



**O incesto no livro e no filme *Lavoura Arcaica***  
The incest in the book and movie *Lavoura Arcaica*

Henrique Codato<sup>1</sup>  
Miguel Heitor Braga Vieira<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo levantar algumas reflexões sobre o livro **Lavoura Arcaica** (Nassar, 1975) em relação ao filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho (2001). Nossa preocupação maior é a de verificar como o incesto, núcleo discursivo de ambas as obras, articula-se às noções de desejo e transgressão, utilizando, para tanto, o pensamento de autores dos campos da Filosofia, da Estética, da Psicanálise e da Antropologia, entre outros domínios de conhecimento.

**Palavras-chave:** Incesto. Transgressão. Cinema. Literatura.

**ABSTRACT:** This article has as aim to compare the book **Lavoura Arcaica** (Nassar, 1975) to the homonymous film of Luiz Fernando Carvalho (2001). We intend to verify how incest becomes a central element in both works and how we could manage this category related to desire and transgression, using important theoretical works that belong to the fields of Philosophy, Aesthetics, Psychoanalysis and Anthropology.

**Keywords:** Incest. Transgression. Cinema. Literature.

Este artigo tem a intenção de levantar algumas reflexões sobre o incesto – compreendido aqui em sua forma simbólica e discursiva – a partir da aproximação de duas linguagens diferentes, a literatura e o cinema, utilizando, para tanto, a obra **Lavoura Arcaica**, escrita por Raduan Nassar (1975) e filmada por Luiz Fernando Carvalho (2001). Contrariamente ao que se poderia esperar, nosso interesse vai além da verificação de sua adaptação cinematográfica, centrando-se sobre os aspectos intertextuais e simbólicos que ecoam nas duas obras – filme e livro. Não se trata, contudo, de refutar propostas que abordem o conceito de adaptação como base norteadora crítica, mas acreditamos que a riqueza da representação encontra-se justamente nas diferenças e peculiaridades de recursos dos universos literário e fílmico.

Tanto a obra de Nassar quanto o filme de Carvalho apresentam em suas composições elementos intertextuais que dialogam com diversas outras construções, tanto literárias quanto cinematográficas. Filosofia, religião,

---

<sup>1</sup> Graduado em Comunicação pela UEL, mestre em Comunicação pela UnB e em Literatura Comparada pela Universidade de Genebra, Suíça. Atualmente é doutorando em Comunicação na UFMG e na École des Hautes Études em Sciences Sociales – Paris, França.

<sup>2</sup> Graduado em Letras pela UEL, é mestre e doutorando pelo programa de pós-graduação em Estudos Literários da UEL. Professor assistente da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP – campus de Cornélio Procópio).

mitologia, entre outros campos de conhecimento, aparecem como aportes dialógicos que servem de amálgama na concepção dos dois trabalhos. Sabrina Sedlmayer (1997), em seu livro **Ao Lado Esquerdo do Pai**, utiliza uma sugestiva imagem a propósito dessa convergência de sentidos falando do romance de Nassar. Entretanto, o mesmo pode ser verificado no filme, considerado tantas vezes pela crítica especializada um “corpo estranho”, que apresenta “uma trama longa, lenta, intimista e cheia de idas e voltas no tempo, sobre um tema não propriamente típico de grandes audiências” (CARVALHO, 2002, p. 97):

Apesar de *Lavoura Arcaica* resgatar muitos textos alheios, o romance traz uma linguagem tão convulsionada e percorre um trajeto tão singular na literatura brasileira que, ao tentarmos contextualizá-lo, percebemos ser este um romance solitário. [...] *Lavoura Arcaica* assemelha-se, antes, a um *iceberg*: um bloco que se desprende de uma massa maior e que vaga errante, apenas encostando-se em outros pedaços de textos (SEDLMAYER, 1997, p. 21).

O que nos interessa neste artigo é, especificamente, o caráter transgressor que se encontra no incesto. É o desejo de transgressão que sustenta a narrativa nassariana, veiculada através de uma linguagem delirante, estabelecendo os limites do discurso paterno, religioso, moral e social. O erotismo constituinte do incesto é um elemento transgressor que tem a ver mais com testar que com destruir. Os caracteres que compõem a noção de erotismo, a linguagem delirante dos narradores, sua revolta, sua desobediência e recusa, sua pregação de uma contraordem, sua utilização de paródias, de ambiguidades, citações distorcidas de textos sacros, o incesto, o parricídio e o fratricídio servem, para nossa produção, como índices transgressores.

