora é convertido em linguagem para a construção do enredo.

Mais que isso, evidencia-se no modo de narrar do protagonista dois territórios que, muito embora distintos no âmago daquela narrativa, não mais se divisam, ou seja, poesia e sonho entrelaçam-se e no interior do texto literário, revelando-se a partir de então como poéticas de um mesmo discurso. Assim lemos no romance:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família, amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheio de paciência meu sono adolescente? Que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? De que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo) (NASSAR, 2001, p. 13-14, grifo do autor).

Uma narrativa como essa nos conduz às imagens da infância, rememoradas pelo narrador. Período de descobertas e traumas, a infância é esse momento que em “Lavoura Arcaica” serve de “prólogo” aos demais acontecimentos da trama. É dessa era de sua vida que André afirma ter experimentado uma espécie de luz que o encantava, sacralizando o mundo ao seu redor. Porém, seria essa mesma luz que, tempos depois, alimentaria seus tormentos e seus delírios. Surge aí um dos primeiros argumentos de André para, referindo-se à família, convencer seu irmão mais velho (Pedro), de que:

‘A nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fê me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa’ [...] e me distraíndo na penumbra que brotava da aurora, e redescobrimo a cada lance da claridade do dia, ressurgindo através das frinchas, a fantasia mágica das pequenas figuras pintadas no alto da parede como cercadura [...] era boa a luz doméstica da nossa infância [...] essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, ‘essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa’ (NASSAR, 2001, p. 26-30).

Nas palavras do próprio Bachelard (2009), “por alguns de seus traços, a infância dura a vida inteira. É ela que vem animar amplos setores da vida adulta” (BACHELARD, 2009, p. 20, *italico no original*). É exatamente essa circunstância anotada pelo filósofo que percorre, senão toda, pelo menos os primeiros capítulos de “Lavoura Arcaica”, uma vez que o

protagonista faz de seu discurso uma espécie de retomada daquilo que viveu enquanto criança. Socorre-se ele da luz da infância para justificar agora a escuridão que lhe turva as vistas e faz confusão em seus pensamentos. Começa assim a surgir um rol de imagens sinestésicas para, por exemplo, compor um dia de domingo. Da claridade do dia ao aroma da carne assada, tudo agora é presentificado pelo viés da imaginação, edificada sobre o fluxo de consciência da linguagem:

[...] e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos mais agitados para a dança (NASSAR, 2001, p. 28-29).

Para Bachelard (2009, p. 20) são as imagens amadas, inoculadas no homem durante a fluidez de sua infância que, posteriormente, convertendo-se em devaneio, tornar-se-á o “germe de uma obra poética”. Daí a memória ser esse repositório semiótico do qual o discurso literário, pela fala de eu-lírico, tanto recorre. As imagens poéticas para Bachelard (2009) teriam assim a virtude fundante da originalidade da obra, uma vez que inaugurariam uma inovação estética no campo da linguagem.

Dentro dessa ótica, a infância surge como espaço privilegiado das imagens, espécie de galeria particular exposta na memória na qual, a exemplo do protagonista André, cada um de nós compõe seu próprio acervo. Nesse campo minado de signos icônicos, imaginação e memória mesclam-se, sendo difícil precisar qual imagem nasce de uma ou de outra. Nesse sentido, ao referir-se exatamente sobre imaginação e memória, sustenta Gaston Bachelard (2009) que:

Se há um domínio em que a distinção se torna difícil, é o domínio das recordações da infância, o domínio das imagens amadas, guardadas, desde a infância, na memória. Essas lembranças que vivem pela imagem, na virtude de imagem, tornam-se, em certas horas de nossa vida, particularmente no tempo da idade apaziguada, a origem e a matéria de um devaneio bastante complexo: a memória sonha, o devaneio lembra. Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mas exatamente, as lembranças da infância feliz ditas com uma sinceridade de poeta. Ininterruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória (BACHELARD, 2009, p. 20, *itálico no original*).

original).

É fazendo ainda referências à sua paisagem da infância, revisitando mentalmente os espaços da casa paterna e seu entorno, como o bosque, o quarto e a cozinha, num misto de memória e invenção, que o narrador de “Lavoura Arcaica” constrói, no âmago de sua solidão, exatamente aquilo que Bachelard (2009) nomeou de imagens amadas, haja vista que foram vivenciadas durante a infância feliz, agora convertida em matéria de devaneio para a confecção de imagens poéticas que, no fio da linguagem, resultam numa nova estética literária, num modo novo de narrar algo velho e que precisa ser reelaborado.

Comparando a experiência do devaneio à sensação de um voo, Bachelard (2009, p. 94) conclui: “Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar voo”.

Não fossem esses elementos apontados pela fenomenologia da imaginação, tão bem teorizada por Gaston Bachelard, a figura de um Deus que amanhece ao lado da cama de um menino seria difícil de ser criada (e porque não imaginada), um Deus que, nas recordações do narrador ainda criança, podia ser pego pelas mãos, colocado em seu pescoço e como um objeto alado, fazer com que aquele garoto “congregado mariano” flutuasse até a porta da igreja para as missas de domingo. É o que pode ser extraído do seguinte trecho:

[...] mesmo assim eu passei pensando na minha fita de congregado mariano que eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também como Deus me acordava às cinco todos os dias pr'eu comungar na primeira missa [...] e assim que eu me levantava, Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e me enchia o peito e eu menino entrava na igreja feito balão, era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa de nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila (NASSAR, 2001, p. 26-28).

Ao contrário do sonho que, para Bachelard (2009), pode ser simplesmente contado, o devaneio exige registro escrito, pois “para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo” (BACHELARD, 2009, p. 7, *itálico no original*). É dessa experiência de presentificação das memórias que “Lavoura Arcaica” é constituída. Ainda de acordo com o teórico, um “excesso de infância” (BACHELARD, 2009, p. 95) é um princípio de poema. E não haveria esse germe da poética, caso não experimentasse a criança um tipo especial de solidão, ou seja, aquele gesto de estar sozinho, e

como tal sentir-se solitário, num mundo povoado de pessoas adultas, cuja comunicação torna-se difícil, senão impossível.

Esse traço delineador do devaneio, registrado pela fenomenologia da imaginação, pode ser constantemente percebido em “Lavoura Arcaica”, cujo personagem narrador descreve sua infância permeada de momentos solitários, seja no bosque atrás da casa da fazenda, seja em seu quarto da casa paterna, solidão essa que lhe será depois restituída no seu quarto da pensão, local para onde se refugia, sendo mais tarde encontrado pelo irmão mais velho (Pedro), a quem é confiada a difícil missão de resgatar aquele que se perdeu.

Para Bachelard (2009), a solidão surge como um dos elementos marcantes da infância, além de figurar como traço constitutivo do próprio devaneio, posteriormente presente na construção da linguagem literária que ele concebe sob a epígrafe de uma “poética do devaneio” (BACHELARD, 2009).

Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis. Toda a vida é sensibilizada pelo devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão [...] na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona de seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? (BACHELARD, 2009, p. 94).

Sozinho, sentado junto a uma raiz mais exposta, num canto mais sombrio do bosque, André “nesse recanto mais fechado [...] todo quieto e encolhido” (NASSAR, 2001, p. 33), entregava-se não tão somente ao seu ofício de observar, mas, sobretudo, de imaginar, o que o deixava num constante estado de devaneio. Entregue a uma espécie de torpor, imagina ele as sensações que experimentaria junto de Ana, irmã pela qual nutre um sentimento incestuoso. É o mesmo devaneio que incita André a descrever suas próprias reações, vontades incontidas de um desejo secreto e proibido, cuja excitação era amainada junto à “terra úmida” e o “ruído tímido dos pequenos bichos”.

[...] eu podia imaginar, depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos do meu pai [...] e eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta num canto do bosque mais sombrio, eu deixava que o vento leve que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito [...] e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca de seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhos não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos

e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando debaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida, e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos, e seus passos, que aproximavam, se confundiam de início com o ruído tímido e súbito dos pequenos bichos (NASSAR, 2001, p. 32-33).

No entanto, é num ponto mais adiante da narrativa – capítulo 7 – que André, ao descrever a intensidade de seus sentimentos pela família, vai fundir “solidão” e “imaginação”, trazendo para dentro do discurso literário a figura de alguém que, sozinho em sua infância, faz de suas próprias vivências, futuros devaneios poéticos, incursões profundas do *self* pela memória, vazadas em uma linguagem que vai muito além da prosa romanesca, até então consagrada pela tradição. É o que se percebe quando André brada aos ouvidos de Pedro:

[...] ninguém sentiu mais as manchas da solidão, muitas delas abortadas com a graxa da imaginação, era preciso surpreender nosso ossuário quando a casa ressonava, deixar a cama, incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio, ninguém ouviu melhor em casa, Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis lá da família (NASSAR, 2001, p. 45).

Não há como negar o fato de que ao longo dos capítulos que compõem “Lavoura Arcaica”, o seu protagonista vai construindo paisagens avistadas pelo seu eu interior, mosaicos subjetivos alicerçados em acontecimentos vividos em plena infância, pois, “assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas” (BACHELARD, 2009, p. 97).

André vive aquilo que Bachelard (2009) chama de “manifestações da infância permanente”, pois resgata da infância o fluxo daquelas imagens primitivas das quais, na obra sob análise, serve-se o discurso literário para a sua elaboração. Em outros termos, são imagens da solidão refletidas nas figuras produzidas pela linguagem. “Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão” (BACHELARD, 2009, p. 95).

“Entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa” em seu “sonho verde” (NASSAR, 2001, p. 50-51), André reconstrói uma espécie de paisagem psicológica, a fim de que lhe fosse restituído aquilo que Bachelard (2009, p. 97) nomeia de “intensidades

primitivas”, o que nada mais é do que uma galeria de imagens por nós criadas em nossa solidão de criança, agora resgatada num intenso fluxo de linguagem, evidenciando assim a afirmativa de que “nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vem depois” (BACHELARD, 2009, p. 97). Com André, ocorre exatamente isso: a imagem surge primeiro, a linguagem, como experiência do devaneio, depois:

Onde eu tinha a cabeça? Que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos [...] que grãos mais brancos e seráficos, debulhando sorrisos plácidos, se a varejeira do meu sonho verde me saía pelos lábios? [...] que sono mais abandonado entre mourões, entre mugidos! onde eu tinha a cabeça? não tenho outra pergunta nessas madrugadas inteiras em claro que abro a janela e tenho ímpetos de acender círios em fileiras sobre as asas úmidas e silenciosas de uma brisa azul que feito um cachecol alado corre sempre na mesma hora a atmosfera (NASSAR, 2009, p. 50-51).

É nesse “sono abandonado”, urdido pelos fios de uma solidão repleta de belíssimos signos imagéticos, que a linguagem do texto rompe com os limites da prosa romanesca para revelar-se no mais genuíno discurso poético, experiência de linguagem que irrompe em diversos outros trechos da narrativa, o que certamente corrobora um dos postulados da “poética do devaneio”, segundo o qual “o devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras” (BACHELARD, 2009, p. 97).

Igualmente, é desse “sono já dormido” (a infância), mais tarde impulsionado pela “manivela da memória”, que André (adulto) faz um inventário dos objetos da cozinha, espaço psicologicamente recuperado no âmago de um devaneio repleto de imagens poéticas. Entre “gamelas ulceradas” e “panelas de barro”, o narrador reconstrói a cozinha de sua infância. Mais que isso, a descrição lírica daqueles objetos tão rústicos conferem-lhe certa importância, pois é na medida em que consegue recompor, pelo viés da linguagem, aquele espaço doméstico esquecido, que André torna-se o “guardião zeloso das coisas da família”, resgatando assim a ideia imprescindível para a constituição de pertencimento ou de identidade que todo personagem reclama.

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia para 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 provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca

amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela da memória; e vou extraindo deste poço as painéis de barro [...] e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro, soturna [...] e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família.) (NASSAR, 2001, p. 64-65).

Para Bachelard (2009) existe uma estreita ligação entre imaginação, memória e poesia, espécie de tríade que auxilia o poeta no resgate de determinadas circunstâncias de sua infância, a qual não é concluída com o advento da fase adulta, pois imagens não são datadas.

A tripla ligação imaginação, memória e poesia deverá então – segundo tema da nossa pesquisa – ajudar-nos a situar, no reino dos valores, esse fenômeno humano que é uma infância solitária, uma infância cósmica [...] uma infância que vai mais longe do que as lembranças da nossa infância, como se o poeta nos fizesse continuar, concluir uma infância que ficou inconclusa e que, no entanto, era nossa e que, sem dúvida, por diversas vezes temos sonhado [...] Essas infâncias multiplicadas em mil imagens não são, decerto, datadas [...] A história de nossa infância não é psiquicamente datada (BACHELARD, 2009, p. 100).

De fato, o enredo de “Lavoura Arcaica” não é datado, assim como o espaço não é geograficamente delimitado, não se sabendo, com absoluta precisão, em que ano ou em que cidade se passa a estória, isso porque aquilo que se procura reconstituir é um tempo particular, e não um tempo cronológico, mas sobretudo psicológico, e nele uma casa, uma família, seus conflitos mais arcaicos. É o próprio personagem protagonista que em suas confissões filtra do líquido das palavras o “licor inútil”, porém necessário, para pacientemente recompor esse distanciamento existencial: o tempo.

[...] fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava, mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra no meio da relva, fincando as estacas de eucalipto dos viveiros, abrindo com mãos cavias a boca das olarias, erguendo em prumo as paredes úmidas das esterqueiras, e nesse silêncio esquadrinhado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo, pacientemente (NASSAR, 2001, p. 52).

Somente pela perspectiva da poética do devaneio, odores de vinho e de estrume, agregados à irregularidade dos caminhos de pedra e às estacas de eucalipto, poderiam ser erigidos a elementos constitutivos do tempo. São ainda outros odores, agora os caseiros, que quando do retorno à casa paterna, irão despertar em André imagens de um tempo remoto “[...] fui envolvido pelos cheiros caseiros que eu respirava, me despertando imagens torpes,

mutiladas, me fazendo cair logo em confusos pensamentos” (NASSAR, 2001, p. 150).

Para a psicologia do devaneio, preconizada pelo teórico Gaston Bachelard (2009), os odores assumem um importante papel na reconstituição das imagens vivenciadas na infância, especialmente aquelas relacionadas à casa onde nascemos, ainda que esteja ela mentalmente perdida ou, fisicamente, destruída. “A casa natal – perdida, destruída, demolida – permanece como a morada principal dos nossos devaneios de infância. Os refúgios do passado acolhem e protegem os nossos devaneios” (BACHELARD, 2009, p. 130).

São imagens assim, torneadas de sinestesia que permeiam a linguagem de “Lavoura Arcaica”, o que traduz a intimidade do personagem protagonista, revelando seu modo de se relacionar com os traumas que o ambiente paterno lhe suscitava, pois como diria Gaston Bachelard (2009, p. 132), “no passado como no presente, um odor amado constitui o centro de uma intimidade. Há memórias que são fiéis a essa intimidade. Os poetas vão fornecer-nos testemunhos sobre esses odores da infância, sobre esses cheiros”.

Mesmo quando a relação descrita pelo personagem se dá com uma coisa ou com um objeto, percebe-se um jogo de sinestesia, como se nos polos desse relacionamento figurassem dois seres vivos, incutindo sensações um no outro, verdadeiros devaneios que depois precisam ser escritos, contados, poetizados. É essa a relação de André que pode ser extraída do bojo de “Lavoura Arcaica”, especialmente quando é a casa ou seus objetos o mote necessário para a construção do enredo.

Espaços de intimidade que irão inocular no protagonista sensações que oscilam entre o acolhimento e a repulsa, a casa atual paterna e a casa velha surgem no texto como lugares repletos de emoção que, no curso da narrativa, revelam-se em pura sinestesia. É nas ruínas da casa velha, por exemplo, que André refugia-se para “absorver a atmosfera mais remota da família” (NASSAR, 2001, p.93), dando a ideia de que, sorvendo os odores da casa, resgataria sua ascendência e, como tal, sua identidade. Naquele local, as “insônias” e as “dores” eram de André, mas quem “gemia” era a casa. E é assim que a casa em ruínas edifica-se como uma verdadeira arquitetura do eu, espaço de libertinagem e devaneio.

[...] me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela o meu refúgio, o esconderijo lúdico da minha insônia e suas dores, tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura; devolvendo às origens as raízes de meus pés, me desloquei entre ratos cinzentos, explorei o silêncio dos corredores, percorri a madeira que gemia, as rachas nas paredes, janelas arriadas, o negrume da cozinha, e inflando minhas narinas para absorver a atmosfera mais remota da família, ia revivendo os suspiros esquálidos pendendo dos caibros com as teias de aranha, a história tranquila debruçada nos parapeitos, uma história mais forte nas suas vigas (NASSAR, 2001, p.

93).

É esse odor inalado em espaços tão particulares, em regra durante a infância, que é restituído ao poeta quando descreve seus devaneios poéticos. Como se aquele cheiro, agora, permanecesse na palavra, deixando no texto a inscrição de um tempo, cujo resgate só é possível pelo viés imperecível da memória. Como se aqueles odores, a exemplo de cadeiras e mesas, fizessem parte do mobiliário e, como tal, pertencessem também ao dono da casa. “Os quartos da casa perdida, os corredores, o sótão e a adega abrigam odores fiéis, odores que o sonhador sabe pertencerem somente a ele” (BACHELARD, 2009, p. 132-33).

Mais que um odor particular, Bachelard (2009) vai ressaltar o efeito desse devaneio registrado pela linguagem quando esse cheiro é comunicado ao leitor, fazendo-o com que seja deflagrada uma sucessão de lembranças, bastando às vezes, uma única palavra para que tal fenômeno ocorra.

Que surpresa, então, quando numa leitura, um odor singular nos é comunicado, restituído na memória dos tempos perdidos! [...] O odor permanecera na palavra. Proust precisava da madeleine para lembrar-se. Mas uma palavra inesperada pode ter por si só o mesmo poder. Quantas lembranças não nos acodem quando os poetas nos contam a sua infância (BACHELARD, 2009, p. 133, *italico no original*).

Cumpramos aqui salientar que o termo “devaneio” até então por nós empregado nos exemplos acima para classificar alguns recortes da obra “Lavoura Arcaica”, tem seu lastro teórico nos argumentos trazidos por Gaston Bachelard, em sua obra “Poética do Devaneio” (2009). Lado outro, a fim de fomentar a contraposição de ideias, elegemos nós de livre alvitre o termo “delírio” para identificar outras passagens do mesmo livro, trechos esses nos quais os acessos de cólera do protagonista se contrapõe aos seus momentos de devaneios, aqui entendidos como tipicamente bachelardinos.

Dentro dessa concepção, a exemplo do que ocorre em “Lavoura Arcaica”, nem tudo o que ocorre na infância é, posteriormente, substanciado em devaneios. Experiências de traumas vividos na infância podem, tempos depois, converter-se em uma cólera incontida. Nas palavras do próprio narrador, “[...] era preciso surpreender nosso ossuário quando a casa ressonava, deixar a cama, incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio” (NASSAR, 2001, p. 45).

E é justamente nesse ponto que a luz que acendia o contorno das “imagens amadas”, converte-se numa luminosidade que incomoda e cega, fazendo que os mencionados “projetos de homicídio” concretizem-se em plena festa preparada para celebrar o retorno do filho desviado à casa de seu pai: “era uma água represada (que correnteza, quanto desassossego!)” (BACHELARD, 2009, p. 181).

E foi naquele cenário armado para celebrar “a páscoa” de André (NASSAR, 2001, p. 185), mais exatamente “no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz” (NASSAR, 2001, p. 186) que Ana surge travestida com as quinquilharias e adornos de prostituta; pequenas miudezas profanas angariadas por André em suas diversas visitas a prostíbulos e cabarés, hábito que se intensificou em sua adolescência, após sua fuga da fazenda.

Foi a bagagem mais inesperada por ele trazida quando do seu regresso à casa paterna. Mais do que colares, brincos e pulseiras, guardava ele naquela pequena caixa, o germe de toda a tragédia, os enfeites da morte para adornar a irmã em mais uma das festas em família (seria, porém, a última). Somam-se às bijuterias das putas, os traumas da infância e teremos num único recipiente a fórmula ácida de uma cólera latente, na iminência de sua explosão, estampido violento cujos estilhaços atingiram gravemente todos os membros da família, fazendo desmoronar a casa, o pai e todo seu sermão (BACHELARD, 2009).

Muitas outras investigações seriam necessárias para esclarecer os dramas da infância, para mostrar sobretudo que esses dramas não se apagam, que podem renascer, que querem renascer. A cólera dura, as cóleras primitivas despertam infâncias adormecidas. Por vezes, na solidão, essas cóleras recalcadas alimentam projetos de vingança, planos criminosos (BACHELARD, 2009, p. 21).

A ira aqui, ainda que revestida de um teor lírico impressionante, está na descrição da própria cena, narrada por André como quem se certifica da consecução de um minucioso plano diabólico, devaneio às avessas, na exata dimensão em que fora premeditada pelo seu assassino:

Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da

minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava [...] Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento (NASSAR, 2001, p. 188-90).

Numa espécie de transe, como alguém que se atira “sem piedade numa insólita embriaguez” (NASSAR, 2001, p. 190), André repete aquele seu gesto habitual de, tirando as meias, cavar com os pés a terra fofa e adormecida sobre a qual folhas secas eram afastadas para amainar a febre daquele desejo proibido. Como se lá no bosque, desse o protagonista vazão àquele sentimento incestuoso, um tipo particular de presente que Ana lhe concedia, com exclusividade, em comemoração à sua volta.

[...] sentado onde estava sobre uma raiz exposta, num canto do bosque mais sombrio, eu deixei que o vento que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito [...] eu desamarrei os sapatos, tirei as meias e com os pés brancos e limpos fui afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida (NASSAR, 2001, p. 191).

Não seria forçoso dizer que o personagem principal, ao constituir um parágrafo como o acima transcrito, um pouco antes das duas últimas páginas que anunciam o desfecho da trama, acaba por descrever seu próprio sepultamento quando, naquela cova rasa decide, ele mesmo, cobrir-se por inteiro de terra úmida. Fazendo-o mediante a construção de um parágrafo inteiro metafórico, ao mesmo tempo em que se amainando do sentimento de cólera, sobrevêm-lhe um novo devaneio, resgatando assim aquela “imagem amada”, tantas vezes por ele experimentada na infância, naquele mesmo bosque atrás da casa. Essas manifestações da infância permanente, alicerçadas no constante resgate daquelas “imagens amadas” é outro traço do devaneio que pode ser percebido em “Lavoura Arcaica”, cuja narrativa é toda atravessada pela oscilação entre o delírio e o devaneio.