No filme de Carvalho, a utilização de longos planos-sequência, de uma profundidade de campo que muitas vezes serve para diluir ou sugerir, em vez de revelar ou explicitar, ressaltada pelo contraste *chiaro-oscuro* das cenas, mostra a oscilação barroca de representação e compreensão do mundo. O cinema de Luiz Fernando Carvalho, acentuado pelo primoroso trabalho de fotografia de Walter Carvalho, é um cinema sinestésico, que apela aos

sentidos, na intenção de construir uma relação quase erótica com o espectador.

Já no romance, há uma curiosa variação: capítulos pares, em sua maioria das vezes, são lineares, e os ímpares, convulsos, assolados pelo atropelo linguístico. Tal oscilação assemelha-se a um pêndulo, um pêndulo linguístico, em que toda a capacidade subversiva do barroco (CHIAMPI, 1998, p. 18) assoma em idas e vindas, proliferando imagens e condensando formas. Dessa maneira, propomos verificar como o incesto é representado no livro e no filme, a partir dessa visão barroca de mundo, entendendo-o como a manifestação primeva de um desejo interdito, enfim, transgressor.

A presença do incesto no livro e no filme **Lavoura Arcaica** é um paradigma do ato transgressor, mas não a transgressão em si. André nega qualquer orientação ou prescrição que esteja fora dos limites do seu corpo. Segundo sua lógica, não deveria haver um horror do incesto, que rejeita o excitar-se com o que não pode ser alvo de excitação. Claude Lévi-Strauss examina, em **As estruturas elementares do parentesco**, as normas que proíbem tal prática sexual: “Regra por excelência, a única universal e que assegura o domínio da cultura sobre a natureza” [...] (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 62). Mas também pondera que: “A sociedade só proíbe aquilo que suscita” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 56). Esse império do cultural sobre o natural deve ser reafirmado de alguma forma a ser encontrada por cada comunidade, seja um domínio de ordem religiosa, psicológica, econômica ou social.

Duas formas de se pensar o incesto em **Lavoura Arcaica**, então, avultam. Primeiro, há uma consciência plena dessa sociedade em que estão inseridos os personagens de que o relacionamento entre consanguíneos deve ser restrito ao máximo. Aliás, a epígrafe que abre a segunda parte da obra de Nassar transcreve um trecho do **Corão**: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (NASSAR, 1989, p. 145). Esse pórtico anuncia o evento que se segue, o enlace entre André e sua irmã, Ana. O incesto seria exatamente uma contravenção, como prevíamos acima: fisiológica, psicológica, sagrada, social e econômica. Lévi-Strauss se questiona:

Se o horror do incesto resultasse de tendências fisiológicas ou psicológicas congênitas, por que se exprimiria em forma de uma proibição ao mesmo tempo tão solene e tão essencial que é encontrada em todas as sociedades humanas aureolada pelo mesmo prestígio sagrado? (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 56).

Não tendo como se sustentar em nenhum discurso científico-racional, a proibição ao incesto se assenta na sacralização do interdito. Podemos verificar a atualidade desse modelo de coação mesmo nas sociedades contemporâneas, pois um tema relevante como esse raramente chega a ser comentado às claras.

Uma segunda maneira de se pensar o incesto nas duas obras seria visualizá-lo como forte elemento de desordem de todo sistema social em que possa estar enxertado. As regras de determinado clã visam à sobrevivência; viver em sociedade é garantir mecanismos de perpetuação, suprimir os instintos que guiam à natureza e permitir o acesso de todos a uma cultura comum. Assim, o horror do incesto é codificado como a origem de tal tabu. Lévi-Strauss é ainda mais categórico: “A proibição do incesto está ao mesmo tempo no limiar da cultura, na cultura, e em certo sentido é a própria cultura” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 50). E expande seu pensamento a seguir:

A proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural, e também não é uma dosagem de elementos variados tomados de empréstimo parcialmente à natureza e parcialmente à cultura. Constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à cultura (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 62).

No momento em que aflora a paixão carnal de André e Ana, um mundo desmorona: o mundo familiar, centenário, petrificado; porém, para o personagem transgressor, é o limiar de sua construção utópica: “mas tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo” (NASSAR, 1989, p.130).