Fato é que o “sonhador de palavras” (BACHELARD, 2009, p. 17), no manejo da escrita, visando à criação de imagens poéticas fundadoras de uma nova estilística literária, pode dar às palavras significações particulares, de modo que, no contexto da obra, aquelas palavras, seja pelo viés do devaneio ou do delírio, apropriam-se de significações outras, divorciadas de suas definições dicionarizadas. Haveria assim uma espécie de abandono de seu sentido ordinário, referencial, indo além de seu significado comumente empregado, rompendo com seu teor semântico até então conhecido.

Giza-se aqui que não é o simples uso de metáforas comuns, pois para a fenomenologia da imaginação, “a imagem poética, aparecendo como um novo ser da linguagem, em nada se compara, segundo o modo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abriria para liberar instintos recalçados” (BACHELARD, 2009, p. 03). Mais adiante, esse postulado da poética do devaneio é melhor desenvolvido nos seguintes termos:

Sou, com efeito, um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, com uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar. As palavras assumem então outros significados, como se tivessem o direito de ser jovens. E as palavras se vão, buscando nas brenhas do vocabulário, novas companhias, más companhias (BACHELARD, 2009, p. 17).

O abandono do sentido ordinário pela palavra é fenômeno recorrente em “Lavoura Arcaica” uma vez que o protagonista da trama precisa se valer de um discurso que, ao mesmo tempo reconstrua os devaneios de sua infância e dê sentido aos delírios de sua vida adulta. Em razão disso, encontram-se inúmeras passagens em que o narrador atribui às palavras “novas companhias, más companhias”, num jogo de sofisticação autoral e estética literária.

O quarto, por exemplo, é espaço consagrado ao corpo, o que lhe confere um status que vai muito além de um mero aposento, pois dentre os objetos que lá estão André prioriza os “objetos do corpo”, o que faz ainda daquele cômodo um espaço de intimidade. Mais que isso, um ambiente sacralizado, tabernáculo de uma “catedral” doméstica e particular.

[...] 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; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta (NASSAR, 2001, p. 9).

Aludindo-se aos hábitos e tradições familiares que o oprimiam, que na retórica ortodoxa do pai ganhavam ares de preceitos de conduta, André brada ao irmão mais velho, encarregado de seu resgate, que lhe jogasse na cara toda aquela verdade construída pela homilia dominical do patriarca. Além disso, a cólera de André era uma súplica: “[...] não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa”

(NASSAR, 2001, p. 17).

Não há dúvidas de que uma das interpretações prováveis da locução “a velha louça lá de casa”, contida no capítulo 3, refere-se a toda aquela verdade ditada pelo pai, cujos enunciados eram revestidos de uma pluralidade de preceitos morais, cultivados há anos no seio daquela família de tradições agrária e medieval. Assim como as peças de um jogo de louças, os sermões do pai traziam em si a fragilidade de uma cerâmica fina que, ao mínimo baque, poderia rachar, comprometendo em definitivo seu uso doméstico e sua integralidade, aparentemente inquebrantáveis.

No final do mesmo capítulo, André o encerra com outra belíssima imagem poética que, ao mesmo tempo faz remissão à figura do pai e a da casa, como se ambos fossem alicerçados nos dizeres solenes proferidos pelo patriarca em suas homilias, liturgia essa agora fielmente reproduzida por Pedro, o primogênito, então responsável por trazer de volta o filho desviado. A “catedral” é essa monumental construção de pedras, edifício sagrado, reduto de louvores e penitências.

Para André, tanto a casa como a figura do pai gozam da mesma arquitetura medieval, da mesma solidez gótica, quase dois espaços que pela altura e austeridade tornam-se, praticamente, intransponíveis: “(ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) de cal e das pedras da nossa catedral” (NASSAR, 2001, p. 18).

A imagem poética, criada pelo narrador em seu devaneio, o que se dá pelo modo como articula a palavra “catedral” com os outros termos empregados no âmago do texto, resulta em algo mais que uma metáfora. Usando as palavras do próprio Gaston Bachelard (2009), a “catedral” de André é esse “novo ser de linguagem” (BACHELARD, 2009, p. 03) que o permite decifrar certos códigos responsáveis pela liberação de “instintos recalcados”. É a linguagem (poética) utilizada pelo homem como uma ferramenta de expressão do/no próprio homem.

Em outro trecho, mais à frente da narrativa, agora no final do capítulo 5, justamente no encerramento do diálogo com o irmão mais velho, que André esboça uma despedida: “lembranças pra família”. Talvez porque não se sentisse pronto para sua peregrinação de volta à catedral de sua infância, em cujo altar seria obrigado, mais uma vez, a prostrar-se diante do ícone paterno. Ao menos naquele instante, desejava ele aninhar-se no “ventre mole daquela hora”, aquecer-se naquele “tenro pano de sol” refletido numa das paredes do quarto, entregando-se definitivamente “ao vinho” e à sua própria sorte (NASSAR, 2001).

[...] via muitas coisas distantes, e ia tomando naquele fim de tarde a resolução desesperada de me jogar no ventre mole daquela hora; quem sabe eu de repente terno ainda pedisse a meu irmão que fosse embora: “lembranças pra família”, e fecharia a porta; e quando estivesse só na minha escuridão, me enrolaria no tenro pano de sol estendido numa das paredes do quarto, entregando-me depois, protegido nessa manta, ao vinho e à minha sorte (NASSAR, 2001, p. 34).

É desse manejo artesanal com a palavra que confere à “Lavoura Arcaica” uma plasticidade literária única, o que transcende os limites do romance em prosa, consolidados pela tradição, como se Raduan Nassar, pela fala do personagem narrador em seus devaneios, criasse novas camadas de significação das palavras, exatamente como preconizado por Gaston Bachelard (2009, p. 34), “com significados que evoluem do humano para o divino, de fatos tangíveis a sonhos, as palavras recebem certa espessura de significações [...] o devaneio sacraliza o seu objeto”.

Outro caso de imagem poética tipicamente bachelariana encontrada em “Lavoura Arcaica” está no capítulo 20, quando André, encontrando Ana na capela da fazenda, dessacraliza o espaço, masturbando-se em pleno altar. De menino congregado mariano, André converte-se num iconoclasta que passa a destruir os santos da própria casa, elegendo o altar da capela localizada na própria fazenda para seus atos de vandalismo e libertinagem.

Como se trata de um delírio (e não de um devaneio) ocorre também a dessacralização da linguagem, momento em que o protagonista busca “más companhias” para algumas palavras empregadas, predominantemente, em discursos bíblicos ou religiosos; é o que ele faz, por exemplo, ao colocar a palavra “terço” (objeto religioso) ao lado de “testículos”.

É nesse acesso, delírio físico e verbal, que André profana tanto o ambiente sagrado quanto o rigor da linguagem, o que não impede, ao contrário, favorece, a construção de belíssimas imagens poéticas que brotam dessa estreita, porém vigorosa, trinca capaz de romper com a estrutura consolidada, até então, pelo texto literário em prosa. Era o delírio maior de André, expelindo num só jato de violência aquele “carnegão maduro e pestilento” (NASSAR, 2001).

“tenho sede, Ana, quero beber” eu disse já coberto de queimaduras, eu era inteiro um lastro de carne viva: não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio: uma conta do teu rosário para a

minha paixão, duas contas para os meus testículos, todas as contas deste cordão para os meus olhos, dez terços bem rezados para o irmão acometido! (NASSAR, 2001, p. 137).

Aquele jato violento a que se refere André, na realidade, pode ser percebido durante todo o enredo, se interpretado como o intenso fluxo de imagens mentais verbalizadas pelo narrador durante o desenrolar da trama. Ademais, acredita-se que o fluxo de consciência em “Lavoura Arcaica” está sedimentado nas experiências de devaneio e delírio do protagonista. Agrega-se ainda a essas experiências de delírio e devaneio dois outros elementos: a memória e a identidade, ambos igualmente forjados na esteira de um contínuo monólogo interior perpetrado pelo diálogo confessional do narrador, com toda aquela estrutura psicológica que permite ao ser humano relembrar, dotando assim cada indivíduo de subjetividade e personalidade. Em outros termos, estamos nos referindo ao consciente, ao subconsciente e ao inconsciente, instâncias imprescindíveis na complexa composição do fluxo de consciência.

E é buscando uma análise da intersecção daqueles quatro elementos composicionais (devaneio, delírio, memória e identidade) do fluxo de consciência em “Lavoura Arcaica” que se propõe o próximo título.

3.2 O devaneio e o delírio, a memória e a identidade – intersecções constitutivas do fluxo de consciência em “Lavoura Arcaica”

Conforme dito alhures, o devaneio e o delírio em “Lavoura Arcaica” são revelados pelo viés da palavra ou, mais precisamente, pelo teor do próprio discurso literário, empregado por Raduan Nassar na construção de seu romance. É desse manejo com a linguagem que surge um modo particular de contar a estória, especialmente quando o enredo é urdido pelas inúmeras imagens mentais que compõem a memória do personagem narrador. É esse mesmo protagonista que buscará nas recordações da infância boa parte dos elementos constitutivos de sua identidade, paulatinamente forjada no decorrer da trama.

Cumpramos aqui reiterar a tese de Bachelard (2009, p. 100), para o qual “essas infâncias multiplicadas em mil imagens não são, decerto, datadas. [...] A história de nossa infância não é psiquicamente datada”. O que existe para o teórico da imaginação é que “nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas” (BACHELARD, 2009, p. 97) e são essas mesmas imagens, esse inesgotável repositório psicosemiótico, sem qualquer ordem cronológica, atemporal, portanto, que serão presentificadas pelo narrador de “Lavoura Arcaica” quando da descrição e (re)criação de sua epopeia existencial (infância, adolescência

e maturidade). É dessa experiência de presentificação do passado que “Lavoura Arcaica”, enquanto narrativa romanesca, é constituída.

Para um romance dessa natureza, ou seja, no qual há profunda revelação de paisagens psicológicas, mediante intensas incursões pela *psyché* do narrador, sem qualquer preocupação com a linearidade dos fatos, faz-se necessário a utilização de uma técnica ou estilo que propicie maior profusão e revelação daquilo que se passa no âmago do personagem. Surge então o “fluxo de consciência” para dar sustentação ao romance psicológico, permitindo assim uma intensa verbalização das imagens mentais e memoriais retomadas pelo narrador, o que em “Lavoura Arcaica” faz com que o protagonista oscile entre o devaneio e o delírio de suas reminiscências.

Importante ressaltar como em “Lavoura Arcaica” as “imagens amadas” ou “imensidades primitivas” (BACHELARD, 2009, p. 20/97), aqui entendidas segundo os postulados da poética do devaneio, como as experiências de solidão do personagem em sua infância estão relacionadas com o espaço, especialmente com a casa paterna e seu entorno. Ambientes como o quarto, a cozinha, os corredores, o bosque, a capela, o curral, a lavoura, o quintal e a casa velha serão resgatados pelo protagonista em seus devaneios, bem como em seus acessos de delírio. É nesse ponto que se deflagra o monólogo interior, haja vista o jorro de imagens que, pela linguagem, convertem-se num constante fluxo de consciência que dá sustentação e fluidez ao texto literário.

De acordo com Bachelard (2009, p. 01), é essa “consciência criante do poeta” responsável por grandes achados, considerando-se que uma imagem nova inaugurada pelo texto literário pode ser um princípio, um germe da própria poesia. Conforme já esboçado, mais do que um estilo ou técnica de contar uma estória, acredita-se que o fluxo de consciência em “Lavoura Arcaica” atua como um recurso utilizado pelo próprio narrador para a construção de sua memória e identidade, as quais são forjadas a partir daquelas inúmeras imagens que, em intenso fluxo de verbalização, ajudam-no na composição da narrativa.

Salienta-se que a intersecção entre o devaneio, o delírio, a memória e a identidade em “Lavoura Arcaica” é tão evidente que, logo no capítulo 5, o narrador chega a condensar quase todos esses elementos, que na realidade estão todos pulverizados no decorrer da trama, num único parágrafo, ao afirmar que “[...] e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes transferiam para o campo [...]” (NASSAR, 2009, p. 28, grifo e negrito nosso).

Numa interpretação sistemática dos termos acima grifados, nenhum esforço hermenêutico é necessário para associar-se “jorro instantâneo” ao fluxo de consciência,

“imaginação” ao devaneio e “daqueles tempos” à memória, elementos esses que, junto ao “delírio”, compõem uma intersecção que permeia todo fluxo de consciência que emerge do discurso literário.

Necessário é, portanto, antes de se adentrar ao âmago do enredo de “Lavoura Arcaica” e nele apontar algumas manifestações do fluxo de consciência, traçar um breve esboço daquilo que hoje se considera um “romance psicológico”, haja vista a importância de seu surgimento no limiar do século XX, apontando-se, sobretudo, alguns autores que, fazendo uso daquela técnica composicional, inovaram a estética romanesca até então consagrada pela tradição.

Nesse compasso, pode-se afirmar que o romance psicológico, em sua vertente modernista, surge no cenário literário mundial a partir das primeiras décadas do século XX. Em breve síntese, é um tipo de narrativa intimista, na qual a experimentação da linguagem radicalizada pelos escritores vanguardistas daquela época é usada na exploração profunda dos aspectos psicológicos dos personagens.

Surge assim o fluxo de consciência como uma das grandes características do romance de investigação psicológica, o que irá diferenciá-lo das narrativas anteriores, nas quais havia uma preocupação ou um excesso descritivo daqueles aspectos físicos ou exteriores ao personagem. Atento a essas particularidades, D’Onofrio (1997) conclui que:

Enquanto a narrativa das várias tendências “realistas” está preocupada preponderantemente com problemas do viver social do homem, o romance do fluxo da consciência tem por intuito a exploração da alma humana, tentando desvendar os mistérios da presentificação da memória, do subconsciente e do inconsciente (D’ONOFRIO, 1997, p. 437).

Além de Marcel Proust (1871-1922), considerado um dos precursores da prosa modernista, escritores como James Joyce (1882-1941), Willian Faulkner (1897-1962), Virgínia Woolf (1882-1941), Dorothy Richardson e Albert Camus (1913-1960) são citados como verdadeiros expoentes do romance no qual a técnica do fluxo de consciência deixa de ser um simples atributo do personagem para ganhar *status* de verdadeiro recurso de estilística, além de componente da própria estrutura do romance. Ao traçar um perfil das personagens literárias criadas sob as luzes do século XX, Brait (2010) salienta:

A prosa de ficção sofre, no século XX, grande metamorfose, se comparada aos moldes narrativos que se tornaram clássicos no século XIX. Ao lado das

profundas análises empreendidas por escritores do porte de Marcel Proust, Virgínia Woolf, Kafka, Thomas Mann e James Joyce, opera-se uma significativa modificação na concepção da escritura narrativa desenvolvida por esses e outros escritores [...] O monólogo interior é o recurso de caracterização de personagem que vai mais longe na tentativa de expressão da interioridade da personagem. O leitor se instala por assim dizer, no fluir dos “pensamentos” do ser fictício, no fluir de sua consciência (BRAIT, 2010, p. 38-62).

Servindo-se o fluxo de consciência de registros mentais vividos pelos personagens, necessário se torna fazer algumas considerações a respeito da memória, a qual pode ser entendida como um retorno mental ao passado, no entanto, a lembrança de fatos pretéritos não pode ser reduzida a esse conceito. Na concepção de alguns pensadores (CHAUÍ, 2003), a memória constitui elemento de formação da própria identidade do sujeito, o que confere a esse sujeito certa individualidade e vida interior.

Isso só se torna possível de acordo com a sedimentação das várias experiências vividas pelo homem no decorrer do tempo. Do contrário, o ser humano não seria dotado de introspecção e, como tal, prejudicado em sua identidade. No dizer de Chauí (2003) é a lembrança ou a memória que opera como “identidade do eu”.

A memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não se retornará jamais. É nossa primeira e mais fundamental experiência do tempo e uma das obras mais significativas da literatura universal contemporânea é dedicada a ela: Em busca do tempo perdido, do escritor francês Marcel Proust. Para Proust, como para alguns filósofos, a memória é a garantia de nossa própria identidade, o modo de podermos dizer “eu” reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo o que somos e fazemos (CHAUÍ, 2003, p. 138, grifo nosso).

No Brasil, conforme anota D’Onofrio (1997, p. 439), a narrativa psicológica influenciou e foi produzida por vários escritores modernistas e contemporâneos como, por exemplo, Otávio de Faria (1908-1980), Lúcio Cardoso (1912-1968), Cornélio Pena (1896-1958) e Autran Dourado (1926-2012). Sabemos, porém, que além destes, outros se destacaram no cenário nacional ao produzirem uma literatura altamente voltada para a investigação da *psyché* de seus personagens. Nesse sentido, podemos ainda mencionar, Lygia Fagundes Telles (1923), Osman Lins (1924-1978), Nélida Piñon (1937), João Gilberto Noll (1946), Clarice Lispector (1920-1977), Ivan Ângelo (1936) e, mais recentemente, Daniel Galera (1979).

Outra figura de destaque na literatura brasileira, em virtude da experimentação da

linguagem e a utilização do fluxo de consciência em sua obra, é o romancista Raduan Nassar (1935) que, em meados da década de 1970, publica o romance “Lavoura Arcaica” (1975). O livro é narrado em primeira pessoa pelo personagem André que, num intenso monólogo interior, evoca os dias da sua infância; a afetividade materna refletida num “Complexo de Édipo” ainda latente; o amor incestuoso nutrido por uma das irmãs (Ana); bem como as tradições de uma família de imigrantes sírio-libanesa que vive numa espécie de exílio do mundo, em uma fazenda no interior do Brasil.

O narrador relembra ainda a figura opressora e ortodoxa do pai, dando ênfase a sua retórica cristã. Nessa mesma linha de retomada do tempo, rememora o personagem central a perda paulatina da sua inocência, suas frustrações e crises existenciais, o que irá permear e definir tanto a identidade daquele que narra como dos outros que com ele contracenam ao longo da narrativa. Para Perrone-Moisés (2001), dando ênfase à cadência memorialística de “Lavoura Arcaica”, deve-se considerar que:

Através das lembranças do filho pródigo, André, conhecemos as causas da partida: a impaciência chegada a um grau insuportável no ambiente familiar, entre o jugo da lei paterna e o sufocamento da ternura materna. Recalcado e reprimido, o corpo reclama seus direitos e exerce-os contra todas as leis, no incesto. O incesto contraria os preceitos sagrados em que se apoia a lei paterna, ao mesmo tempo em que realiza as ambiguidades inconscientes da relação com a mãe. Consumado o incesto com a irmã, André deixa a casa paterna. Cedendo, entretanto, aos apelos da família, volta. Mas sua rebelião, seu “delírio”, sua “epilepsia” marcaram irremediavelmente os outros membros da família, abalaram definitivamente seus alicerces (MOISÉS, 2001, p. 62, grifos da autora).

Tanto a estética da narrativa quanto os contornos da identidade de seus personagens têm lastro no inventário de imagens que fluem da memória do narrador, o qual articula parágrafos inteiros ditados pelo fluxo, nem sempre ordenado, de suas reminiscências. Dentro desse contexto, pertinentes são as conclusões de Tacca (1983) quanto às características daquilo que se convencionou chamar de monólogo interior.

Mas aquilo a que hoje convencionalmente chamamos, usando de uma expressão já universal, monólogo interior, caracteriza-se [...]: primeiro por se tratar de uma descida na consciência que se realiza sem intenção de análise ou de ordenamento racional, quer dizer, que reproduz fielmente o seu devir (daquilo que tem de espontâneo, irracional e caótico), conservando todos os seus elementos, num mesmo nível; segundo – e fundamentalmente –, porque a sua verdadeira realidade é dada no plano da expressão, mediante a introdução de um discurso que rompe, definitivamente, com as características peculiares que a análise introspectiva tinha consagrado a

propósito do monólogo ou solilóquio tradicional (causalidade, simplicidade, clareza) (TACCA, 1983, p. 93, grifos do autor).

Conforme se vê, “Lavoura Arcaica” é uma constante evocação à memória, uma narrativa de cadência tipicamente proustiana. Revela-se como verdadeiro trabalho de (re)construção sensível da palavra pelo personagem na (re)elaboração de sua identidade e dos múltiplos signos que constituem sua visão de mundo. Narrativa lastreada numa linguagem de alto teor poético, “Lavoura Arcaica” transpõe os limites da prosa convencional, bem ao gosto dos modernistas.

No referido livro, logo no início do capítulo 2, a memória é vista como um “porão”, onde as lembranças são entulhadas. É descendo nesse porão que André encontra seu lado mais obscuro, suas angústias e medos mais profundos e recalcados. É esse, no dizer de Bachelard (1978, p. 209), o sentido do porão, pois “ele é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas”. Metáfora do inconsciente, o porão é essa sombra, esse lado escuro que evitamos, porque “no porão há escuridão [...] mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão” (BACHELARD, 1978, p. 209).

A exemplo do “porão”, “sonolência” e “embriaguez” são duas outras metáforas utilizadas pelo narrador para significar o estado em que se dá sua narrativa, a qual flui conforme vão surgindo, uma a uma (ou às vezes, uma sobreposta à outra), as inúmeras imagens mentais, verbalizadas num único jorro pelo protagonista:

[...] não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória (NASSAR, 2001, p. 10).

Em outro trecho da obra, conforme pode ser extraído da própria fala de André, sua memória, acionada “à manivela”, ora é uma máquina psíquica de produzir imagens ora é “um poço” do qual se extraem as “panelas de barro” para compor os utensílios da cozinha; espécie de armário, onde entre os objetos da casa, está armazenada também sua memória, passado que agora é presentificado e recriado para que ao narrador seja conferido o relevante múnus de “guardião zeloso das coisas da família” (NASSAR, 2001).

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia para 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 provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela da memória; e vou extraindo deste poço as panelas de barro [...] e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro, soturna [...] e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família.) (NASSAR, 2001, p. 64/65).

A construção de um texto repleto de metáforas bem elaboradas é uma constância na obra de Nassar, o que se potencializa na voz peculiar do personagem central que, num (in)tenso monólogo íntimo, permeado pelas suas confissões de prazer e pecado, expõe ao leitor os motivos que o levaram à fuga da casa paterna, uma fazenda na qual os hábitos se tornam cada vez mais arcaicos e feudais.

A fala do irmão mais velho (Pedro), encarregado da difícil tarefa de trazer o irmão arredio (André) de volta para casa, é entrecortada pelo fluxo de imagens que o protagonista da trama extrai de sua “memória molhada”, como se fosse um limbo, onde a figura da mãe e seu excesso de carinho com o filho do meio (André) veem à tona para que os dias de sua infância sejam plenamente recriados.

O fluxo de consciência torna-se mais nítido na narrativa quando a mãe zelosa e afetuosa, recriada pela memória de André, é abruptamente contraposta à mãe triste e envelhecida, agora descrita pela fala de Pedro (NASSAR, 2001).

[...] e meu irmão sorria, os olhos lavados, cheios de luz, e tinha a ternura mais limpa do mundo no seu jeito de me olhar, mas isso não me tocava propriamente, continuei calado, e com a memória molhada só lembrei dela me arrancando da cama 'vem coração, vem comigo' e me arrastando com ela pra cozinha e me segurando pela mão junto da mesa e comprimindo as pontas dos dedos da outra mão contra o fundo de uma travessa, não era no garfo, era entre as pontas dos dedos grossos que ela apanhava o bocado de comida para me levar à boca 'é assim que se alimenta um cordeiro' ela me dizia sempre, e ouvindo meu irmão dizer de repente recolhido 'a mãe envelheceu muito', eu continuei pensando nela noutra direção e pude vê-la sentada na cadeira de balanço, absolutamente só perdida em seus devaneios cinzentos, destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família (NASSAR, 2001, p. 38-39).

É ainda nesse transe, que vai das imagens sublimes da infância à metamorfose profunda da adolescência, que André, aproveitando-se da presença do irmão naquele distante quarto de pensão, faz um relato confessional de sua verdadeira identidade, ser estranho e demoníaco, até então ignorado pela cegueira conveniente da família. Num “fluxo violento”, é

lançado ao chão aquele jarro de barro no qual era fundido sua “velha identidade”. E é nesse chão, coberto de estilhaços de memória e cólera, que André põe-se prostrado para revelar sua epilepsia, sua convulsão, seu desvio, o que faz dele um arredio, um torto, um acometido, um enfermo, enfim, um diferente, uma ovelha negra em meio a um rebanho de outras tantas brancas e iguais (NASSAR, 2001).

[...] eu sou um epilético' fui explodindo, convulsionado mais que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue 'um epilético' eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando 'você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação [...] e você grite cada vez mais alto 'nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso' e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos e diga sempre 'nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez' [...] fartem-se nessa redescoberta [...] e pergunte em furor, mas como quem puxa um terço 'o que faz dele um diferente?' (NASSAR, 2001, p. 41-42).

Mais que nos seus devaneios, nos quais há um regresso silencioso às paisagens bucólicas da infância, restituindo-lhe as “imagens amadas” (BACHELARD, 2001, p. 220), é no agito violento de seus inúmeros delírios que André busca elementos novos para tecer sua identidade adulta. Como se a adolescência, pondo-o convalescente num leito de angústias, lançasse sobre ele uma peste, uma enfermidade crônica, maldição tamanha capaz de colocá-lo diferente entre seus iguais.

Contrapondo a figura opressora do pai à imagem afetuosa da mãe, André transfigura-se numa criatura bestial, “erguendo suas patas sagitárias” para profanar o sagrado e, assim o fazendo, violar todo o discurso cristão ditado pelo pai (NASSAR, 2001).

[...] “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando em seu afeto, só consegui fazer dela uma casa de perdição” eu disse erguendo minhas patas sagitárias, tocando com meus cacos a estrutura do teto, sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivando prontamente pela volúpia do ímpio, eu tinha gordura nos meus olhos, uma fuligem negra se misturava ao azeite grosso, era uma pasta escura me cobrindo a vista, era a imaginação mais lúbrica me subindo num só jorro (NASSAR, 2001, p. 136).

Nessa orgia de mil impropérios, subvertendo a liturgia consagrada pelos evangelhos, numa espécie de parábola negra escrita aos gritos, profana André os oratórios, conspurcando as imagens dos santos; coloca-se prostrado em seu altar particular para celebrar o demônio

que agora tinha diante dele. Ao final, conclui sua ideia de pertencimento, sua ascendência torta, sua identidade abjeta e definitiva, deixando entrever ainda que não mais empreenderia esforços naquela lavoura arcaica, de hábitos resignados, cultivados há tempos pela tradição praguejada da família (NASSAR, 2001).

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz de cinza dos marcados pela santa inveja, dos sedentos de igualdade e de justiça, dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuso do Maligno (NASSAR, 2001, p. 139).

É nesse monólogo intenso que André, além de sua própria identidade, recria outras, por exemplo, a desprezível figura do avô paterno, “talhado com a madeira dos móveis da família”, espécie de matriz na qual originam-se todos os medos de sua infância, sentimentos que, com o passar do tempo, tornaram-se verdadeiras relíquias guardadas naquele rústico armário no qual, ao lados da louça doméstica, repousa inoxidável a memória, peça única para a composição do perfil do narrador e de sua linhagem genealógica.

[...] ninguém ouviu melhor cada um em casa, Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral [...] sempre ele, Pedro, sempre ele naquele silêncio de cristaleiras, naquela perdição de corredores, nos fazendo esconder os medos de meninos detrás das portas, ele não nos permitindo, senão em haustos contidos, sorver o perfume mortuário das nossas dores que exalava das suas solenes andanças pela casa velha [...] não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro, nada naquele talo de osso (NASSAR, 2001, p. 46-47).

Ao contrário da ótica de André, o avô, nos sermões do pai, apresentava-se como homem reto, probo, de delicadeza nos traços e nobreza na estirpe, pois seria na memória daquele ancião que repousariam as raízes que davam sustentação àquela nova geração. Ao final, a suprema advertência entalhada na voz autoritária do patriarca, no sentido de que ninguém naquela família deveria olvidar-se daquele homem de tamanho exemplo. É a memória, mais uma vez, mostrando-se como elemento estrutural da própria narrativa, ao mesmo tempo em que constitui a identidade, senão de todos, daqueles personagens que, em “Lavoura Arcaica”, assumem maior relevância (NASSAR, 2001, 59-60).

[...] na doçura da velhice está a sabedoria, e nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira está o exemplo: é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; nenhum entre nós há de apagar da memória a formosa sensibilidade de seus traços; nenhum de nós há de apagar da memória sua descarnada discrição ao ruminar o tempo em suas andanças pela casa [...] cultivada com zelo pelos nossos ancestrais, a paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte das nossas adversidades e o suporte das nossas esperas.

A memória do avô paterno é tão forte, que mesmo depois de morto ele fazia-se presente entre os membros da família, primeiro porque era sempre rememorado nos sermões do patriarca que, ressaltando as virtudes de seu pai, tentava incutir em sua esposa e em sua prole a necessidade de tornarem-se seguidores daquele exemplo e; segundo, pela cadeira conservada na outra cabeceira da mesa que, mesmo estando vazia, atuava como uma espécie de estigma mobiliário responsável pela perpetuação da memória do avô naquela casa. Em outros termos, ditos pelo próprio narrador, “o avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia” (NASSAR, 2001, p. 157).

Mais que um simples devaneio ou uma execrável memória do avô paterno, somado à repugnância dos preceitos cultivados por seus ancestrais, André grita enfurecido ao final do capítulo 7: “é o meu delírio, Pedro” (NASSAR, 2001, p. 48), não sem antes descrever a deflagração de um ordenado silêncio para que, naquele instante, nada turbasse seu transe: “eu, tomado de dubiedades, já não sabia se devia esmurrá-lo no rosto ou beijá-lo nas faces; e por instantes caímos num arrumado silêncio para que nada perturbasse a corrente do meu transe [...] é o meu delírio, Pedro” (NASSAR, 2001, p. 47-48).

Nesse ponto, é importante ressaltar que as intersecções entre os elementos que, no nosso sentir, constituem estruturalmente o fluxo de consciência em “Lavoura Arcaica”, quais sejam, devaneio, delírio, identidade e memória, irão refletir diretamente na constituição da própria linguagem que sedimenta todo romance, o que, por sua vez, remonta ao estilo de narrar inaugurado por Marcel Proust.

Ao dissertar sobre o impacto da obra de Proust, colocando-a como marco de rompimento com a tradição literária do século XIX, Rosenfeld (2006), acaba traçando uma breve síntese das principais características do texto literário em prosa que seria produzido, a partir de então, pontuando a memória como uma espécie de veio condutor das reminiscências

do passado. O mundo subjetivo, o fluxo de consciência, fragmentário e atemporal de quem narra, o passado recriado para que pudesse ser presentificado, exatamente como ocorre em “Lavoura Arcaica”.

O primeiro grande romancista que rompe a tradição do século XIX, conquanto ainda de modo moderado, é Marcel Proust: para o narrador de seu grande romance o mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade (ROSENFELD, 2006, p. 92).

Não sem razão, analisando a produção literária brasileira na década de 1970, Schollhammer (2009, p. 26), afirma que “há ainda, nesses anos, alguns projetos solitários de grande sofisticação, voltados para um trabalho experimental de linguagem, como o caso de Raduan Nassar com *Lavoura Arcaica*”.

Ao dissertar sobre as narrativas em primeira pessoa, sob o enfoque da apresentação do personagem por ele mesmo, Brait (2010), registra que:

[...] a radicalização dessa forma de caracterizar a personagem, flagrada na ausência de pontuação, no volume de sintagmas que se sucedem de forma a reproduzir um jorro de consciência que obedece a um mínimo de sintaxe, permite a confluência de conteúdos psíquicos díspares e a reprodução dos movimentos alógicos dos pensamentos acompanhados em seu estado de nascimento e expressão (BRAIT, 2010, p. 62-63).

Em “*Lavoura Arcaica*”, essa desconstrução da linguagem, ocasionada pelo fluxo de consciência que acabará contribuindo para a formação da identidade do personagem protagonista, é também percebida nas palavras de Perrone-Moisés (2001), segundo a qual:

A força de *Lavoura Arcaica*, como a de todas as grandes obras literárias, está na linguagem em que se narra essa tragédia familiar. Nesse corajoso e doloroso acerto de contas com suas origens e sua formação, Raduan Nassar solta um verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor. Impressiona o fôlego com que alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, o tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos. Impressiona a riqueza e a precisão das metáforas, colhidas dentro do mesmo campo discursivo aparentemente restrito: o das parábolas evangélicas e corânicas (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 66, *itálico da autora*).

De acordo com o já esboçado, as recordações da infância, os ritos cotidianos, a família, o labor da terra, tudo é reconstituído pelo delírio ou pelo devaneio que a um só tempo permeia a identidade e a memória de André, que, revoltando-se contra os rigores da retórica paterna, foge de casa em busca de seu próprio caminho. A missão de Pedro (trazer de volta o filho revoltado) só acentuará o abismo das diferenças entre pai e filho, numa reconstrução às avessas da parábola bíblica do filho pródigo.

No dizer de Rosenfeld (2006), ao discorrer sobre a estrutura do romance moderno, a retomada de “estruturas arquetípicas” é mais uma das evidências da intertextualidade entranhada na ficção modernista:

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas – as de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito); as do pecado original, da individuação; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo, de Prometeu, de Teseu no labirinto – e assim em diante (ROSENFEL, 2009, p. 86).

É, no entanto, na fala do próprio personagem narrador, logo no início do capítulo 1, que é possível apontar traços manifestos de sua memória, assim verbalizados: “eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta” (NASSAR, 2001, p. 09-10). Mais adiante, poetiza:

[...] caí pensando nessa hora tranquila em que os rebanhos procuram o poço e os pássaros derradeiros buscam o seu repouso; e pensei também que eu poderia, se me debruçasse na janela, ver as nuvens esgarçadas e deslocando pacientemente como as barbas de um ancião, até que no céu uma suave concha escura apagasse o dia, cobrindo-se aos poucos de muitas mamas para nutrir na madrugada meninos de pijama (NASSAR, 2001, p. 150).

Ainda no plano do binômio memória/identidade, o capítulo 2 é inaugurado com uma imagem carregada de lirismo, na qual aqueles elementos – devaneio, memória e identidade – são liricamente trabalhados num sutil fluxo de consciência.

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu

sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo) (NASSAR, 2001, p. 13).

Conforme antes mencionado, traços da identidade do personagem, em tom nitidamente confessional, às vezes, afloram com maior veemência, delírio e clareza, apresentados como um paradoxo de palavras imagéticas:

[...] e dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio, e pondo força, subindo sempre em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrimo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura, enquanto eu cavalgasse fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo, consumindo neste pasto um grão de trigo e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho, eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espírito de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da minha irmã (NASSAR, 2001, p. 112).

Interessante notar que, conforme o trecho acima descrito, o próprio personagem André nomeia como “acesso verbal” sua experiência narrativa que expressa um sem número de sentimentos e imagens que são pinçados da memória, num fluxo vertiginoso e caótico, como se tentasse descrever seus pensamentos em estado de pureza e máxima abstração. No dizer de Tacca (1983):

Pois haverá omnisciência maior do que aquela que permite penetrar numa consciência até produzir o seu “grouillement”, o seu fervor interior? Considerando independentemente o narrador, e segundo tal faculdade de penetração, com efeito, o exemplo extremo de omnisciência seria, sem dúvida, o monólogo interior [...] Recordemos, de passagem, as duas funções diferentes que cumpre o monólogo interior. Por um lado, exploração da consciência, captação do seu devir; por outro, imagem do mundo, reflexo da realidade na consciência [...] No relato na primeira pessoa, num dado momento, o narrador-personagem abandona toda a veleidade de exposição clara e alinhavada e reproduz simplesmente, a incoerência e o caos do seu mundo interior (TACCA, 1983, p. 94-96).

Não há que se olvidar, de outro lado, a importância do avanço de algumas ciências no decorrer do século XX, configurando-se como fator externo à obra, o que sem dúvidas veio a refletir na literatura, em especial nos contornos assumidos pelo romance psicológico. Nesse diapasão, podem ser mencionados os fundamentos teóricos da Psicanálise elaborados por Sigmund Freud (1856-1939), a Teoria da Relatividade criada por Albert Einstein (1879-1955),

somados à filosofia de Henri Bergson (1859-1941), para o qual a consciência humana é um constante fluir de dados. Atento a essas circunstâncias históricas, D’Onofrio (1997, p. 437) ressalta que:

Sigmund Freud e o advento das teorias psicanalíticas propiciaram a florescência de narrativas de cunho intimista, voltadas para a indagação sobre as aspirações mais recônditas do ser humano, os sonhos e os desejos loucos, as frustrações, o tempo existencial, o espaço vital. O pressuposto filosófico, que sustenta por baixo esta corrente estética, é o pensamento de Henri Bergson de que os dados da consciência não constituem uma categoria estática, mas fluem constantemente como uma correnteza.

Como se a pintura expressionista migrasse para a prosa literária, os traços do romance psicológico, a exemplo do que ocorre na narrativa de Raduan Nassar, acabam rompendo os limites do tempo e do espaço, deformando o perfil das personagens, borrando a linearidade da ação na narrativa, a fim de retratar o estado mental do personagem, cuja fala, em delírio ou devaneio, opera-se em constante fluxo de consciência.

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 2006, p. 80).

E é exatamente nesse compasso que são tecidos os parágrafos que darão corpo à narrativa de “Lavoura Arcaica”, cujo personagem narrador é acometido de constantes jorros de imaginação, o que o leva a resgatar de sua memória imagens de sua infância solitária, a partir da qual sua identidade começa a ser moldada. A necessidade de resgate desse tempo é reclamada na fase adulta: resgatam-se os devaneios, enquanto outros precisam ser experimentados. A luz boa e doméstica da infância, agora cega. Acessos de delírio e cólera brotam como uma planta enferma, ainda que a semente tenha sido lançada na terra fértil de um bosque ensolarado atrás da casa. Era domingo.

[...] e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo, daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já

tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança (NASSAR, 2001, p. 28-29).

A transcrição do parágrafo acima deixa evidente que o foco narrativo volta-se para as profundezas do eu; a realidade, no dizer de Rosenfeld (2006, p. 76) passa por um processo de “desrealização”, não porque o passado é lembrado, mas porque ele é “presentificado” (e isso lhe confere nova existência), o que de certa forma explica o caos que se instaura tanto no enredo quanto na liberdade experimental da linguagem. Todo esse movimento caótico no âmbito da palavra, não raro, viola as regras da sintaxe e os limites do gênero, oscilando entre o grau mínimo da narrativa tradicional e o grau máximo do discurso poético livre. Em “Lavoura Arcaica”, não é uma coisa, nem outra, mas as duas.

De acordo com o já esmiuçado, os acessos verbais do narrador estão intimamente ligados aos espaços, aos ambientes físicos e naturais nos quais André se encontra, quando então decide narrar sua trajetória existencial. No próximo título, ganha o espaço literário primazia no enfoque, o que será feito a partir dos postulados traçados por Gaston Bachelard, em sua “Poética do Espaço”, publicada em 1957, uma das obras considerada fundamental para a compreensão desse elemento estrutural (o espaço) na análise do romance.

3.3 A casa, seu interior e seu entorno: uma análise do espaço literário em “Lavoura Arcaica”

Quando se propõe uma análise estrutural de uma obra literária, mais especificamente de um romance, o espaço surge como um dos possíveis elementos da narrativa a ser explorado. Na esteira desse raciocínio, é sob o prisma de alguns conceitos e ideias consolidados na “Poética do Espaço” (1957), do teórico e filósofo francês Gaston Bachelard, que propomos dar ênfase a alguns espaços que surgem no decorrer do romance “Lavoura Arcaica”.

Conforme já delineado anteriormente, tanto os devaneios como os delírios dos quais são acometidos o protagonista da trama estão intimamente ligados aos espaços físicos onde ocorrem os êxtases de memória de André que, no desenrolar da trama, busca pelo fio da memória, a construção de sua identidade. É inserida nesse contexto que a casa paterna e seu entorno, na qual André viveu sua infância, adquirem especial relevância quando rememorados para a recriação de sua estória.

Locais como o quarto, os corredores, a cozinha, o bosque e a capela, só para mencionar alguns, servem como espécies de “cômodos metafísicos”, para abrigo do personagem narrador e seu monólogo interior, com base no qual passa a tecer sua particular e intensa trajetória de vida. Extrai-se justamente desse ponto, a importância e pertinência da teoria das poéticas, tanto do devaneio, quanto do espaço, propostas por Bachelard na análise do mencionado *corpus*. Ademais, lembramos que o mérito das referidas poéticas elaboradas pelo teórico da imaginação resulta de um monumental diálogo entre a subjetividade do indivíduo, especialmente aquela forjada durante a infância, e o espaço físico, exterior, portanto, que tanto contribui para a (de)formação daquilo que o sujeito é.

No que tange, especificamente, à “Poética do Espaço” é importante registrar que:

Para Gaston Bachelard (s/d), a casa é “o nosso primeiro universo”, não importando os detalhes de riqueza ou de pobreza que contenha. Na percepção do filósofo, os cantos da casa, o sótão, o porão, as escadas que ligam os pavimentos simbolizam diferentes estados da alma. Por isso, segundo ele, a casa natal está fisicamente inscrita em nós e é a ela que retornamos quando sonhamos ou quando empenhamos em redefinir o nosso eixo interior. Recuperada imagneticamente em sonhos e lembranças, é a casa que abriga nossos devaneios, nossos sonhos e também nossos medos (CURY, FONSECA e WALTY, 2001, p. 104).

Surge assim, no decorrer do enredo tramado em “Lavoura Arcaica”, uma pluralidade de imagens que buscam a reconstrução de alguns ambientes já arruinados, notadamente, a casa da fazenda e seu mítico entorno. Sob esse viés, interessante notar que a narrativa começa num local muito sugestivo: um quarto habitado pela própria “nudez”, donde se percebe, desde o início, que o narrador não está sozinho. Coloca-se ele na companhia de sua própria nudez que, na obra, transfigura-se em suas memórias mais secretas, de prazer e pecado. Nesse sentido, todo ambiente romanesco será aos poucos construído e revelado sob a forma de sofisticadas imagens poéticas. É o que se vê logo no parágrafo inaugural do livro:

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; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana quando meu irmão chegou pra me levar de volta (NASSAR, 2001, p. 9-10).

As imagens poéticas aqui são elaborações do discurso literário que se colocam à disposição das confissões do narrador naqueles intervalos de aflição. Nesse compasso, não

seria exagero dizer que conotações fálicas podem ser percebidas no mencionado “áspero caule, na palma da mão”, assim como aquela “rosa branca” (NASSAR, 2001, p. 9/10) remete-nos ao esperma leitoso expelido durante o ato da masturbação, prazer solitário e angustiante, haja vista que o corpo se compraz, mas o espírito não.

Como é sabido, de acordo com os dogmas difundidos pelas religiões cristãs, a masturbação pode gerar um prazer carregado de culpa, sentimento esse que vem à tona durante toda a narrativa de André, especialmente em sua relação de descoberta com a sexualidade; são os “objetos do corpo” sendo profanados num espaço sagrado, uma vez que o quarto de André é, antes de tudo, um reduto do divino, um quarto de arquitetura gótica, sombria e medieval, “quarto catedral” (NASSAR, 2001, p. 9/10) na definição metafórica do próprio narrador.

Conforme antes mencionado, logo nas primeiras linhas do livro, ao leitor é possível perceber a construção pelo narrador de belas imagens poéticas. Surge do devaneio do personagem a concepção do quarto, ora como local sagrado (“catedral”), ora como espaço do profano (“mundo”). Na fronteira de ambientes tão demarcados, nasce outra bela imagem, pois é naquele cômodo, espécie de abrigo da intimidade, que brota a “rosa branca do desespero”. É o espaço físico denunciando o que se passa no âmago do ser, o que não impede de revelar ainda seu exterior, já que entre a mobília do quarto, estariam também os “objetos do corpo”.

Somente uma concepção fenomenológica da imagem, tomando-a como produto da divagação da alma, desatrelado dos rigores do método puramente científico, daria conta de teorizar uma linguagem tão rica em metáforas e lirismos, a ponto de constituir uma singular “poética”, ainda que o texto não assuma a estrutura de um poema propriamente dito.

Gaston Bachelard, na introdução de sua “Poética do Espaço”, afirma que a problemática da imagem poética reclama uma abordagem fenomenológica. Ora valendo-se da expressão “fenomenologia da imaginação”, ora empregando “metafísica da imaginação” (BACHELARD, p. 184) como locução equivalente, o filósofo do espaço enfoca o estudo da imagem poética no momento de seu nascedouro, enquanto fenômeno fundador da própria linguagem (literária ou não).

Nesse contexto, compreende-se a imagem poética como um resultado da elaboração do espírito de quem a produz. Em outros termos, é uma manifestação ou fenômeno da alma, do espírito que, diante da manifestação do sublime, devaneia. Daí porque se utiliza também, das expressões “fenomenologia do espírito” e “fenomenologia da alma” (BACHELARD, p. 185). Nesse sentido, a guisa de introdução, leciona em vários trechos que:

É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgiu um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem [...]. Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 1978, p. 183-184).

Por fim, arremata:

O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem. Para especificarmos bem o que possa ser uma fenomenologia da imagem, para frisarmos que a imagem existe antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a consciência sonhadora (BACHELARD, 1978, p. 185, grifos do autor).

Ainda que o *corpus* sob análise seja classificado pela teoria literária como pertencente ao gênero “romance”, não há como negar o alto teor poético da prosa de Raduan Nassar. Isso justifica a pertinência da análise de alguns dos espaços construídos em “Lavoura Arcaica”, sob a ótica da fenomenologia inaugurada por Gaston Bachelard, notadamente quando ele dá primazia para a investigação daquelas imagens poéticas que afloram no âmago da intimidade, colocando em especial aquelas questões do espaço que se relacionam com o que ele nomeia de “problema da poética da casa” (BACHELARD, 1978, p. 196).

Neste ponto, cabe uma ressalva, tendo em vista que, muito embora Gaston Bachelard descreva a casa como espaço de conforto e abrigo inviolável dos valores da intimidade, chegando a dotá-la de “energias físicas e morais de um corpo humano” (BACHELARD, 1978, p. 227), a leitura de “Lavoura Arcaica” deixa claro que o mesmo espaço que abriga e defende o homem das intempéries do universo, permitindo-lhe o devaneio e a paz entre quatro paredes (topofilia), pode também ser o primeiro lugar onde se é atirado no mundo.

Nessa última acepção, a casa é a primeira arena de conflitos do ser humano, ambiente de violência e traumas perturbadores (topofobia). É o que se pode denominar de dialética da casa, enquanto espaço de construção e ruína, ambiente de sonho e pesadelo, devaneio e delírio, facilmente perceptíveis na voz do personagem André que, num acesso verbal constrói, destrói e reconstrói o espaço literário em “Lavoura Arcaica”.

De acordo com a construção filosófica de Bachelard sobre o espaço, “[...] examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na

topografia de nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1978, p. 196). A casa aqui não deve ser compreendida apenas no seu aspecto físico de habitação ou moradia, mas todos aqueles “espaços louvados”, nos quais estariam compreendidos a própria casa e seus arredores.

É que, além do quarto de pensão onde o personagem André dá início ao seu monólogo interior, rememorando fatos de sua infância e adolescência, outros espaços são privilegiados na obra. Num intenso fluxo de consciência, o personagem transita de um parágrafo a outro percorrendo a casa da fazenda e seu entorno para retratar a ruína de sua própria família. Ambientes como a casa da fazenda, o bosque, a capela, a casa velha e os diversos quartos descritos ao longo da trama (o da casa paterna, o da pensão, do prostíbulo) funcionam como espécies de locais que catalisam o tom confessional com o qual André descreve, ao mesmo tempo em que percorre a topografia de sua intimidade (BACHELARD, 1978, p. 196), para empregar aqui uma terminologia tipicamente bachelariana.

Bachelard (1978) vê a alma como uma morada do ser, explicando ainda que a percepção dos espaços da casa nos permite uma aprendizagem sobre nós mesmos, como se houvesse uma confluência entre os espaços do eu com aqueles exteriores onde o *self* faz sua habitação.

Retomemos aqui o primeiro espaço mencionado na obra, que diz respeito ao quarto e algumas das imagens poéticas forjadas pelo personagem, a partir de alguns devaneios sobre aquele cômodo percebido como: “inviolável”, “individual”, “mundo”, “catedral”; além do que, oportuno aqui reiterar que “[...] entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo” (NASSAR, 2001, p. 09).

Para Bachelard (1978), a força daqueles espaços onde estivemos sozinhos, somente pode ser expressa pelo viés da linguagem poética, exatamente como o faz o narrador central de “Lavoura Arcaica” que chega a comparar o seu quarto a um grande templo, ou ainda, a um lugar no qual estão consagrados com primazia os objetos do próprio corpo. A partir da leitura do romance de Raduan Nassar, com base naquelas ideias de Bachelard (1978), é fácil concluir que, somente uma narrativa permeada de figuras de linguagem como aquelas, seria capaz de transformar um simples devaneio em matéria literária.

De acordo com o filósofo do devaneio, “a casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer” (BACHELARD, 1978, p.207).

Ainda a respeito do primeiro parágrafo do livro e o impacto de suas imagens poéticas, Müller (2011), em interessante artigo intitulado “Os males da casa em Lavoura Arcaica”, assevera que:

Carregada da simbologia sagrada do templo, *Lavoura arcaica*, único romance do escritor Raduan Nassar, nos oferece o roteiro para abordar o papel da casa ao propor como primeiro itinerário o quarto – o da pensão e aquele dividido com os irmãos. Como fronteira maior, delimitando o movimento, o corpo, baliza das vontades, dos desejos e dos arrebatamentos [...] Metonímia da casa, é o primeiro espaço galgado por André, onde ele devaneia, extasia-se, faz digressões e projeções (MÜLLER, 2011, p. 100),

Essa malha de elementos simbólicos inaugura ainda o primeiro parágrafo do capítulo 2 de “*Lavoura Arcaica*”, quando o personagem, transitando pelos arredores da casa, relata o prazer que sentia quando estava no bosque.

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? [...] e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança (NASSAR, 2001, p. 28-29).

Esse segundo espaço (o bosque) se opõe nitidamente àquele primeiro (o quarto), no sentido de que o bosque retoma a infância (ou o estado seminal da adolescência), configura em espaço de devaneio por excelência, enquanto que o quarto é tomado como um ambiente da vida adulta, solitária, reclusa e angustiante. Analisando esse contexto, afirma Müller (2011, p. 112) que, “tal é a relação de André com o bosque, lugar onde se sente abrigado, inquieto e iluminado, a ponto de proclamar-se pastor da própria igreja. Arrebatado em constantes devaneios, só possíveis naquele espaço de contemplação, absorção e espanto”.

Quanto ao espaço da infância, Bachelard deixa claro considerá-lo como um espaço da felicidade, isto é, “topofilia” (BACHELARD, 1978, p. 205). Assim como André, toda criança (e porque não todo adolescente), na falta de um espaço propriamente seu, vai buscar abrigo em um canto, espécie de concha ou casulo alquímico, onde poderá tecer ela própria os fios condutores de seus próprios devaneios. Nas palavras do teórico:

Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que é necessário para me colocar numa situação de onirismo, para me colocar no bojo de um devaneio em que vou repousar no meu passado [...] A casa da

lembrança se torna psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão se associam o quarto e a sala em que reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores da intimidade aí se dispersam, não se tornam estáveis, passam por dialéticas. Quantas narrativas de infância – se as narrativas de infância fossem sinceras – nos diriam que a criança, por falta de seu próprio quarto, vai aboletar-se em seu canto! (BACHELARD, 1978, p. 205-206).

Mas além do quarto e do bosque, “Lavoura Arcaica” dialoga ainda com o mobiliário da casa da fazenda, quando é para lá que a fala do personagem faz suas digressões. Assim, os armários, as mesas, as cadeiras, a cristaleira, os utensílios da cozinha, o cesto de roupas, os móveis do banheiro, tudo está carregado de uma carga semiótica que, no contexto da obra, vai muito além daquilo que a materialidade daqueles objetos, em si, pode significar. Na concepção de Bachelard (1978), além da própria casa, alguns objetos são também repositórios dos “devaneios da intimidade”.

Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios da intimidade [...] O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Tem, como nós, para nós, por nós, uma intimidade (BACHELARD, 1978, p. 248).

Esse aspecto da vida secreta refletida no mobiliário da casa pode ser encontrado em vários trechos da obra na qual o personagem central, recorrendo aos objetos da família, faz confissões reveladoras da intimidade de cada um da casa, especialmente dele próprio.

[...] fique atento, você verá então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai [...] alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas no banheiro? Alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? Era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas (NASSAR, 2001, p. 43-44).

Sem dúvidas, uma linguagem que prima pela construção de fortes imagens poéticas capazes de incutir no leitor todo lirismo e sentimento de revolta que permeiam a fala convulsiva de André, “guardião zeloso das coisas da família” (NASSAR, 2001, p. 65).

[...] nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de nogueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas, era preciso conhecer o corpo da família inteira, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino (NASSAR, 2001, p. 45).

Talvez, o ponto alto da narrativa, na qual o mobiliário converte-se em signo representativo dos próprios membros da família, revelando segredos e intimidades reprimidas, é aquele no qual André compara a figura do avô a uma cristaleira, deixando entrever a estreita relação entre os objetos da casa e cada um de seus integrantes. Tomado dessa ideia, confessa André ao irmão mais velho: “[...] era ele a direção de nossos passos em conjunto, sempre ele, Pedro, sempre ele naquele silêncio de cristaleiras, naquela perdição de corredores, nos fazendo esconder os medos de meninos atrás das portas” (NASSAR, 2001, p. 46).

Na “Poética do Espaço” (1978), tratamento especial é dado ao armário, cujo espaço interior é também considerado um “espaço de intimidade” que, nas palavras do próprio Bachelard (1978, p. 248), “não se abre à toa”. O armário guardaria a história da própria família e nessa condição seria uma espécie de repositório de lembranças, memórias que se acomodariam na ordem horizontal das prateleiras sobrepostas. Atento não só a toda essa geometria espacial do armário, Bachelard (1978), em diversos trechos esparsos de sua obra, recorrendo inclusive a grandes nomes da literatura e da filosofia (como Milosz, Bergson e Péguy), nos ensina que:

O espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre à toa [...] No armário, só um pobre de espírito poderia colocar uma coisa qualquer [...] no armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra a desordem sem limite. Reina aí a ordem ou, antes, a ordem aí é um reino. A ordem não é simplesmente geométrica. A ordem lembra-se aí a história da família. [...]. Em burburinhos as lembranças voltam, se revemos na memória a prateleira em que ficavam as rendas, as cambraias de linho, as musselines colocadas sobre panos mais duros: ‘O armário’, diz Milosz, ‘(está) cheio do tumulto calado das lembranças’. O filósofo não queria que se tomasse a memória como um armário de lembranças. Mas as imagens são mais imperiosas que as ideias. E o discípulo mais bergsoniano, desde que seja poeta, reconhece que a memória é um armário. Péguy escreveu este grande verso: Nas prateleiras da memória e nos templos do armário (BACHELARD, 1978, p. 248-249).

Assim como um colecionador de objetos representativos do cotidiano familiar ou “guardião zeloso das coisas da família” (NASSAR, 2001, p. 65), André, em determinado momento da narrativa, passa a inventariar uma pluralidade de bens e objetos domésticos,

como se os acomodasse num grande armário metafísico, no qual bules, gamelas e outros utensílios seriam convertidos em signos de memória, intimidade e tempo. Como se soubesse das palavras de Bachelard (1978), o personagem deixa transparecer a importância desses objetos na constituição da história de sua própria família.

Não por acaso, um capítulo todo (capítulo 10) é reservado à transcrição daqueles bens, em relação aos quais, André assume o encargo de guardião extremoso, a fim de que talvez, ruindo a família, os objetos permaneçam incólumes naquele espaço de intimidade que todo armário segreda. Abaixo, fragmentos de parte do arrolamento de bens que André, a partir de então, passou a conservar nas prateleiras de sua rústica memória:

[...] incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda a manivela na memória e vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento para recuperar a sua febre, e um bule de ágata, e um fogão à lenha, e um tacho imenso e uma chaleira de ferro [...] e um cabide de chapéu feito de curvas e um antigo porta-retrato, 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, 2001, p. 64-65).

Nesse ponto, interessante notar a observação de Müller (2011) que, ao analisar a alta carga simbólica dos objetos descritos por André, denota em seu monólogo o pulsante desejo de violar toda aquela ordem e assepsia que impregnava o discurso paterno, cujos reflexos eram sentidos na família, na casa e no próprio mobiliário que a guarnecia. Vejamos:

Somadas às incursões ao cesto de roupas sujas – durante as quais investigava as marcas deixadas pelo uso nas peças do vestuário, sorvendo os cheiros mais íntimos de cada irmão –, podemos compreender as palavras do narrador que não desejava a ordem, a aparente assepsia, o equilíbrio, a constância e a verdade segregados pelo discurso paterno da vida que pulsava no mundo, mas deflagrar o seu contrário: a existência do cansaço, da apatia, do abjeto, da sujeira, da mentira, do indesejável e do caos, ocultos por trás de tanta doutrina vazia no cotidiano familiar. Nas palavras do narrador, ‘é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes perdidas naquele fosso, sem me surpreender, contudo, com a água transparente que ainda brota lá no fundo; e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes de nosso código de conduta’ (MÜLLER, 2011, p. 107).

Sob essa perspectiva, ainda que Müller não adentre especificamente nesse mérito, do trecho acima descrito, denota-se uma contraposição ao armário idealizado por Bachelard (1978), para o qual, conforme já esboçado, seria aquele espaço doméstico onde reinaria, predominantemente, a concatenação harmônica e ordenada das coisas, ou melhor, “a ordem aí é um reino” (BACHELARD, 1978, p. 248).

Se os espaços vividos por André em sua infância são, em sua maioria, aqueles prenhes de “imagens amadas”, logo, locais de felicidade (topofilia), a partir da adolescência, os mesmos pontos passam a ser, agora, espaços de angústia e crises existenciais, ou seja, locais, na maior parte das vezes, de medo (topofobia), o que dá à obra um aspecto dialético muito marcante, corroborando assim outro ponto de contraposição, a exemplo do que já fora dito em relação ao delírio e ao devaneio.

A casa da infância é, por excelência, essa morada de contrários, pois é sobre ela que brilha uma luz doméstica que, num primeiro momento, ilumina o sol quente daqueles dias da infância de André, para mais tarde, aquela mesma luz, turvar-lhe as vistas, cobrindo de sombra e escuridão seus sentimentos de adulto.

[...] o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, “essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa” (NASSAR, 2001, p. 28).

Em “Lavoura Arcaica”, a arquitetura da casa ao ser verbalizada por André, convola-se numa arquitetura do próprio “eu”, cuja estrutura identitária do personagem é revelada a partir da geometria da casa onde ele nasceu e viveu boa parte de sua vida. É tomando a própria casa paterna e seus arredores como espaços de referência do “eu” que André esquadrinha seus sentimentos, ao mesmo tempo em que revela seus medos, descreve seus sonhos, seus desejos de amor e ódio mais secretos.

Conforme demonstrado em parágrafos volvidos, imagens da casa, seus cômodos e suas mobílias surgem como estados mentais e, sobretudo, sentimentais do personagem narrador, a fim de que sua saga seja finalmente reconstruída pelo prisma da memória e pela ótica personalíssima de todo aquele que, lembrando, conta como tudo aconteceu.

É partindo dessa estrutura que, ainda no quarto de pensão, num surto de cólera e delírio, após revelar sua epilepsia ao irmão mais velho, André ordena àquele responsável pela sua captura que regresse à fazenda e faça a terrível revelação. Nesse momento, a casa, mais

que os membros da família, haveria de sentir o peso daquele fardo: tratava-se de um “epilético”, um “convulso”, um “possesso”. Espaço e identidade embrenham-se no fio condutor da narrativa para a confecção de mais um parágrafo repleto de sutilezas poéticas.

[...] caído de boca num acesso louco eu fui gritando: “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora para a casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e as janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuzados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas [...] e que você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’” (NASSAR, 2001, p. 41-42).

É ainda da contemplação dos utensílios da casa e do vestuário da família que André recompõe os rigores do cotidiano, pois era lá mesmo na fazenda que o pão deveria ser feito e sobre a austeridade de uma mesa posta, receber do pai as lições de moral e justiça.

(...e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo: e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta [...] era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado de justiça) (NASSAR, 2001, p. 77).

Durante toda a narrativa a descrição da casa, que na fala de André é mais interpretada do que descrita, revela mais sobre sua intimidade e identidade do que aspectos arquitetônicos propriamente ditos, pois no contexto de “Lavoura Arcaica” a preocupação maior não é com a casa, enquanto edificação física, mas com aquilo que ela representa ou simboliza a respeito de seus moradores, isto é, o que cada um deles traz em si, enquanto produto da subjetividade e do inconsciente, produzidos a partir do embate do sujeito com o espaço literário criado.

[...] ao analisar o simbolismo ligado a casa, destacam os diferentes sentidos que o termo tem no imaginário de cada cultura. Nesse sentido, os aspectos arquitetônicos de casa são muitas vezes menos significativos do que os sentidos produzidos por alusões, fantasias que elaboram a imagem como um conjunto de significações possíveis. A significação de casa como símbolo não se prende especificamente a formas concretas, embora sirva à função de índice do real. A imagem rompe com a ilusão especular de casa. A imagem de casa que se liga a aconchego, a carinho como “ninho que protege”, tem para cada um de

nós uma arquitetura particular. O simbolismo está, por isso, ligado a estruturas mentais, a esquemas afetivos, a formações inconscientes que recuperam o objeto, não por aquilo que ele é, mas por aquilo que sugere, insinua (WALTY, FONSECA e CURY, 2001, p. 103).

Mas para André, não bastava a casa construída sobre as palavras bem caiadas do pai. Assim como não bastava aquilo que André até então havia sido (um dócil cordeiro) e, mais que isso, tudo aquilo que ele foi obrigado a suportar enquanto vivia sob o julgo das ordens paternas. Num trecho ditado pela cólera de um sentimento reprimido e gasto como a louça velha lá da fazenda, André incita sua mãe a implodir a própria casa.

É a destruição daquilo que começara a ruir desde os tremores da adolescência. É a necessidade de um grito calado pelo sermão obtuso do pai. Como se um novo espaço, uma outra morada, fosse agora necessária para que nela coubesse a nova identidade de André, o que incluía sua revolta, sua cólera e, sobretudo, o desejo de cortar aquele cordão umbilical que ainda o alimentava, a base de azeite e sal, que pingava da retórica mal apurada do pai. Talvez, naquele momento de ira, André fosse isso: um feto cada vez mais anêmico, gerado no ventre inóspito de uma casa, há muito tempo, doente e estéril. Nascia assim a ovelha negra.

Ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto, senti seu fruto secando com meu hálito quente, mas eu não podia fazer nada, eu podia quem sabe dizer alguma coisa, meus olhos estavam escuros, mesmo assim não era impossível eu dizer, por exemplo, eu e a senhora começamos a demolir a casa, seria agora o momento de atirar com todos os pratos e moscas pela janela o nosso velho guarda-comida, raspar a madeira, agitar os alicerces, pôr em vibração as paredes nervosas, fazendo tombar com nosso vento as telhas e as nossas penas em alvoroço como se caíssem folhas; não era impossível eu dizer pra ela vamos aparar, mãe, com nossas mãos terníssimas, os laivos de sangue das nossas pedras, vamos por grito nesse rito, não basta o lamento quebrado da matraca lá na capela [...] como podia eu empunhar o martelo e o serrote e reconstruir o silêncio da casa e seus corredores? (NASSAR, 2001, p. 68).

O que se percebe na realidade é que André, seguindo na contraordem do discurso paterno, viola e profana desde espaços de arquiteturas rígidas e já consagrados pela tradição – como a capela da fazenda e a própria casa da família – como aqueles espaços menos prováveis como a cristaleira e o cesto de roupas. O narrador é dotado de uma espécie de prerrogativa, decorrente da própria criação literária que o concebe como tal, que assim o legitima a divinizar espaços profanos, ou ainda, fazer exatamente o contrário, sacralizar ambientes mundanos, tornando, por exemplo, o despojado quarto da sua infância em uma catedral consagrada à guarda dos objetos do corpo.

Partindo dessa breve análise, com ênfase na poética espacial de Gaston Bachelard (1978), denotam-se sucintas, porém acertadas, as considerações de Gancho (2006) sobre o espaço literário, cuja relevância na narrativa reflete-se no ânimo dos próprios personagens e o modo como determinados espaços influenciam seus comportamentos, ou ainda, o oposto, de como os personagens e, no caso de “Lavoura Arcaica”, de como o próprio narrador consegue modificar o espaço no qual se insere, conforme varia a intensidade de seus devaneios ou as manifestações súbitas de seus delírios.

Espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa [...] O espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens (GANCHO, 2006, p. 27).

No que tange especificamente à obra “Lavoura Arcaica”, percebe-se o quanto o espaço assume relevância na trama. Ora concebido como espaço de felicidade e devaneio ora forjado como atmosfera de angústia e delírio, o espaço literário do romance em comento é dialético do começo ao fim, assim como André é homem e menino, puro e depravado, sagrado e profano. Percebemos, portanto, que personagem e ambiente compõem um tipo de arquitetura do paradoxo que, nas palavras do protagonista do livro, constitui uma espécie inexata de “geometria barroca do destino” (NASSAR, 2001, p. 135).

4 LUZ, SOMBRA, EXPRESSÃO: O ESPAÇO FÍLMICO SENSÍVEL EM *LAVOURA ARCAICA*

4.1 Arquitetura do gozo incontido: sinestesia do corpo, geografia da alma.

A criação do cinema, pelos irmãos Lumière, em 1889, na França, possibilitou ao homem, a partir de então, um novo modo de elaborar enredos e contar histórias, quaisquer que sejam mediante a projeção de imagens em movimento numa grande tela. Na realidade, essa ideia de que um filme pode contar uma história e, como tal, constituir-se de uma narrativa, fez surgir, não muito tempo depois, uma disciplina específica para estudar os elementos que compõem a narrativa fílmica.

Convencionou-se, desse modo, nominar de “narratologia fílmica” aquela especialidade criada e desenvolvida pelos teóricos da imagem para a compreensão da linguagem cinematográfica, mais especificamente, da narrativa do filme e seus componentes estruturais, pois conforme já se afirmou, “é preciso dizer que não é de surpreender que a narratologia e o cinema tenham feito rapidamente uma boa dupla. A própria ideia de que o filme seja *narrativa* e que está dependente de um *narrador* fílmico não demorou a impor-se (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 14 – itálico no original).

Muito embora o termo “narratologia” tenha sido cunhado, num primeiro momento, por Tzvetan Todorov pelos idos de 1969, coube a um outro intelectual francês – Gérard Genette – estudos mais aprofundados a respeito da narrativa fílmica, o que não se limitou a uma análise tipicamente estrutural daquela nova modalidade de narrar histórias, mas de um empenho maior na decodificação daquelas inúmeras categorias ou instâncias que, uma vez agregadas, conferem a um filme a qualidade indiscutível de narrativa. Nesse sentido:

O termo “narratologia” foi proposto por Todorov em 1969, mas a disciplina deve muito a um outro pensador francês que lhe conferiu seus títulos de nobreza, Gérard Genette, principalmente com a aparição de seu *Figures III*. Para Genette, a narratologia não é mais um estudo de estruturas narrativas apenas, na linha dos formalistas russos e de Greimas, mas um empreendimento de codificação de grandes categorias segundo as quais se comunicam uma narrativa (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 14, grifos do autor).

Nesse contexto, necessário gizar, no entanto, que dada à especificidade e complexidade da linguagem cinematográfica, a narratologia fílmica terá como objeto de

análise algumas categorias que, até então, não tinham sido abordadas pelo estudo da narrativa literária, como, por exemplo, a relação da imagem com o som, tendo em vista que: “[...] em razão da multiplicidade de suas matérias de expressão, a narratologia não é, portanto, uma simples adaptação, para o cinema, da narratologia literária” (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 14).

Antes mesmo dessa discussão, existiu, porém, um precursor da narratologia fílmica, ou seja, um pouco antes do estudo da narrativa ter sido sistematizado como uma disciplina e Gérard Genette ter lançado seus valiosos postulados sobre a matéria, pesquisas já haviam sido empreendidas por Albert Laffay, o qual, num interessante jogo de raciocínio, contrapondo a ideia de narrativa àquela de “mundo”, buscou de modo intuitivo e seminal a fixação de alguns marcos explicativos para o fenômeno da narrativa cinematográfica.

Desse modo, esta é a razão pela qual merecem aqui serem retomados e transcritos, como ponto de partida para uma análise mais minudente a respeito de um daqueles elementos essenciais à grande maioria, senão todas, as narrativas fílmicas: o espaço.

No que diz respeito ao cinema, parece-nos hoje que muito devemos a um autor do pós-guerra, Albert Laffay. Efetivamente, todos os artigos publicados na revista *Les Temps Modernes*, nessa época, e retomados em sua obra *L'ogique du cinéma* (1964), giram em torno da questão da narrativa. Apoiando-se nas ideias seguintes, Laffay define a narrativa por oposição ao “mundo”:

- a) contrariamente ao mundo, que não tem começo nem fim, a narrativa é ordenada segundo um determinismo rigoroso.
- b) toda narrativa cinematográfica possui um trama lógica, é uma espécie de “discurso”.
- c) ela é ordenada por um “mostrador de imagens”, “um grande imagista”.
- d) o cinema conta na mesma medida que representa, contrariamente ao mundo, que apenas é (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 25-26 – *italico no original*).

Trazendo os enunciados de Laffay (*apud* GAUDREAULT e JOST, 2009) para o filme *Lavoura Arcaica*, a fim de situá-lo como uma narrativa cinematográfica, pode-se afirmar que o referido filme, ao contrário do mundo, detém um começo e um fim, um tempo tanto diegético¹¹ quanto cronológico de duração. Na realidade, trata-se de uma película de duas horas e quarenta e três minutos, na qual o diretor Luiz Fernando Carvalho labora, num

11

Diegético aqui deve ser compreendido na acepção cinematográfica, qual seja, a diegese do filme que, segundo o Dicionário Teórico e Crítico de Cinema: “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira [...] a instância diegética é o significado da narrativa, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais” (AMOUNT e MARRIE, 2012, p. 77-78).

corajoso esforço de transposição semiótica, da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. Em outros termos, trata-se de uma transcodificação de signos de uma narrativa (a literária) em que impera o signo linguístico (a palavra), para outra instância narrativa (a cinematográfica), na qual predomina o signo icônico (a imagem).

Importante aqui ressaltar que a imagem esteve presente, com exclusividade, na própria gênese do cinema, tendo em vista que o mesmo nasceu mudo, incumbindo a ela (a imagem) e no início, tão somente a ela, a difícil tarefa de narrar enquanto era exibida.

Conforme dito acima, dada à multiplicidade das expressões estéticas que emanam de um filme, no qual estão condensados, num único suporte, música, fotografia, dramaturgia, cenografia e, no caso de *Lavoura Arcaica* (2001), literatura, seria de um imponderável reducionismo considerar o mencionado filme uma simples adaptação da obra escrita para a tela do cinema. Nas palavras do próprio Luiz Fernando Carvalho (2002):

Eu não acreditei em roteiro em momento nenhum, desde o início. Não acreditei no ‘era uma vez...’. Eu sinceramente acho que adaptação no sentido ortodoxo seria uma redução muito...[...] brutal, abaixar a proposta de linguagem que tinha me encantado, contida no livro. Porque o *Lavoura* é um trabalho de linguagem excepcional, é um trabalho onde as palavras têm uma elaboração e uma relação com o tempo [...] O processo do filme como um todo tem como ponto de partida a improvisação [...] Mas nunca um roteiro adaptado, uma fala adaptada. Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele [...] Não há nada no filme que não seja do texto do Raduan (CARVALHO, 2002, p. 42-44).

Assim como todo livro tem a última página, todo filme tem seu último plano, sendo assim, *Lavoura Arcaica* (2001), em sua versão cinematográfica, ainda mais se consideradas as palavras de seu diretor, não foge à regra, tem um começo e um fim, o que confere à mencionada película o *status* de narrativa cinematográfica, de acordo com o primeiro critério proposto por Laffay.

O segundo critério, por sua vez, afirma que “toda narrativa cinematográfica possui uma trama lógica, é uma espécie de ‘discurso’” (GAUDREAU e JOST, 2009, p. 25-26). *Lavoura Arcaica*, conforme pode ser extraído das palavras acima transcritas da fala do próprio diretor, teve o discurso literário como base para a concepção, tanto dos diálogos quanto dos demais elementos diegéticos do filme. Não existiu roteiro, existiu transposição de um campo semiótico para outro. Tanto é assim que, uma das características da prosa literária empregada no romance “*Lavoura Arcaica*” – o fluxo de consciência – é percebida pela crítica também no filme, haja vista que, “ao conduzir o fluxo de consciência de Raduan para a linguagem do cinema, ele saiu em busca de reconstruir uma utopia cinematográfica – um filme arquitetado

com linhas de poesia e massas de pura emoção” (MATTOS, 2002, p. 8-9).

A “trama lógica” ou o “discurso” a que se refere Laffay, no caso do filme *Lavoura Arcaica* (2001), é seu próprio livro homônimo, publicado vinte e seis anos antes, “Lavoura Arcaica” (1975), de modo que, ao menos sob o prisma laffaiano, existe aqui uma identidade, ou, no mínimo, uma convergência de narrativas, aproveitando-se o cinema, respeitados os limites impostos ao “fazer cinematográfico”, do máximo teor da trama ou do discurso literário, sem que com isso haja diminuição ou empobrecimento estético da obra escrita em sua dimensão fílmica.

Em outras palavras, a adoção do texto ou do discurso literário pelo diretor como base para a concepção da diegese cinematográfica, não pode ser interpretada como submissão estética do cineasta ao escritor (ou do cinema à literatura), ao contrário, a conclusão é a de que o filme captou a essência do livro em outra dimensão, ou seja, conseguiu retratar com a propriedade exigida pela linguagem cinematográfica a mesma excelência artística consagrada no livro, o que confere à película o *status* de verdadeira obra-prima.

Esse, certamente, é o grande mérito do filme *Lavoura Arcaica*, o que, pela mesma razão, difere-o daquelas outras películas que se limitaram a adaptar a obra, roteirizando o livro. Luiz Fernando Carvalho foi muito além disso, preservou a escrita literária, ao mesmo tempo que dela utilizou como matéria-prima de outra linguagem (a cinematográfica), não menos poética.

O terceiro critério pensado por Laffay prescreve que toda narrativa, “é ordenada por um ‘mostrador de imagens’, ‘um grande imagista’”. Figura mítica da narrativa cinematográfica proposta por Laffay e, facilmente percebida em *Lavoura Arcaica*, é aquilo que o teórico nominou de “mostrador de imagens” ou “grande imagista”, espécie de instância superior que colabora para a composição da narrativa ou, melhor dizendo, de todos aqueles elementos presentes na diegese cinematográfica.

Ora metamorfoseando-se na figura do diretor como emissor de “sinais”, ora confundindo-se com o olhar e o movimento mecânico e implacável da própria câmera, esse *grand imagier*, seria algo/alguém responsável pela produção daquelas imagens que dariam corpo (e alma) ao filme e que, posteriormente, outros teóricos atribuiriam nomes diversos na tentativa de explicação do mesmo fenômeno. Numa busca mais clara de especificação daquele fenômeno da narrativa fílmica sem, contudo, defini-la por completo, Laffay afirma que o “grande imagista” cinematográfico, equivaleria, na literatura, à figura do narrador no romance.

No decorrer dos eventos que formam a trama da narrativa, os atores de cinema, ao contrário dos de teatro, não são, então, os únicos a emitir “sinais”. Esses outros “sinais”, que vêm pelo viés da câmera, são plausivelmente emitidos por uma instância situada de algum modo acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores; por uma instância superior, portanto, que seria o equivalente cinematográfico do narrador escritural. É essa instância que Laffay aponta quando fala de seu “grande imagista” e que encontramos novamente, nomeado diferentemente, sob a pena de inúmeros teóricos do cinema preocupados com os problemas da narrativa fílmica e que imputam a responsabilidade de tal e tal narrativa cinematográfica seja ao “narrador invisível” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1972), ao “enunciador” (CASETTI, 1983; GARDIES, 1988) ao “narrador implícito” (JOST, 1988), ou ainda, ao “meganarrador” (GAUDREAULT, 1988) (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 41).

Dada à relevância desse ponto na análise do presente *corpus*, reitera-se que, segundo a concepção de Laffay (*apud* GAUDREAULT e JOST, 2009), o “grande imagista” cinematográfico corresponderia, na literatura, ao narrador da trama, tendo em vista que a ideia de que o filme equivaleria a uma narrativa, implica na necessidade de que essa narrativa dependa de um narrador fílmico. No âmbito cinematográfico, a existência do “mostrador de imagens” é necessária, então, para que o visível torne-se narrativa e, como tal, o legitime a contar uma história.

Não fosse a existência desse “grande imagista” subjacente à narrativa cinematográfica, o filme se reduziria a uma caótica sucessão de imagens, esvaziando-se por completo sua vocação de contar história, até porque, conforme já se afirmou, “quem faz cinema é herdeiro dos grandes contadores de história do passado e mantenedor das tradições deles” (CARRIÈRE, 1995, p. 204).

Tratando-se do filme *Lavoura Arcaica*, sabe-se que o personagem narrador é André que, em primeira pessoa, conta ao telespectador as razões de sua fuga e, posteriormente, as circunstâncias de seu retorno à casa paterna, reduto de tradições e hábitos opressores que levam o protagonista ao limite da sua crise existencial.

Ainda que o próprio Laffay (*apud* GAUDREAULT e JOST, 2009) faça um juízo de equivalência entre a figura do narrador da trama (na literatura) àquela do “grande imagista” (no cinema), ao menos se tratando de *Lavoura Arcaica*, seria muito simplório afirmar que André, ou somente ele, seria o “mostrador de imagens” daquele filme. Ao que nos parece, em *Lavoura Arcaica*, o “grande imagista” transcende a figura do narrador para alcançar sua própria memória, essa sim, nos parece figurar como uma profícua emissora de “sinais”, para usar um termo tipicamente laffaiano. Tal assertiva assenta-se no fundamento segundo o qual é necessário ter em mente o caráter impessoal ou virtual do *grand imagier*, pois conforme

preconizado pelos estudiosos da matéria, o referido termo fora proposto por Laffay “para designar o foco virtual da enunciação fílmica” (AMOUNT e MARIE, 2012, p. 200).

Situada, de algum modo, numa instância superior ao próprio narrador, não é supérfluo sublinhar que “Lavoura Arcaica”, seja em sua concepção literária, seja em sua formatação cinematográfica, configura-se em uma narrativa constituída sobre a presentificação do passado. Esta, na trama, oscila entre os devaneios e os delírios do personagem narrador, estados de transe, dos quais é acometido o personagem toda vez que se coloca naquele ofício de se lembrar, acentuando ainda mais o fato da memória, aqui entendida como um grande repositório semiótico, funcionar como uma fonte inesgotável de imagens que dá tanto sustentação linguística ao livro, quanto imagética ao filme. No que respeita ao filme, o próprio Luiz Fernando Carvalho é enfático ao afirmar: “afinal o filme é todo memória” (CARVALHO, 2002, p. 51).

Tanto isso é verdade que, não rara são as passagens do filme em que o recurso da narrativa em *off*¹², mais que a escolha por um recurso estilístico e diegético poderoso, é o responsável por comunicar ao telespectador o que a memória do narrador está lembrando. É como se a memória “falasse”, enquanto a câmera passeia pelo silêncio das imagens, numa tentativa de narrar e dar significado àquela profusão de figuras mentais, produzidas pela memória daquele que, sem falar, apenas relembra.

Nesses momentos do filme, que fique claro, o olho da câmera não capta imagens ou paisagens externas, a exemplo do que vemos em cartões-postais, mas sim paisagens internas, ou seja, o que a memória de André produz e revela naquele momento; são paisagens do inconsciente que surgem naquele porão pouco iluminado da memória, cuja narrativa em *off* é também empregada para dar conta do fluxo de consciência, responsável pela intensidade e velocidade das imagens que, sem qualquer linearidade ou ordem cronológica, vão sobrepondo-se umas às outras.

Tal fato pode ser interpretado como numa espécie de caderno ou diário, em que as imagens foram recortadas para depois serem coladas, uma ao lado da outra, uma sobre a outra, a fim de que a composição final revelasse mais do psiquismo, mais da vida afetiva e interior do autor das colagens, do que qualquer outro aspecto de sua vida exterior. Interessante nesse particular são as palavras do diretor do filme:

Sempre acreditei que o livro e o filme seriam um diário. A câmera, portanto,

12 Segundo o “Dicionário Teórico e Crítico de Cinema”: “Preposição inglesa tomada por abreviação de ‘*off screen*’ literalmente ‘fora da tela’, ou ‘fora de campo’) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada fora-de-campo.

seria uma caneta ou um olho. Estaria voltada mais para dentro do que para fora. Não haveria cartões-postais, só paisagens interiores. Para tanto um quarto de pensão, por exemplo, eu não devia descrevê-lo, mas revelá-lo através do estado emocional de André, o dono do diário-olho (CARVALHO, 2002, p. 37).

Mais adiante, reiterando o caráter intimista do filme, Carvalho (2002) repete a ideia de que a obra fílmica constitui um diário de André, mais que isso, uma cenografia de sua alma, contudo, não sem antes tecer a seguinte conclusão: “[...] eu entendo que o *Lavoura*...é um diário do mundo interior do André” (CARVALHO, 2002, p. 62).

É ainda essa mesma narrativa em *off* que dá um tom confessional, típico de um diário, ao filme *Lavoura Arcaica*, sem o que ficaria difícil, senão impossível, visualizar na tela o que se passa na mente e na memória do narrador.

O recurso de um (ou mais) narrador(es) que comente e/ou conduza as situações de um longa-metragem pela voz envolve o espectador e alimenta o exercício lúdico da associação entre o texto ouvido e imagens vistas [...] A narração é sussurrada ao pé do ouvido do espectador, como que numa oração íntima, promovendo proximidade e transcendência em sua lacunas. A inteligência do *off* aqui é que a narração é presente de forma intrínseca, sendo fiel aos silêncios mundanos do homem comum, seja este mãe, pai ou filho, em constantes busca por respostas (PETERMANN, 2011, p. 58-59).

Por fim, o quarto e último pressuposto sugerido por Laffay para a identificação de uma narrativa cinematográfica, consiste na premissa de que “o cinema conta na mesma medida que representa, contrariamente ao mundo, que apenas é” (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 25-26). Interessante como toda construção teórica forjada por Laffay (*apud* GAUDREAULT e JOST, 2009), em especial essa última assertiva quanto ao caráter narrativo e representativo do filme, irá contribuir, depois, para a formulação de conceitos ligados à semiologia do cinema, fundada por Christian Metz. Nesse sentido, já se afirmou que “os avanços semiológicos dos últimos vinte anos permitem contudo sistematizar de modo radical, o que em Laffay era puramente intuitivo” (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 26).

Prova dessa influência advém do conceito formulado pelo semiólogo francês Christian Metz (*apud* GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 35), para o qual a narrativa cinematográfica é “um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos”. Ao usar o adjetivo “desrealiza” o semiólogo francês está querendo dizer que o discurso cinematográfico é, por excelência, ficcional, ou seja, que a grande vocação do cinema é a de um contador de história, com a vantagem de poder exibir as imagens, representando aquilo que se conta àquele que assiste.

O telespectador, por sua vez, tem a consciência de que essa narrativa “desrealiza” a coisa contada, tendo em vista que o enredo fílmico, mais que exibido, está sendo reproduzido, pois fora “armazenado” em um filme, é um rolo acondicionado em uma lata, ao contrário da realidade que acontece “aqui” e “agora”. É a ideia laffaiana de que o filme está sendo contado por alguém (o narrador) a um outro alguém (o narratário) que o assiste, enquanto a realidade, as coisas do mundo, estão naturalmente acontecendo, sem a necessidade de um narrador para fazê-las reais ou acontecidas. O mundo, enquanto dimensão de uma realidade impositiva e inexorável, não deixa escolha, obriga que todos nele atuem, já em um filme, alguém fabula, alguém conta uma sequência temporal de acontecimentos, enquanto outro alguém, para quem isso é contado, apenas ouve, assiste, contempla.

Se o “real” não é proferido por ninguém, *a fortiori*, ele “jamais conta histórias”. Isto é, a partir do momento em que lidamos com uma narrativa, sabemos que ela não é a realidade. Certamente existem romances ou filmes que extraídos de histórias verdadeiras, porém o espectador para Metz, não os confunde nunca com a realidade porque eles não estão como ela, *aqui* e *agora*. Relatar o assassinato de Kennedy é, ao mesmo tempo, colocá-lo no passado, fora de seu presente (GAUDREAU e JOST, 2009, p. 41, grifos do autor).

Em *Lavoura Arcaica* isso não é diferente, e a questão aqui gira em torno da concepção de Luiz Fernando Carvalho (2001) sobre cinema, cuja motivação seria “a passagem de um estado a outro estado” (CARVALHO, 2001, s/p). O cineasta, porém, não reduz sua definição de cinema a essa transcodificação semiótica, ou seja, a um dos aspectos da narrativa fílmica apenas; sua ideia de fazer cinema é mais abrangente e complexa, pois evoca a suscitação de outras necessidades ontológicas relacionadas à “fabulação”, à “realidade”, à “linguagem”, à “imaginação” e, sobretudo, às “sensações” humanas que, no filme, são imprescindíveis à compreensão do personagem narrador (André), tendo em vista que sua percepção de mundo, em especial, de “seu mundo” (incluindo aqui os espaços físicos como a casa e seu entorno) passam pelo crivo da sinestesia, o que, no decorrer da narrativa, reflete nos inúmeros ambientes nos quais ecoam a voz trágica e libertadora do narrador.

É num compasso confessional e revelador das veredas de seu ofício, que Luiz Fernando Carvalho (2001) expõe todas essas nuances do seu fazer cinematográfico, o que ajuda bastante na compreensão do filme aqui discutido, enquanto produto estético de um labor artístico mais complexo, autoral e demorado.

Minha motivação no cinema é a passagem de um estado a outro estado. A cada instante, preparar o espectador como um pintor escolhe e mistura suas cores, ou como um músico, ou como um pagé (sic) reúne suas folhas para depois extrair delas um conjunto de sensações. Só passamos de um estado a outro se este conjunto de sensações existir. Só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme se formos capazes de gerar um sonho, com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste. É necessário criar um estado de vidência, de transformação, de imaginação (CARVALHO, 2001, s/p).

E é munido desse espírito de “vidência”, “transformação” e “imaginação” laffaiana que Luiz Fernando Carvalho “desrealiza” uma sequência de acontecimentos para recontá-los, à moda de uma narrativa cinematográfica. Mais que um filme, mais que um longa-metragem enlatado, Carvalho, como quem escreve um livro, produz uma fábula, pois para ele, filme e livro seriam uma espécie de diário, enquanto a câmera assumiria as feições de um olho (que vê) ou uma caneta (que escreve) (CARVALHO, 2002).

Em outras palavras, tudo isso reflete a necessidade artística de Carvalho expressar um tipo particular de linguagem que, por sua vez, irá inaugurar uma nova narrativa, contando em imagens aquilo que Nassar teceu em vertiginosa prosa poética. Com isso, Carvalho faz uma leitura da própria vida, pois para o cineasta, “o cinema, como qualquer obra de arte, quer mesmo é discutir a vida” (CARVALHO, 2002, p. 40), o que exige “movimento”, “oblação”, “liberdade”.

Mas a fabulação exige de nós um movimento: oferecer-se. Ir com a coragem de pertencer ao desconhecido, à tela ainda em branco. É preciso tornar-se, liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de, pelo menos, abraçar esse combate incerto em busca das visões, refazendo caminhos, entrando na nossa paisagem e na dos outros. O fruto de toda essa necessidade é a linguagem. Além de fundar a narrativa, a linguagem é também o instrumento que, com seu rigor, desorganiza um outro rigor, o das verdades pensadas como irremovíveis. Linguagem é a mesma coisa que necessidade (CARVALHO, 2001, s/p).

Aquela ideia metziana, já esboçada, de que o telespectador sabe que a coisa contada pela narrativa cinematográfica está sendo “desrealizada” no momento da exibição do filme é também comungada por Luiz Fernando Carvalho (2002), para quem deve haver uma diferença entre a vida contada pelo cinema e aquela que está acontecendo fora da sala de exibição. Essa frincha que separa uma coisa da outra é, para o diretor, a “fabulação”, ou seja, a capacidade de criar algo novo pelo viés de uma linguagem. Do contrário, não teríamos uma narrativa cinematográfica, mas a descrição isolada de uma imagem destituída de qualquer significação.

Bem, quando você entra numa sala de cinema, você entra para reencontrar a vida, mas, se não houver uma mínima diferença entre a vida que existe contida na tela e a vida que existe do lado de fora da sala de cinema, nas ruas, então não faz mesmo o menor sentido entrar em uma sala de cinema. E essa diferença é a criação, a linguagem, é a fabulação, o resto é mera descrição sem alma (CARVALHO, 2002, p. 103).

Pelo que se pode perceber, para Carvalho (2002), a fabulação cinematográfica como elemento constitutivo da narrativa fílmica, está intimamente ligada à imaginação do diretor, ainda que tenha ele, aparentemente num intransponível paradoxo com a matéria-prima de seu ofício, que é o apagamento da imagem para prestigiar a imaginação do espectador. Carvalho não só pensa assim, como trabalha desse modo, especialmente em *Lavoura Arcaica*, pois conforme por ele mesmo afirmado, “[...] eu desapareço com a imagem para privilegiar a imaginação do espectador, aquela que ele traz de si mesmo enquanto memória” (CARVALHO, 2002, p. 102).

Surge assim a imaginação em seus dois níveis: a do telespectador, pelo viés da memória; e a do cineasta, como um ato de liberdade e transgressão criadora, o que também resultará numa narrativa cinematográfica transgressora e, sobretudo, esteticamente inovadora. Do contrário, *Lavoura Arcaica* seria considerada mais uma daquelas adaptações literárias para o cinema. Não é. Ao ter a coragem de dispensar um roteiro que pudesse apenas “adaptar” o livro ao cinema, Carvalho rompe com a tradição dos filmes adaptados para prestigiar um modo raro de fazer cinema, e recorre a um modelo no qual o discurso literário ganha a tela em primeiro plano.

Mais que isso, para Carvalho (2001), o cinema surge como a arte do incompleto, daí, a exemplo da linguagem, a necessidade da imaginação em seu ponto mais alto, ou seja, ao ponto de um amálgama metafísico, a partir do qual seja possível condensar numa só tela, num só espaço, palavra e imagem, criador e criatura, cinema e vida:

No mundo de hoje, decreta-se diariamente a morte da imaginação, como se imaginar fosse o mesmo que impor uma forma de expressão à realidade. Imaginar causa medo, pois é em si mesmo um ato de liberdade, de transgressão, de cidadania, ato perigoso. Ora, o cinema, como qualquer criação, está antes do lado do incompleto, em via de fazer-se, em busca do momento de se colocar, frente à frente, imaginário dos criadores e imaginário dos espectadores. Portanto, filmar é imaginar [...] imaginar ao ponto de encontrar uma imagem tal que já não seja possível distinguir-se o criador da criação, o ator da personagem, o cinema da vida (CARVALHO, 2001, s/p).

E é sabendo-se dos postulados de Laffay (*apud* GAUDREAULT e JOST, 2009) sobre a narrativa cinematográfica, bem como a concepção de Carvalho sobre aquilo que vem a ser cinema e seu fazer enquanto ofício e arte, que se passa à análise do espaço cinematográfico em *Lavoura Arcaica*. Nesse filme, a espacialidade assume verdadeiros contornos de uma arquitetura subjetiva que dá sustentação ao gozo incontrolado de André, personagem central da obra, cujos espaços são delimitados e revelados conforme suas sensações de delírio ou devaneio.

4.2 Cômodos metafísicos: a estética da angústia

Assim como ocorre na narrativa literária, na qual a ação dos personagens, em regra, ocorre num determinado espaço (físico ou psicológico), também na narrativa cinematográfica existe um espaço, no qual as cenas de um filme ganham ambientação. Em *Lavoura Arcaica*, isso não é diferente. De acordo com a teoria da narrativa cinematográfica, “o espaço é um dado incontornável que não podemos desprezar quando se trata de narrativa: a maioria das formas narrativas inscreve-se em um quadro *espacial* suscetível de acolher a ação vindoura. A narrativa cinematográfica, quanto a isso, não é exceção” (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 106, *itálico do autor*).

Mais do que a reconstituição de um espaço físico e geograficamente limitado, o espaço no filme *Lavoura Arcaica* (2001) é constituído daqueles ambientes situados, principalmente, na fazenda e seu entorno que, no decorrer da película, serão mentalmente recriados pelo protagonista da trama – André – o qual, pelo viés das lembranças de sua infância e início da vida adulta, irrompe um monólogo interior que, no curso do enredo, tanto literário quanto fílmico, configurar-se-á num intenso fluxo de consciência sobre o qual as obras (livro e filme) sustentam-se e ganham corpo.

Outro traço interessante do filme é que os espaços recriados mentalmente por André passam pelo crivo de suas emoções, surtos de devaneios e delírios que, além de refletir na linguagem literária, farão ainda eco nos espaços reproduzidos cenograficamente pelo filme, criando uma espécie de arquitetura do gozo, termo que aqui deve ser interpretado em sua acepção psicanalítica.

Ainda que Freud (1856-1939) não tenha elaborado um conceito psicanalítico de gozo, situou ele o tema como sendo algo que pode ser verificado muito além do simples princípio do prazer (RABELAIS, 2012). Coube então a Lacan (1901-1981), tempos depois, uma leitura mais reflexiva do mesmo tema, de modo a considerar o gozo como uma manifestação do

corpo caracterizada pelo excesso de prazer, acarretando àquele que goza um sentimento contrário, isto é, de sofrimento e de dor, o que geraria ao final uma espécie de desprazer no indivíduo. “O uso do vocábulo *gozo* faz dele sinônimo de prazer. Lacan se opõe a essa ideia e o considera tanto um excesso insuportável de prazer, como uma manifestação no corpo que traga sofrimento” (RABELAIS, 2012, p. 25).

Conforme se afirmou alhures, mediante a transcrição das palavras de Luiz Fernando Carvalho (2002), a cenografia do filme é a da alma, ou seja, faz parte da reelaboração das experiências existenciais de André que, pelo viés da narrativa memorialista, recria lugares que estão perdidos no tempo, uma época só resgatável no imaginário de quem recorre às lembranças entulhadas no porão da memória. Esses mesmos argumentos justificam, por outro lado, a distorção ou o apagamento de algumas imagens, as quais vão surgindo na tela conforme o protagonista da trama, num constante fluxo mental, vai lembrando e esquecendo-se de suas experiências, em especial aquelas vividas na solidão de sua infância.

Dadas às características da obra literária sobre a qual o filme lançou seus alicerces, cuja temática assenta-se na suscitação de questões profundamente existenciais, fica difícil entender como seria possível filmar um quadro de angústia, um sintoma de delírio, um momento de devaneio, alguns minutos de êxtase, uma recordação de amor ou ódio. Enfim, como colocar na imagem, fazendo surgir na tela um romance psicológico que a todo tempo busca revelar os diversos níveis dos estados mental e emocional de alguém que lembra para recompor sua própria identidade?

Incide aqui uma característica espacial bastante presente no filme: alguns espaços, recriados cinematograficamente, como a própria fazenda e seu entorno, atuam diretamente sobre o estado emocional do personagem narrador, o qual age – e aqui inclui sua “fala”, seu monólogo – sob a influência e, não raro, sob o domínio de violenta emoção que atravessa seus sentidos. É o espaço, nesse aspecto, compreendido em sua dimensão ou carga sinestésica, agindo diretamente naquelas questões ontológicas enfrentadas pelo narrador.

Tal qual ocorre na literatura, também no cinema, e em especial no filme *Lavoura Arcaica*, o grau de influência ou predomínio dos cinco sentidos humanos, quais sejam: visão, audição, olfato, tato e paladar, afloram da narrativa, cuja relação espaço/sensações é a grande responsável pelos efeitos de sentido que podem ser extraídos tanto do discurso literário, quanto da narrativa cinematográfica. Essa ocorrência acentua-se ainda mais no filme *Lavoura Arcaica*, cujo roteiro serviu-se diretamente da escrita de Raduan Nassar.

Atento às questões que gravitam ao redor do espaço literário, Borges Filho (2007) afirma que a variação de proximidade ou de distância dos sentidos em relação ao espaço é

nominada de *gradientes sensoriais*:

Apesar de os sentidos serem os mesmos e, mesmo que os estímulos sejam os mesmos, cada pessoa percebe a realidade diferentemente. Assim também ocorre na obra de ficção [...] Deve-se perceber de que maneira os sentidos estão atuando na relação da personagem com o espaço [...] Por gradientes sensoriais, entendem-se os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentido importantes são manifestados nessa relação sensoriedade-espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 69).

Conforme já mencionado, *Lavoura Arcaica* é um filme constituído por muitos espaços, especialmente aqueles relacionados aos cômodos da casa paterna e seus ambientes circundantes. Mas nenhum deles revela-se com tamanha expressividade na película quanto o quarto, ou melhor, os quartos que, no desenrolar da narrativa, abrigam os momentos de maior intimidade (sejam eles de devaneios ou de delírios) de André.

A primeira cena do filme, inclusive, passa-se num quarto, mais especificamente, no quarto de uma pensão onde André hospeda-se após a fuga de casa. A predominância do espaço é tamanha em *Lavoura Arcaica* que, logo na cena inaugural do filme, não existe “fala”, são as imagens de um espaço ainda indefinido e borrado que narram o início da história. É num espaço que o filme inicia-se, o que corrobora a primazia desse elemento na diegese fílmica de *Lavoura Arcaica*:

De fato, o cinema é a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma plena. ‘Jamais antes do cinema’, escreveu Jean Epstein, nossa imaginação fora arrastada a um exercício tão acrobático da representação do espaço quanto àquele que nos obrigam os filmes, onde se sucedem a todo instante primeiros planos e *long shots* (planos gerais), tomadas de cima para baixo e de baixo para cima, normais e oblíquas, conforme todos os raios da esfera (MARTIN, 2013, p. 219, grifos do autor).

Na realidade, o que se vê, por exatos 06min49seg, é um corpo, ou melhor, parte dele: o torso, os braços e a cabeça, agitando-se bruscamente contra o chão. A respiração ofegante pode ser ouvida sutilmente no início, até que o som (apenas o som) de uma locomotiva em movimento invade, gradualmente, a cena que, vez ou outra, torna-se embaçada, distorcida, quase apagada até que então se percebe: é alguém (André – o protagonista) sozinho num quarto, até que um outro alguém (Pedro – seu irmão) chega, bate na porta e o diálogo entre os irmãos inaugura-se com a voz embargada de André (“Eu não te esperava”), rompendo então com a predominância da narrativa das imagens.

Uma questão aqui é problematizada pelos teóricos do cinema quando se debruçam sobre um ponto crucial da narratologia cinematográfica, qual seja, aquela sintetizada na afirmação segundo a qual “a imagem mostra, mas não diz” (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 37), exatamente como ocorre em *Lavoura Arcaica*. Alternativa interessante para a questão levantada é trazida pelos mesmos teóricos que a problematiza, pois citando o semiólogo francês Metz, afirmam que a imagem cinematográfica, aqui entendida como a imagem em movimento, está aquém da narrativa estruturada no signo linguístico (na palavra).

Nesse sentido, a imagem produzida pelo cinema deve ser compreendida como um enunciado, pois “[...] Metz é levado a demonstrar que a imagem cinematográfica corresponde a um enunciado em vez de uma palavra” (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 37). Na obra em análise, isso é demonstrado pelo engenhoso exemplo da imagem de uma casa, a qual, ao menos no contexto fílmico, não pode significar apenas “uma casa”, mas sim “eis aqui uma casa”. Dessa forma, após problematizar a imagem do filme como um fenômeno que “mostra” algo, mas não “diz” nada sobre esse algo, explicitam os mencionados teóricos que:

Nessas condições, podemos perguntar como o plano cinematográfico significa, como ele narra. Essas duas questões são plenamente tratadas por Metz, na medida em que ele não questiona o que os filmes narram. Para ele, prioritário é compreender como a imagem móvel – que pode estar aquém da narrativa [...] significa. Interrogação que suscita uma segunda: até que ponto se pode admitir que o cinema seja uma linguagem? É para contrapô-lo à língua que o semiólogo se esforça em demonstrar que nenhum plano é equivalente a uma simples palavra e que, inversamente, em toda imagem existe pelo menos um enunciado: ‘a imagem de uma casa não significa ‘casa’, mas sim ‘eis uma casa’” (METZ, 1968, p. 118 *apud* GAUDREULT e JOST, 2009, p. 37).

Em analogia, pode-se dizer o mesmo da cena primeira de *Lavoura Arcaica*: “eis um quarto”, ou então, “eis um corpo agitando-se no chão” daquele aposento, o que, por sua vez, autoriza ainda duas linhas de interpretação divergentes a respeito daquilo que acontece, ou melhor, aquilo que representa o início da referida cena. Para alguns, André estaria, naquele momento, sendo acometido de uma crise epilética, pois são nas palavras do próprio personagem narrador do livro, reproduzidas *in litteris* no filme, tempos depois da cena do quarto que, ele – André – teria escolhido um lugar reservado para ter seus ataques, suas crises, pois se tratava ele de um “convulso”, um “epilético”, revelação essa que causaria desestruturação e súbita tragédia na família.

[...] e que nossas imãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro

hã de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revolta de lenços para cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hã de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos (NASSAR, 2001, p. 41-42).

Por outro lado, com sustentação também no próprio texto literário, alguns defendem a tese de que André estaria, justamente naquele momento, masturbando-se, pois tal ilação pode ser sustentada com base naquilo que é narrado logo no início do primeiro capítulo (parte essa não reproduzida “textualmente” no filme, mas tão somente pelo uso da imagem: “eis um corpo agitando-se no chão”):

[...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta, minha mão pouco antes em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito [...] escondi na calça meu sexo roxo e obscuro (NASSAR, 2001, p. 09-11).

A ambiguidade da cena no filme é fenômeno recente na história do cinema, o qual nasceu silencioso. Isso, de certo modo, explica toda aquela gesticulação excessiva como forma de compensar a inexistência da fala. No início, narrava-se tão somente com a imagem. Todavia, o cinema descobriu e Metz assim teorizou, conforme acima mencionado, que a imagem é também dotada de múltiplos significados e isso não só pode como deve ser explorado pelo cinema, incitando a dúvida no telespectador, bem como sua indagação e, não raro, sua imaginação. Atento a essas nuances, na tentativa de desvendar a linguagem secreta do cinema, Carrière (1995) leciona que:

O cinema nasceu silencioso e continua a amar o silêncio. Mas também pode amar a ambiguidade, a emoção indefinida. A esse respeito, passou por uma incrível mudança nos últimos setenta anos – da gesticulação excessiva do começo até a atual impenetrabilidade de determinados rostos cinematográficos (CARRIÈRE, 1995, p. 35).

Certamente o registro mais importante dessa primeira cena no quarto, e isso vale também para todas as demais, é que a imagem exibida ao telespectador é uma lembrança, uma memória de André, o que se afirma com base nas palavras que iniciam o primeiro capítulo do livro: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto [...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta

(NASSAR, 2001, p. 09-10).

Por se tratar de uma memória, de uma lembrança presentificada pelo fluxo de consciência, esse quarto só existe “naquele momento” na mente do narrador, o que justifica então as distorções, os embaçamentos, os apagamentos daquele espaço, uma vez que se trata de um espaço mental que só ganhou materialidade cenográfica “dentro” do filme. Desse modo, “[...] não se pode, portanto, falar de um espaço do filme, mas somente de um espaço *no* filme, isto é, do espaço em que se desenrola a ação, do *universo dramático*” (MARTIN, 2013, p. 224, grifos do autor).

E mais, por se tratar de uma paisagem mental, extraída da memória, é reconstituída conforme o estado emocional do narrador, ou seja, é uma imagem que retrata também as emoções e estado dos sentidos daquele que está recordando-se de algo que, fisicamente, não mais existe, está perdido no tempo e como tal, somente passível de recuperação ou resgate pela memória, pelos sentimentos, vez ou outra, atravessados pelos sentidos.

Importante reiterar que essa imagem do quarto alinha-se e desalinha-se na tela, conforme o estado emocional de quem está recorrendo à memória para a recriação de espaços mentais, ocorridos num tempo perecido. Foram nos espaços vividos por André, nos quais experimentou seus sentidos e suas emoções, que ditaram depois o compasso da memória, fazendo-a oscilar entre devaneio e delírio, gozo ou ira, conforme a relação de maior proximidade ou distância do personagem com determinado espaço, naquele instante, recordado.

Em razão dessas confluências de características, ousa-se afirmar que o filme *Lavoura Arcaica*, no que respeita aos aspectos cenográficos/espaciais, remete-nos, guardados os distanciamentos das épocas e da própria estética fílmica, àquela atmosfera cinematográfica explorada nos filmes expressionistas, produzidos no começo do século passado, especialmente aquelas películas criadas pelo cinema alemão nos anos de 1920, fortemente influenciados pelo movimento expressionista então em voga, sobretudo, na pintura.

Vale aqui enfatizar como o movimento expressionista, disseminado no campo das artes no início dos anos 1900, abrangeu não somente a pintura, mas também a música, a literatura, a arquitetura e o cinema, tendo este último sobressaído com maior vigor na Alemanha, berço do cinema hoje reconhecido como *expressionista*.

Em franca oposição ao movimento anterior (o impressionismo), os articuladores da nova estética deram ênfase às emoções, às subjetividades humanas, ao modo como o olhar do artista vê e expressa o mundo ao seu redor, cuja paisagem deixa de ser retratada com predominância objetiva para revelar uma visão mais interior, atravessada pelos sentidos e os

sentimentos daquele que a revela, o que, na maioria das vezes, resulta em representações de angústias, medos, delírios e devaneios. É a expressão do homem nas artes no início do século XX.

Expressionismo é um termo que foi amplamente aplicado ao teatro, às artes visuais, à literatura, no início do século, e em várias acepções. No plano da história da arte, o expressionismo passou a ser usado como alternativa do pós-impressionismo, para se referir às novas tendências anti-impressionistas presentes nas artes visuais que estavam se desenvolvendo em diferentes países, desde aproximadamente 1905. Essas novas formas de arte que faziam o uso simbólico e emotivo da cor e da linha eram, em certo sentido, uma inversão do impressionismo: em lugar de registrar uma inversão do mundo que o cercava, o artista imprimia seu próprio temperamento sobre sua visão do mundo (DEMPSEY, 2010, p. 70).

A arte expressionista, num sentido mais restrito do termo, manifestada sobretudo na pintura, identifica-se pela utilização da cor conforme o êxtase experimentado pelo artista no momento da criação, o que culmina numa distorção da forma. A imagem passa, assim, a refletir o mundo interior (mental e sensorial) do artista, cuja racionalidade não mais interfere no resultado final do objeto estético por ele criado. Em sentido estrito, o termo *Expressionismo* refere-se

ao trabalho de pintores que, durante os fins do século XIX e início do XX, traduziram os princípios “expressionistas” em uma doutrina que envolvia o uso extático da cor e da distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista no espectador (Denvir, 1977, p. 4) [...] estão ligadas ao expressionismo as obras do holandês Vincent van Gogh (1853-1890) e do norueguês Edvard Munch (1863-1944) que, no final do século XIX, haviam produzido experiências variadas quanto à expressividade das cores e das formas na pintura. Munch, aliás, é o autor da obra pictórica mais famosa relacionada ao movimento: “O grito”, exposto pela primeira vez em 1839 (CÁNEPA, 2011, p. 58-59).

Não é por acaso essa influência, não tanto talvez do cinema expressionista, mas principalmente das artes, em especial da pintura, no trabalho de Luiz Fernando Carvalho, diretor do filme *Lavoura Arcaica*, ao lembrarmos que ele tornou-se um apaixonado por história da arte durante sua graduação em Arquitetura, a ponto de afirmar categoricamente: “Minha grande paixão foi mesmo História da Arte, matéria que até hoje me ajuda muito. Fundamental ter feito o curso completo de História da Arte dentro de uma Faculdade de Arquitetura [...] isso para mim foi um enorme aprendizado” (CARVALHO, 2002, p. 16).

Mais adiante, ao ser indagado a respeito dos efeitos de luz e sombra das cenas que

compõem *Lavoura Arcaica*, Carvalho reitera a importância da História da Arte em sua formação, não escondendo o modo como a pintura e alguns pintores o influenciaram na elaboração das imagens por ele visualizadas, a partir da leitura do livro *Lavoura Arcaica*, chegando a citar a “pintura tenebrista espanhola” e aquilo que ele nomeia de “figuras alongadas” retratadas por pintores que, para o referido cineasta, vão de Caravaggio, passam por Van Gogh e chegam a Munch.

[...] e eu falei aqui da minha faculdade de arquitetura, na qual o curso que eu mais gostei, que mais me alimentou foi o curso de História da Arte, que eu cursei quatro anos [...] com relação aos pintores, você tem toda a pintura tenebrista espanhola, que representa um período próximo à dominação do Império Árabe na Península Ibérica, com uma grande predominância dos fundos negros e a presença dos dourados, que também dialogam com Rembrandt. As figuras alongadas do El Greco, entram por Caravaggio, Tiziano, Van Gogh, Degas, Munch, Millet, Cézanne [...] os Cristos dos Velásquez, da iconografia russa também, já que a religião daquela família seria cristã ortodoxa (CARVALHO, 2002, p. 101/102).

E é justamente essa visão plástica “expressionista” que vai guiar o diretor na composição das cenas do filme, fazendo com que as tomadas, os planos e demais elementos da diegese fílmica não resultem puramente em descrição (especialmente) dos espaços, mas, como numa tela expressionista, revele o estado emocional daquele ou daquilo que é representado, ainda que isso acabe numa distorção da imagem pictórica ou cênica. Apesar de já terem sido parcialmente transcritas anteriormente, reiteramos as palavras de Luiz Fernando Carvalho:

Sempre acreditei que o livro e o filme seriam um diário. A câmera, portanto, seria uma caneta ou um olho. Estaria voltada mais para dentro do que para fora. Não haveria cartões postais, só *paisagens interiores*. Para mostrar um quarto de pensão, por exemplo, eu não deveria descrevê-lo, mas *revelá-lo através do estado emocional* de André, o dono do diário-olho [...] Tentei que o filme se colocasse *à espera dos sentidos do personagem principal* e do espectador, e, no melhor dos momentos, misturando-os como quem joga uma pergunta no ar: ‘Como estaria se estivesse ali, passando por aquela travessia?’ (CARVALHO, 2002, p. 37 – grifo nosso).

Ao que nos parece, o propósito do diretor fora plenamente alcançado durante a consecução das cenas do filme, a começar pela cena inaugural do quarto, onde a imagem de André e do próprio aposento, em vários momentos, sofrem distorções. Não se mostra tudo, o espaço não é visto em pormenores, em riqueza de detalhes; o quarto é antes revelado pelo estado emocional e sensorial de André que, deitado no chão, sofre uma convulsão epilética, ou

talvez está entregue ao prazer solitário de uma masturbação ou, quem sabe ainda, as duas coisas, ou uma outra quarta a ser descoberta, pois a imagem inicial de *Lavoura Arcaica* é um fragmento de memória, tão inexata, plúrima e nebulosa quanto à imaginação daquele que assisti e devaneia.

Ao traçar uma breve evolução sobre o modo de se fazer cinema nos últimos tempos, em especial no que toca à concepção da cena, Carrière (1995) aponta:

No começo, é obvio, o importante era mostrar tudo. Nada de zonas de penumbra no filme. Amplas tomadas estáticas, movimento simples, emoção sem ambiguidade. O triunfo do visível. Os atores exageravam cada movimento, reviravam os olhos, apertavam as mãos. Eram exortados a tornar cristalinos o enredo, a ação e, de qualquer modo, herdavam uma tradição teatral que privilegia a declamação e a postura [...]. Portanto, ao verem frustradas suas oportunidades de declamar, ele compensavam isso com o máximo de habilidade. A postura era também um meio de expressão; o movimento era um signo. Usavam maquiagem exagerada. Quatro ou cinco sentimentos básicos eram o bastante. E os diretores rodavam o filme em velocidade máxima; não havia tempo para refinamentos. Isto viria mais tarde, quando o cinema descobriu o mistério, a ambiguidade, quando descobriu todas as coisas que não precisavam mais ser mostradas (CARRIÈRE, 1995, p. 27).

Conforme antes mencionado, é a imagem da memória – trespassada pelo seu estado psíquico-emocional – ora atravessada pela cólera, ora pela angústia, ora pela dor de alguém que busca a reconstrução de algo esfacelado pela fluidez inexorável do tempo. É que, para o cineasta Luiz Fernando Carvalho, “a linguagem, a meu ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao mistério, *ao jogo sensório*. A minha compreensão do livro passa pela compreensão da arte como uma obra espiritual” (CARVALHO, 2002, p. 38 – grifo nosso).

Nesse ponto, indaga-se até que ponto o quadro “O grito”, do pintor expressionista Munch, poderia ilustrar um capítulo do romance *Lavoura Arcaica* ou figurar como uma cena do mesmo filme ou, quem sabe ainda, poderíamos pensar na referida pintura como uma espécie de metonímia daquilo que seria a essência estética de *Lavoura Arcaica*, seja em seu contexto literário, seja em seu contexto fílmico.

A deformidade da figura humana representada no quadro, em muito remete-nos à imagem desfocada de André na tela, especialmente em seus momentos de delírio. É como se em ambas as representações, pictórica e cinematográfica, houvesse uma *estética da angústia*, enfatizando as emoções subjetivas da figura retratada nas telas. Ademais, é ainda como se o grito do quadro fosse ouvido no filme; como se as perturbações e dores humanas pintadas na tela pudessem ser lidas no livro; como se André tivesse sido pintado por Munch, cujo grito

ecoa tanto nas palavras do livro “Lavoura Arcaica”, quanto nas imagens do filme homônimo.

Assim como no quadro, o espaço no filme é representado segundo o estado psíquico da personagem, cujo monólogo interior oscila entre delírio e devaneio, razão pela qual, conforme antes mencionado, as imagens do filme não se limitam a descrever os espaços onde André reconstrói sua saga, mas revelá-los pelo viés do imaginário sensorial e emocional do protagonista.

Atento a essa estreita relação entre pintura e cinema, alguns estudiosos chegam a defender a tese de que a liberdade explorada no fazer cinematográfico, em especial no âmbito do espaço diegético fílmico, deve-se, sobretudo, às experimentações antes realizadas no campo da pintura, de modo que a estética conseguida pelo cinema no manejo da imagem na tela é vista como uma espécie de síntese da história da própria pintura. Dessa forma:

[...] toda a história da pintura nos encaminha para a liberdade de ponto de vista que será a do cinema; poderíamos mesmo afirmar que a história estética do cinema é um resumo da história da pintura. O espaço dramático de tipo teatral do Renascimento é exatamente o de Méliès e seus contemporâneos, concebidos em função do telespectador (o “regente da orquestra”) pregado em sua poltrona (MARTIN, 2013, p. 229).

Dentro desse prisma, considerando-se, sobretudo, as influências da pintura absorvidas e mencionadas por Luiz Fernando Carvalho, pode-se dizer que o filme *Lavoura Arcaica* constitui-se de imagens de tons expressionistas, cujo apelo sensorial capta e conduz a imaginação do espectador, fazendo com que ele compartilhe com os gritos de André, verdadeiros ecos de uma metáfora que representa o desconforto da condição humana em sua trajetória existencial.

Leyla Perrone-Moisés (2001), sensível a essa metáfora do grito em *Lavoura Arcaica* (o livro), mas que pode ser também perfeitamente percebida no filme (01h24min), ressalta o antagonismo de André em relação às tradições familiares, em especial à religião e todos aqueles dogmas talhados nos sermões do pai, cuja pedra angular é assentada na virtude da paciência. André, por sua vez, reivindica os direitos e os limites da impaciência e numa frontal violação aos preceitos religiosos, pretende fundar sua própria igreja, ser o profeta de sua própria história.

Nasce aí sua “religião invertida”, na qual Perrone-Moisés (2001) identifica, além da “missa negra do incesto”, uma vontade maior e incontrolada de André, um desafio que ele propõe e que, ao nosso sentir, remete-nos àquela tela ícone do movimento Expressionista. É o grito expressivo de Munch, é o desejo visceral de André, expressos num único alarido:

“vamos por grito nesse rito” (NASSAR, 2001, p. 68), afinal:

À religião ancestral, o filho opõe uma religião “invertida”, demoníaca e disjuntiva; às cerimônias familiares, a missa negra do incesto. Em resposta aos conselhos do pai, segundo o qual ‘ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos’ (LA, p. 57), André, lança um desafio: “vamos por grito neste rito” (LA, p. 68) (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 63).

Toda essa digressão ao movimento Expressionista, pincelando algumas de suas características e a afinidade do cineasta com a História da Arte, notadamente a pintura e alguns de seus expoentes, foi necessária como introito a algumas breves, porém, necessárias, considerações que devem ser feitas sobre o cinema expressionista, já que nuances desse estilo de se fazer filmes podem ser percebidos também em *Lavoura Arcaica*.

Desse modo, se a tela “O grito” (1893) pode ser considerada o expoente do movimento Expressionista na pintura, o filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1919) é considerado a obra cinematográfica ícone do cinema expressionista alemão, pois, os traços marcantes daquele filme consistiam “[...] na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas – características que ganharam a qualificação genérica de ‘expressionistas’ e que começariam a entrar em declínio por volta de 1924 (CÁNEPA, 2011, p. 69).

Conforme dito acima, intersecções entre a pintura e o cinema são percebidas por estudiosos que ressaltam a visível influência dos movimentos estéticos da pintura na arte de fazer cinema. No que tange especificamente à exploração do espaço e sua relação com a imagem, foram primeiro os pintores impressionistas os responsáveis pela utilização de ângulos mais ousados e inusitados na tela, o que acarretou, num segundo momento, uma maior liberdade no manuseio e movimentação da câmera pelos cineastas.

Tempos depois, no entanto, teriam sido os pintores expressionistas os grandes responsáveis pela desfiguração do espaço, deformando aspectos físicos das personagens e dos objetos em cena, radicalizando essa absorvida pelo cinema, a partir do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Nesse sentido, Martin (2013) afirma:

Foi preciso aguardar os impressionistas para que a pintura subvertesse a representação do espaço e revelasse pontos de vista insólitos, o que corresponde sensivelmente ao período da “liberação” da câmera com seus enquadramentos surpreendentes, seus movimentos vertiginosos e, mais tarde, com a profundidade de campo utilizada de forma dramática, sem contar certas deformações do espaço que encontramos em filmes

expressionistas como *O gabinete do Dr. Caligari* (Wiene), *Metrópolis* (Lang) ou *A última gargalhada* (Murmau) (MARTIN, 2013, p. 229-230).

Ainda que original demais para ser copiado, fato é que *O gabinete do Dr. Caligari* inaugurou um modo novo de fazer cinema, por meio do qual a alteração plástica da realidade, além de intensificar o drama fílmico, possibilitava ainda uma descrição do estado emocional da personagem (CÁNEPA, 2011). É, portanto, com o cinema expressionista que ao telespectador será dada a oportunidade de visualizar o estado emocional da personagem e como seus medos, suas angústias e seus êxtases relacionam-se com o espaço físico ao seu redor. Reproduções simbólicas do inconsciente e o “estado de alma” da personagem passam a ser “filmados”, passam a ser objetos do fazer cinema quando da concepção do roteiro e, posteriormente, da composição da cena, pois “[...] todas essas experiências que visavam captar estados de alma com base em aspectos visuais também traduziam em tentativas de reproduzir imagens do inconsciente do personagem” (CÁNEPA, 2011, p. 72).

Nas palavras de Danton (2010, p. 27), “a ideia era criar um clima onírico de pesadelo, colocando em prática a ideia expressionista de ultrapassar os limites de realidade, tornando-se expressão pura da subjetividade psicológica e emocional”.

O espaço cinematográfico passa a ser assim construído de modo sensível, na medida em que se modifica na tela, de acordo com os impulsos sensoriais e emocionais do personagem. Exatamente como ocorre em *Lavoura Arcaica*, o espaço fílmico “sensibiliza-se” conforme a memória de André o torna mais propenso ao delírio ou ao devaneio, à ira ou à compaixão. A concepção do espaço físico perde em objetividade a partir do momento em que passa a expressar a subjetividade daquele que o percebe. É a contaminação do espaço pela luz do devaneio ou pela sombra do delírio, ambos experimentados por André. É o espaço físico convulsivo e confuso, se assim são os pensamentos de André. É o espaço iluminado, nitidamente delineado em sua composição, se assim são as lembranças que afloram em André.

Essas mesmas características relacionadas à composição da cena fílmica, em especial ao cenário (ou locação) e à fotografia, no cinema expressionista terão o condão de revelar ao telespectador as incursões labirínticas que, na grande maioria das vezes, o personagem narrador faz para dentro de si, numa minuciosa investigação do seu *eu* e suas questões existenciais, dando assim ensejo àquilo que os estudiosos do cinema chamam de “*egotrips*”. “Uma das principais características de muitos filmes alemães pós-*Caligari* foi justamente a presença desses personagens, destituídos de bondade e isolados em *egotrips* de poder” (CÁNEPA, 2011, p. 74).

Ainda que não consideremos André um personagem “destituído de bondade”, nem tampouco que seus “*insights*” sejam motivados ou relacionados com um sentimento ou senso de “poder”, não há como negar que suas incursões pela memória o levam a profundas e demoradas investigações de seu próprio *eu*, em especial aquelas diretamente relacionadas à sua infância. Aqui, quando as recordações de André o conduzem ao mítico quintal de seus primeiros anos de vida na fazenda, o espaço fílmico distancia-se das nuances expressionistas do cinema alemão, na medida em que o aspecto não é de angústia ou pesadelo, mas de ternura e sonho (espaço *topofílico*, segundo teorizado por Gaston Bachelard).

O contrário, porém, ocorre quando a memória de André adentra na sua adolescência, quando ele percebe a planta enferma que, lançando suas raízes num incontido sentimento de revolta, dentro dele cresce e ganha vigor. Os espaços onde essas sensações passam a ser sentidas são tomados de sombras, imagens distorcidas, ambíguas e tenebrosas. É o que ocorre, por exemplo, na casa da fazenda, em seus corredores e, especialmente, na sala de jantar onde, antes das refeições, eram proferidos os sermões do pai. A capela onde André tem seu último encontro com Ana é outro local frio, de sombras góticas, dotado de sensações perturbadoras e mórbidas (espaço *topofóbico*, segundo teorizado por Gaston Bachelard).

Essas circunstâncias que permeiam a relação entre espaço e personagem são objetos de estudo da teoria literária, mais especificamente da topoanálise, aqui perfeitamente aplicável à composição do espaço cinematográfico, tendo em vista a declarada fidelidade de Carvalho à prosa literária de Nassar na construção da diegese fílmica de *Lavoura Arcaica*.

A relação passional entre personagem-espaço pode dar-se de duas formas. Em uma delas, a relação afetiva é positiva. A personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico. Nesse caso temos a **topofilia** [...]. Por outro lado, a ligação entre espaço e personagem pode se dar de maneira ruim, que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfóbico. Nesse caso temos então a **topofobia**. Em outras palavras, quando o espaço se aproxima do fasto, temos a topofilia, quando ele se aproxima do nefasto, temos a topofobia (BORGES FILHO, 2007, p. 157-158, grifos do autor).

Também aqui, cumpre salientar uma relevante circunstância antes já esboçada, qual seja, os espaços cinematográficos dos filmes expressionistas alemães, em especial, *O gabinete do Dr. Caligari*, que se constituíam de cenários, ou seja, eram montados em ambientes fechados, de modo a transmitir com maior fidelidade as sensações experimentadas pelo personagem. Tratavam-se, na realidade, de grandes cenários pintados por artistas ligados diretamente ou influenciados pelo movimento Expressionista. Havia ainda um minucioso

trabalho de luz, além da maquiagem excessiva nos atores, a fim de que o espaço filmico e todos os demais elementos da narrativa diegética transfigurassem numa imensa tela expressionista, agora dotada de movimentos, o que tornava aquela “pintura” um filme:

Embora considerado o primeiro exemplo de expressionismo no cinema, *Caligari* difere de muitos outros filmes expressionistas porque sublinha a artificialidade. Tudo transcorre dentro do estúdio, com cenários teatrais pintados em linhas e ângulos oblíquos e sem perspectiva. O tom da decoração se estende ao figurino e à maquiagem pesada dos atores semelhante a usada por atores circenses. O retrato expressionista enriquecido pela pantomima do alto e magro Conrad Veidt fez dele um astro internacional (BERGAN, 2010, p. 24-25).

Por outro lado, sabemos que os elementos da narrativa diegética em *Lavoura Arcaica* não são exatamente assim, razão pela qual se defende aqui a ideia de que o referido filme dialoga com o cinema expressionista alemão, mas somente a partir do momento em que se notam nuances, tons expressionistas na película de Luiz Fernando Carvalho. Claro deve ficar que não consideramos o caso de filiação estilística de *Lavoura Arcaica* ao cinema expressionista alemão. Isso deve ser sublinhado porque boa parte das cenas de *Lavoura Arcaica* foi realizada em locações externas, a exemplo daquelas que foram filmadas no entorno da casa da fazenda – no bosque – na lavoura, nos pastos, na estrada que leva à capela ou naquela outra por onde André empreendeu sua fuga.

No entanto, existem outras tomadas ambientadas internamente, notadamente aquelas gravadas nos cômodos da casa da fazenda, bem como no quarto da pensão onde André refugiou-se ou naquele outro do prostíbulo onde ele vivenciava suas fantasias sexuais. São nesses quartos, especialmente naquele da pensão, que traços de um espaço transfigurado pela angústia, pelo medo e pela revolta conferem ao espaço cinematográfico traços de pesadelo, às vezes, de horror, momento em que não só “O Grito” de Munch pode ser ouvido, mas todo aquele cenário trabalhado em *O gabinete do Dr. Caligari* pode ser sutilmente percebido nas distorções das imagens, no clima de perseguição e completo caos existencial em que o personagem narrador é representado em cena.

A exemplo do que pode ser percebido em *Lavoura Arcaica*, os filmes influenciados pelo Expressionismo chegam a se aproximarem da estética expressionista percebida na pintura, ou seja, algumas cenas, se congeladas, podem ser apreciadas como se quadros pintados fossem, o que, em regra, somente é possível pelo trabalho de luz e sombra que acarretam verdadeiros recortes de pintura no objeto focado pela câmera. “Nesses filmes, personagens e objetos se transformavam em símbolos de um drama eminentemente plástico,

causando, às vezes, a impressão de que uma pintura expressionista havia adquirido vida e começado a se mover – efeito que chegou a receber o apelido de Caligarismo (Nazário, 1999, p. 2003)” (CÁNEPA, 2011, p. 69).

De todas as características presentes no cinema expressionista alemão, os *efeitos dramáticos de luz e sombra*, as *incursões labirínticas pelo inconsciente* e pela memória das personagens (“*egotrips*”) e a *disformidade do espaço fílmico* recriado pela imaginação daquele que atua, podem ser percebidas no filme *Lavoura Arcaica*, o qual, conforme salientado, não deve ser compreendido como um exemplo de estética cinematográfica filiada àquele modo de fazer cinema, mas que, por características peculiares, como as acima citadas, guarda certa similitude com o movimento Expressionista deflagrado no cinema alemão nas primeiras décadas do século XX.

Percebe-se, assim, que os espaços onde André atua no filme constituem-se verdadeiros cômodos metafísicos, ambientes de profundos questionamentos a respeito de questões ontológicas, as quais ganham maior expressão quando o personagem decide, na transição da adolescência para a vida adulta, deixar a casa dos pais para ser o profeta de sua própria história. Mais que uma narrativa de acontecimentos, uma narrativa de espaços, pois são em ambientes que potencializam os cinco sentidos do personagem que ele se coloca quando, pelo fio tênue da memória, começa a recontar suas experiências, relatos de um alguém que ora está num quarto, ora está na cozinha e, não raro, num bosque atrás da casa.

Se na cena inaugural de *Lavoura Arcaica* os contornos em preto e a predominância das sombras remetem-nos a um clima de pesadelo, onde os delírios de André relacionam-se a sentimentos de ira, angústia e desespero, a segunda cena que nos propomos à análise assume nuances mais claras, na qual a luminosidade predomina, dando então contornos de devaneio àquilo que ele (André) está sendo rememorado.

É que a visita inesperada de Pedro (irmão mais velho) a André, naquele quarto de pensão, detona no personagem narrador uma pluralidade de recordações, em sua maioria, senão todas, associadas à sua infância e o difícil rito de iniciação à vida adulta.

Do quarto escuro e tenebroso da pensão, num jato de memória ditado pelo intenso monólogo interior que se instala a partir de então, André passa a recordar-se do quarto da infância, espaço nitidamente *topofílico*, recondito de tempos idos, quando recebia toda carga de afeto de sua mãe. Esse quarto de outrora é iluminado aos poucos pela luz de um sol recém amanhecido. As sombras que se desenhavam na parede em nada lembram um pesadelo. É antes um sonho, um devaneio de menino que, ao acordar, assistia aquilo tudo como num sonho ainda não acordado. E ao acordar, a realidade era ainda mais incrível e iluminada do que no

próprio sonho, pois Deus estava esperando-o no criado mudo, onde a fita de congregado mariano o aguardava para a missa de domingo. De posse daquele amuleto, após colocá-lo cuidadosamente no pescoço, o menino então subia ao céu como um balão, e como um balão flutuava junto às sombras refletidas na parede caiada do quarto, até que alcançava as nuvens e o azul claro do dia. Num voo panorâmico, percorria, aéreo, os campos, avistando lá de cima o gado miniatura, a estrada de terra riscada no chão, os tufos de verde arredondado da copa das árvores, até que, o menino, ungido de graça e um par de asas invisível, aterrizava sutil como uma gaivota sobre a água, bem na soleira da igreja, onde Deus, imóvel e crucificado, esperava-o morto no altar.

Sem dúvida alguma, o retrato de toda essa paisagem, somente é assim concebido porque trata-se uma recordação solitária da infância do personagem, quando então não tinha ele ainda iniciado seus questionamentos existenciais, cuja crise culminará com sua fuga da fazenda.

No filme, a revelação desse espaço se dá na medida em que os afetos de André o fazem cada vez mais íntimo daqueles ambientes. Assim como o quarto, a cozinha, espaço doméstico e materno por excelência, é outro local *topofilico* que, no filme, assume traços pictóricos. Nos dias de infância, ao acordar, o personagem deixa evidente o alegre percurso que fazia do seu quarto à cozinha, onde a manteigueira, o bule de ágata, o café quente e o pão caseiro o esperavam sobre a mesa. Interessante que, ao contrário do que ocorre durante as refeições noturnas, onde a figura do pai predomina numa das extremidades da mesa (e o fantasma do avô falecido na outra), impregnando o ambiente de opressão e um escuro tenebroso (o que lembra as telas de Caravaggio), as refeições matinais, na qual reina a figura afetuosa da mãe, o espaço é iluminado, banhado por uma claridade ingênua de um sol preguiçoso que, aos poucos, vai acendendo cada cômodo daquela casa. A cena da mesa, rusticamente adornada com a louça do café da manhã, no qual o contorno do pão caseiro é sutilmente desenhado por aquela luz doméstica, mais parece uma composição para um esboço de uma natureza morta (o que lembra Van Gogh ou Cézane).

Nesse ponto, a magistral obra cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho deixa de ser puramente cinema para se tornar também pintura. Os pintores e suas obras tão admirados por Carvalho deixam de ser simples influências para se tornarem parte do “fazer cinema” e junto ao trabalho de toda uma equipe, compor uma cena em movimento que, congelada, convolar-se-ia em pintura, ainda que pintor nunca tenha sido o autor daqueles traços tão marcantes.

Importante notar que tanto as imagens do quarto, quanto aquelas da cozinha da infância de André são exibidas na tela, enquanto a voz em *off* do diretor do filme – Luiz

Fernando Carvalho, literalmente lê, parte do capítulo 5 do livro, quando André começa a narrar ao irmão suas recordações da infância: “[...] foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância [...]” (NASSAR, 2001, p. 26) o que, no filme ocorre exatamente aos 16min21seg.

Outra cena que segue as mesmas características, evidenciada, por igual modo por um devaneio de infância, é a cena da dança que ocorre em uma espécie de clareira, aberta no bosque atrás da casa. Aqui também predomina o sutil jogo de luz e sombra, com predomínio da claridade que dá contorno pictórico à paisagem filmica.

A sinestesia predomina, alcançando seu ápice quando a cena deixa entrever o contato físico, corporal e porque não de apelo fortemente sexual que André tem com aquele ambiente. O bosque é assim um local de libertinagem, transgressão, ainda que André experimente suas sensações sozinho, encostado junto ao tronco de uma árvore. E é justamente nesse local que, assistindo à dança e toda sensualidade emanada de Ana que André, vive seu sentimento incestuoso pela irmã. Na referida cena há um verdadeiro embricamento dos cinco sentidos.

Os olhos de André passeiam atentos pela paisagem enquanto descreve poeticamente a cena, cujo foco principal é Ana. A audição capta os murmúrios dos preparativos da dança e, logo depois, a própria música que chama à roda todos os convidados. O olfato capta o cheiro da carne assada, a fumaça perfumada daquela iguaria se esvaindo pelo bosque o que, ao mesmo tempo, parece alcançar o paladar daquele que vê e com os olhos tudo come. Por fim, o tato. Talvez mais que todos os demais gradientes sensoriais, o tato atinge seu clímax na referida cena, exatamente aos 29min07seg com o gesto erotizado por André que, ao tirar seus sapatos, deixa seus pés tocarem o chão e como num ato de comunhão ou concepção inusitada, cava a terra fofa e úmida com os pé nus, amainando assim a febre de seu gozo incontido que sente por Ana. Em *off* a voz branda do diretor do filme, dita ao espectador aquilo que os sentidos apreendem, os pensamentos imaginam e a memória de André vê. Ainda que um pouco longa, mesmo que transcrita parcialmente, necessário aqui a reprodução do trecho de *Lavoura Arcaica* no qual se baseia a referida cena, até porque, muito mais que exibida, ela é lida em pleno filme:

[...] e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo [...] e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendidas por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos

irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheios de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior [...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo [...] e eu, nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca de seu rosto cheirando alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhos não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à e me cobrir inteiro de terra úmida [...] (NASSAR, 2001, 28-32).

Nesse trecho, André revela-se uma espécie de vegetal, um ser botânico e primitivo, ainda não corrompido pelos valores arraigados nas tradições, nem pelos dogmas impostos pela religião. Ele é puro instinto, e como tal, precisa satisfazê-lo. Ser nutrido de fotossíntese, cresce e se desenvolve na lentidão de um broto recém-nascido, é ele uma semente mais demorada que germina e, aos poucos, alimenta-se da luz rala e do orvalho abundante que cobre o tapete de folhas secas estendido sobre o chão do bosque. Aliás, é exatamente essa a concepção de Carvalho (2002) sobre o protagonista da trama: “André é quase um musgo, um ser pré-cultural. Eu sempre o imaginei como planta” (CARVALHO, 2002, p. 32). E é mesmo como uma planta que André se autodefine logo no início do capítulo 2, quando então, poetiza:

Na modorra das tardes vazias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família, amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho [...] (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo) (NASSAR, 2001, p. 13-14).

Impera aqui gizar outra particularidade da referida cena, sutilmente trabalhada por Carvalho. Enquanto a voz do narrador (que na diegese filmica é a “voz” da memória de André) pode ser tão somente ouvida, haja vista que se dá em *off*, conforme antes mencionado, a câmera atua como se fosse os olhos de André, percorrendo toda a paisagem, captando cada detalhe da narrativa, até que duas mãos vedam por completo a lente, deixando a tela escura e sem nenhuma imagem. Trata-se, no contexto do filme, das mãos da mãe de André que, preocupada com o isolamento do filho, dirige-se até ele, chegando por trás e, de modo sorrateiro, tampa-lhe os olhos, escurecendo-lhe as vistas (logo a câmera e a tela) momento em que convida-o para ir brincar com os demais. “Me deixa mãe, eu tô me divertindo”, responde

André (aos 31min10seg do filme), não cedendo assim aos apelos maternos, o que faz com que continue ali como um vegetal, uma planta rara, vergada ao peso de um botão, cujo perfume guardado na sutileza de sua corola, prenuncia um cheiro de desejo e revolta, um perfume de dor e morte. Era carnívora aquela planta, e ninguém sabia.

A quarta cena requer a volta ao quarto de pensão onde André dá início e expõe ao irmão mais velho os motivos que o levaram à fuga da casa paterna; são suas confissões, declarações que revelam seu lado inferior. Surgem, na realidade, toda espécie de defeito, todo tipo de desvio e deformidade moral que fazem de André um diferente, percebendo-se ainda que essas confissões trazidas à tona alimentam sua ira, como se sua revolta fosse nutrida do sincero reconhecimento de cada um de seus pecados. Um banquete servido à fome de quem precisa alimentar-se de sua própria miséria: “Quem confessa revela algo a alguém. No étimo de *confitere* há espelta (trigo inferior), a aveia, a cevada, o que nos permite ligar a *confessio* ao contato no momento da comida, elemento necessário à comunicação íntima e sincera. Quem confessa fala junto, concorda” (MIRANDA, 1996, p. 83, grifos do autor).

É junto dessa mesa, regado a um capitoso vinho, que André delata todos seus prazeres e pecados: a delação de sua epilepsia, o amor incestuoso por Ana e a opressão do pai, ditam o tom negro das cenas: labirintos noturnos, gritos e ranger de dentes, cômodos escuros, convulsão e êxtases coletivos envolvendo os membros da família (as irmãs e a mãe, em especial) dão o contorno expressionista das cenas, cujo pavor, deformidade e angústia transcendem o espaço diegético fímico para atingir os próprios atores em atuações carregadas de extrema dramaticidade (nesse momento, o filme é um teatro).

A exemplo do que ocorreu no início da película, o som gradual da locomotiva em movimento, volta a perturbar a narrativa, a decompor o espaço. É André em seu pesadelo, em seu acesso de delírio e revolta, contaminando todos da família com aquela revelação incompreendida. No filme, a fala apocalíptica de André é reproduzida, tal qual no livro, cujo trecho, a título de ilustração é abaixo transcrito parcialmente:

[...] e pergunte em furor, mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem os olhos tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio no corpo’ e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor ‘que crime hediondo ele cometeu!’ ‘traz o demônio no corpo’ e diga ainda ‘ele enxovalhou a família, nos condenou às chamas do vexame’ e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco ‘traz o demônio no corpo’ (NASSAR, 2001, p. 42).

A predominância do negro na mencionada cena é um elemento composicional cênico imprescindível à compreensão das confissões de André. De fato, o negro aqui simboliza a escuridão que se abateu sobre André logo no início de sua vida adulta. Revela assim, sua ligação com o porão, metáfora do inconsciente onde são originadas angústias e medos de todo tipo, conforme antes analisado no capítulo dois, sob os fundamentos da poética bachelardianas. O negro, na referida cena, deve ainda ser interpretado como um culto ou à possessão de André pelo maligno, tendo em vista a revelação de que o próprio narrador “traz o demônio no corpo”, confissão essa que, se por um lado liberta quem a faz, por outro, também a condena. São as ideias de maldição, cegueira, violação, morte e condenação que a cor negra simboliza:

Por outro lado, o negro está ligado ao regime noturno do símbolo, mitologicamente relacionado ao deus Dionísio. Relaciona-se preferencialmente ao aspecto frio e negativo dos símbolos, sendo associado frequentemente às trevas primordiais, às regiões infernais, ao caos, a angústia, ao inconsciente. É a cor da condenação (BORGES FILHO, 2007, p. 81).

Num filme no qual o espaço tem primazia, outra cena com as mesmas características da acima mencionada, que não pode escapar a uma análise mais cuidadosa, é aquela na qual André encontra Ana na capela, ambiente esse que passa a ser profanado, seja pelo viés do discurso profano do personagem narrador, seja pelo seu comportamento corporal que culmina num ato de masturbação em pleno altar.

Ao final, exaurida a tentativa de diálogo, Ana (representada pela atriz Simone Spoladore, que durante todo o filme não pronuncia uma palavra) presa em seu silêncio, visivelmente atônita com o comportamento enlouquecido do irmão, deixa o local. O corpo de André, como uma oferenda que fora dado em sacrifício, surge caído sob a mesa do altar, metade na penumbra, metade sob a uma luz intensa, como numa cova rasa que numa superfície nem profana nem sagrada o acolhe.

Surge então outro fundo negro, delineando com realismo das formas o contorno do corpo caído, ladeado por copos de leite, cujo branco das pétalas é iluminado por uma claridade dramática que no filme, às 02h06min, mais lembra uma pintura tenebrista¹³ (outro Caravaggio), pois: “Caravaggio era um mestre do uso dramático da iluminação [...] o uso intenso da luz também acrescenta solidez à composição e ajuda a expressar a narrativa”

13 De acordo com o Dicionário Houaiss (2009): “tenebrismo s.m. PINT tendência pictória europeia do sXVII que opõe com forte contraste luz e sombra, fazendo com que as partes iluminadas se destaquem violentamente das que não estão (o t. de Caravaggio)”.

(FARTHING, 2010, p. 216). Como pintada num quadro, assim é a cena descrita no livro:

[...] me vendo deitado de repente numa campã larga, cercado por silenciosos copos de leite, eu já dormia numa paisagem com renques de ciprestes, era uma geometria guardando a densidade dos campos desabitados, “estou morrendo, Ana”, eu disse largado numa letargia rouca, encoberto pela névoa fria que caía do teto [...] mas Ana já não estava mais na capela (NASSAR, 2001, p. 141-142).

A cena em comento ressalta a dualidade espacial ao por em relevo o negro e o branco, o claro e o escuro, cores e tonalidades que, na nossa cultura são dotadas de grande carga simbólica, pois se o branco representa a espiritualidade e o divino, o negro faz remissão ao luto e à morte. Um tom barroco prenuncia a tragédia naquelas duas cores que juntas, conferem dramaticidade ao espaço filmico, mas não se misturam:

Apesar de se perceber a complementariedade do branco e do preto em rituais e mitos, isoladamente quase sempre representam valores irreconciliáveis. É o que se pode observar na tradição ocidental. O negro está ligado principalmente às ideias de maldade e morte, enquanto o branco representará pureza, bondade. Esses valores foram reforçados e tornaram-se praticamente indissociáveis com a hegemonia da cultura cristã no ocidente (BORGES FILHO, 2007, p. 80).

A capela, por sua vez, surge no filme como um espaço do sagrado, local de introspecção, onde preces são dirigidas a um deus cristão. É ainda em locais como as igrejas e as capelas que outros ritos e cultos são prestados em reverência ao divino. Impregnada de dogmas e preceitos de proibição e castigo, a capela, configura-se num reduto particular do sagrado onde a família de André reunia-se para expressar os ritos de sua profissão de fé. É o local do inviolável, da contrição, da confissão perante Deus e todos os santos, de toda a culpa, de toda falta cometida.

Mas para Foucault (2006) esse tipo de espaço surge como uma “heterotopia da crise”, ou seja, espaços buscados por indivíduos em crises existenciais, oprimidas pela sociedade ou pelos valores por ela apregoados.

Nas sociedades ditas “primitivas”, há uma certa forma de heterotopia que eu chamaria de heterotopias de crise, ou seja, que há lugares privilegiados ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise (FOUCAULT, 2006, p. 416).

De fato, ao procurara por Ana na capela, André está no auge de sua crise,

especialmente com a religião que lhe fora imposta, o que só intensifica seus gestos de violação daquele local santo. Minutos antes, mergulhado nas águas de um lago situado em pleno bosque (espaço de transcendência e libertinagem), numa espécie de batismo particular, André grita pela fundação de sua própria igreja, onde ele mesmo será o profeta de sua própria história e professará uma religião para uso próprio, o que no filme é exibido à 01h27min. Abaixo, parte do discurso no qual André proclama sua própria religião, antes de profanar o templo sagrado da família:

[...] e mal saindo da água do meu sono, mas já sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito, eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história (NASSAR, 2001, p. 89).

Em seguida, já no interior da capela, em pleno altar e sem camisa, com as mãos dentro das calças insinuando atos de masturbação, André dá início a um discurso que, somado aos seus gestos obscenos, configura a cena de maior impacto, tanto narrativo quanto espacial, haja vista a tensão realista com que fora concebida, o que, em boa parte deve-se à dramaticidade erótico-corporal da interpretação de André, como também ao teor profano do discurso por ele proferido, cujos fragmentos seguem abaixo transcritos:

[...] este edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem, ele, o primeiro, o único, o soberano, não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno! Não basta o jato da minha cusparada, contenha este incêndio enquanto é tempo, já me sobe uma nova onda, já me queima uma nova chama, já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo! (NASSAR, 2001, p. 139-140).

Ao propor um minucioso estudo sobre a leitura de algumas imagens, em suas diversas representações iconográficas no mundo das artes, o escritor argentino Alberto Manguel (2009) apresenta um interessante ensaio intitulado “A imagem como narrativa”, no qual assevera que:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e

um depois, e por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou ódio), conferimos a imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2009, p. 27).

O filme *Lavoura Arcaica* traz um rico inventário de imagens dotadas dessa “vida infinita e inesgotável” de significados. Mais do que qualquer outro elemento diegético da narrativa, as imagens representativas do espaço em *Lavoura Arcaica* constitui um componente imprescindível para a compreensão do enredo fílmico, em especial dos personagens e suas ações no bojo do enredo fílmico.

Oscilando entre ambientes tofóbicos e tofílicos, o espaço cinematográfico em *Lavoura Arcaica* segue a mesma linha dialética do livro, com a diferença de que ao visualizar a concepção cinematográfica das imagens extraídas do texto literário, é possível notar um diálogo, ainda que sutil, com o movimento Expressionista, notadamente do cinema e da pintura expressionistas. Outras vezes, dado ao tom barroco da narrativa, a concepção da imagem cinematográfica aproveita da dramaticidade que a sombra e a luz conferem à imagem em foco, quando então a cena remete-nos a uma tela de Caravaggio.

Em síntese, os espaços em *Lavoura Arcaica* são ambientes puramente metafísicos. Cômodos onde a geografia da alma e a sinestesia do corpo fazem daqueles locais o aposento de uma poética até então só vista na literatura, mas que o filme *Lavoura Arcaica* soube tão bem traduzir para o cinema, impregnando a tela de um ângulo, cuja geometria só pode ser traçada pela imagem construída a partir das palavras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ato de contar uma história é tão antigo quanto à existência do próprio homem na Terra.

E para que isso fosse possível, o homem no enlevo de suas engenharias e invenções, criou os signos, tornando as múltiplas manifestações de linguagem um dos seus afazeres mais fantásticos.

Criou-se a palavra, inventou-se a imagem, e a partir desses inventos, como as ferramentas de um artesão, surgiram infinitos modos de se manusear cada uma delas.

A literatura surge para significar o manejo da palavra com arte, enquanto a pintura, a fotografia e o cinema surgirão para significar a exploração da imagem em seu viés estético, ou seja, artístico. Para cada signo, uma área, uma especialidade voltada para o seu domínio. A partir de então, como num tear metafísico, palavra e imagem passam a ser urdidas pelo fio invisível da criação, a fim de que um livro ganhe suas páginas e um filme componha suas imagens.

Ocorre que a literatura, mesmo tendo como material plástico o signo linguístico (a palavra) por excelência, não deixa de criar belas imagens durante o ato da leitura, nem tampouco o cinema, no qual predomina o signo icônico (a imagem) deixa de fazer uso da palavra em sua narrativa. Em algum momento, os signos acasalam-se para dar origem a uma cria, uma terceira espécie.

Evidências desse fenômeno ocorreram com o cineasta Luiz Fernando Carvalho que durante a leitura do romance “Lavoura Arcaica”, de Raduan Nassar, visualizou naquelas palavras um verdadeiro filme. A sua experiência literária foi, ao mesmo tempo, uma vivência cinematográfica. O filme já estava pronto (sequer exigia roteiro), exibia-se sutilmente na poética daqueles parágrafos. Mas para que isso fosse percebido, era necessário que a leitura fosse feita por alguém que tivesse uma intimidade, primeiro com a palavra, depois com a imagem, a história da arte, o conhecimento da pintura desde os primitivos desenhos rupestres até os sofisticados traços da arte digital. Detentor dessa bagagem, Luiz Fernando Carvalho colocou-se na difícil e corajosa tarefa fazer uma espécie de tradução semiótica, ou seja, empreendeu uma alquimia que vai além da adaptação: simplesmente filmou “Lavoura Arcaica”.

Em outras palavras, isso significa que muito embora seja um filme, *Lavoura Arcaica* extrapolou os limites da linguagem cinematográfica para incorporar em sua narrativa outros

elementos das artes plásticas, especialmente da pintura em sua vertente expressionista, mas não somente a ela. O filme é uma orquestração no qual pontos em comum são tocados com a música, o teatro, a pintura, a literatura e o próprio cinema. Sendo filme, não precisou ser apenas um filme: foi, sobretudo, pintura e literatura inscritos na tela, um modo autoral de se fazer cinema, como alguém que assina um quadro.

Mais que fidelidade ao livro, o filme guardou estreita proximidade com o espírito do romance “Lavoura Arcaica”, ou seja, apropriou-se daquele tênue fio poético que costura cada palavra do discurso literário, com base no qual partiu-se para a filmagem de algo, inicialmente, impossível.

O verbo tornou-se imagem e a imagem trouxe para a tela o retrato de uma crise existencial na qual questões ontológicas são vertidas para uma espécie de lírica, o que não impede o tom trágico e violento para o qual a narrativa insinua-se.

Tanto Raduan Nassar quanto Luiz Fernando Carvalho contaram uma única história, de um único homem, aquele que se repete em cada um de nós. Malgrado nossos esforços em extrair significados, tanto o romance quanto o filme, permanecem como obras abertas à infinita sede de interpretação do homem, ser incansável na busca pela compreensão de si mesmo e das coisas que misteriosamente gravitam (in)visíveis ao seu redor.

Tanto o livro quanto o filme é um relato incompleto dessa visão, desse olho inteiro composto simetricamente de duas metades: uma literatura, outra cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. São Paulo: Unicamp, 2006.

ADDEO, Walter Cezar. A Biblioteca de Babel. In: **Revista Filosofia**. São Paulo: Escala, nº 61, julho de 2011.

ADDEO, Walter Cezar. Entrevista concedida com exclusividade para o autor em 02 mar. 2013.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema**: o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Vale Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.

_____. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BALLERINI, Frantjesco. **O cinema brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus, 2012.

BERGAN, Ronald. **Ismos**: para entender o cinema. São Paulo: Globo, 2010.

BORGES FILHO, Ozires. **Espaço & literatura**: introdução à topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006. p. 241-260.

CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Lavoura Arcaica**. Produção: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Selton Melo; Juliana Carneiro; Raul Cortez; Caio Blat; Simone Spoladore e outros. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho, baseado no livro de Raduan Nassar. Música: Marco Antônio Guimarães. Fotografia: Walter Carvalho. Direção de Arte: Yurika Wamasaki. Produzido por Vídeo Filmes. Distribuidora: Riofilme. Gênero: Drama. Ano de Lançamento: 2001. Duração: 2 h 43 min.

_____. **Lavoura Arcaica**. Texto de abertura do livreto de apresentação do filme *Lavoura Arcaica*, s/p. [s.d.].

_____. **Luiz Fernando Carvalho**: sobre o filme *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2011, p. 289-309.

CARVALHO, Walter. **Fotografias de um filme**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CÂNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2011, p. 55-88.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995 (2003).

CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares; WALTY, Ivete Lara Camargos. **Palavra e Imagem: leituras cruzadas**. Belo Horizonte, 2001.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 1997.

DANTON, Gian. **Caligari: do cinema aos quadrinhos**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2010 (Série Veredas, 19).

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Cosac Naify: 2010.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Trad. Paulo Polzonff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário de sinônimos e antônimos da Língua Portuguesa**. Porto Alegre: Globo, 1972.

FOUCAULT, Michael. Outros espaços. In: **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês A D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 411-422.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: UnB, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HELPERICH, Christoph. **História da Filosofia**. Trad. Luiz Sérgio Repa, Maria Estela Heider Carvalho e Rodnei do Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HERMIDA, Antônio José Borges. **Compêndio de História Geral**. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura brasileira**. Raduan Nassar. São Paulo: M.A.S, 2001 (número 2).

JOSEF, Ruth Rissin. **A palavra do desejo e o desejo da palavra** (mestrado em Teoria Literária) Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARÍAS, Julian. **História da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MATTOS, Carlos Alberto. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MIRANDA, Francisco Cavalcanti Pontes de. **Comentários ao Código de Processo Civil**. Rio de Janeiro: Forense, 1996, t. 4, p. 316.

MÜLLER, Fernanda. **Os males da casa em Lavoura Arcaica**. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/18590-63244-1-pb.pdf>>. Acesso em 24 jul. 2012.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. **Reflexões sobre o moderno romance brasileiro**. In: **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 141-157.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Da cólera ao silêncio. In: **Cadernos de Literatura Brasileira, Raduan Nassar**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2001, p. 61-77.

PETTERMAN, Christian. A voz do filme. In: **Cinema & Linguagem – Revista Língua Especial**. São Paulo: Segmento, outubro/2011, p. 57-61.

PINTO, Sabrina Sedlmayer. **Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica** (Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.

RABELAIS, Giselle Wendling. **A devastação na relação mãe e filha como efeito do gozo feminino**. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Psicologia – PUC – Rio de Janeiro. Março, 2012.

RODRIGUES, André Luis de. **Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria de Almedina, 1973.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2010.

SUKUMAN, Hugo. **Com “Lavoura Arcaica”, Luiz Fernando Carvalho respeita uma tradição que vai de Mário Peixoto a Ruy Guerra**. Artigo publicado originariamente no jornal O Globo, segundo caderno – domingo, 28 de outubro de 2001. Reproduzido na íntegra no livreto de apresentação do filme Lavoura Arcaica [s.d].

TACCA, Osmar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TOSO, André. **Um período de contradições** – os autores que despontaram na década de 70, em pleno milagre econômico, apresentaram novas possibilidades de expressão. In: **Especial Bravo** – 3 para entender a literatura brasileira. São Paulo: Abril, 2010, p. 70-73.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. Coleção leitura. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

ANEXO