É possível perceber a oposição entre as ordens natural e social no discurso fílmico a partir da utilização de alguns artifícios estéticos. Nota-se, por

exemplo, que os sapatos do personagem André (Selton Mello) servem de índice atestador dessa passagem entre as duas ordens. Em todos os momentos nos quais ele sente-se impelido a comungar com o natural – que se dá concomitantemente, em várias cenas, à aparição de Ana (Simone Spoladore) – vê-se os pés do personagem masculino, em primeiro plano, abandonarem as amarras dos calçados, entregando-se ao prazer total dos sentidos, numa metáfora de um ato masturbatório. Os pés e pernas de André se fixam então na terra, como galhos estendidos de um corpo comum à natureza: “amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado a sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botao” (NASSAR, 1989, p. 13). O gozo encontra-se, para o rapaz, no contato com o mundo natural, conseqüentemente, no abandono do mundo cultural do qual, sempre que pode, aparta-se.

Outro índice dessa mudança de ordens é a contraposição da nudez de André aos olhos pudicos de Pedro (Leonardo Medeiros), quando, na primeira sequência do filme, masturbando-se, é interrompido pela chegada do irmão mais velho, que lhe ordena: “- Abotoe a camisa, André”. A câmera, muito próxima da personagem, mostra ao espectador apenas vestígios do corpo de André – o ventre ofegante, os olhos virados, as mãos em movimento. No momento da chegada de Pedro, a câmera então se distancia, como se respondendo à ordem descendente da palavra doutrinária do pai.

A irmã, representada como fome, enfermidade, loucura ou delírio, é o objeto do desejo de André, tido como o epilético, o possuído, o tomado, o faminto. Desejar – *desiderare* em latim – tem sua origem etimológica na palavra *sidus* (estrela), *siderare*, que significa conjunto de astros ou estrelas; uma constelação. Di Giorgi (1990, p.133) explica que o termo *considerare* referia-se na Roma antiga à atividade de contemplar os astros e buscar nessa contemplação uma solução para eventos futuros. Uma vez que os astros respondiam negativamente aos anseios daquele que os observava, dizia-se então que tal sujeito desistira dos astros e é essa desistência, esse abandono, essa ausência de certeza que traduz o termo *desiderare*.

Há dois momentos importantes no filme que mostram explicitamente a manifestação do desejo de André pela irmã. Ambos retratam Ana dançando, girando em torno de si mesma, numa rotação de sentidos desenfreada, quase em transe. O espectador é então tomado pelas mãos e convidado pela câmera subjetiva a testemunhar o contato íntimo entre os irmãos, numa situação que se queria comemorativa do grupo. Repentinamente, o olhar de André é substituído pelo olhar da câmera, numa espécie de jogo de sedução, definido como o ato de atrair, encantar ou fascinar, mas também como “o ato de captar o desejo do outro, dando seu próprio desejo como representação” (TORTAJADA, 1999, p.232). Assim, aquele que se confronta ao discurso fílmico, passa a experimentar o desejo de André e tem o olhar e o corpo acionados pela *mise-en-scène* do filme, tornando-se assim um “terceiro incluído”, uma invisibilidade projetada no visível que deseja estar na cena: corpo exposto aos olhares da tela. Ele é aquele que deseja tudo ver, “ver, enfim, demais, para finalmente não ver mais” (COMOLLI, 2008, p.141), deixando-se cegar pelo desejo da alteridade, seduzido pela imagem.

Enquanto o irmão, apartado da festa, explicita seu desejo com os pés fincados na terra sugerindo lubricidade, Ana, no contexto comunitário, social, apenas insinua-se, levantando os olhos que encontram os de André um único instante. Ou seja, existe uma certa cumplicidade nessas cenas, uma reciprocidade de situações que se invertem (publicamente, Ana resvala-se em sinalizações sutis, enquanto o posicionamento privado de André serve de tentativa para se comunicar com aquilo que lhe confere sentido: a irmã, a natureza).

É com o desespero dos que se sabem abandonados pelos deuses que André contempla Ana, que dança sinuosamente para comemorar a colheita, representada, tanto no romance como no filme, por signos que remetem à fartura – o vinho, a carne assada, as frutas, a flauta. Todos esses elementos se opõem ao “pão comum da casa”, de todos os dias, o alimento frugal que mata a fome do pai, mas não a do filho.

No capítulo treze de **Lavoura Arcaica**, o narrador André reproduz na boca do pai uma parábola pronunciada repetidas vezes por este na mesa da

família: a parábola do faminto. Nesse texto exemplar é contada a história de um homem que, uma vez faminto e vagante, ao passar em frente de uma suntuosa morada, parou para descobrir quem ali habitava. Ao saber de que se tratava do palácio de um rei dos povos, dos mais poderosos e generosos que existisse, o faminto adentra em busca de comida que o saciasse. Após receber a promessa do rei de que sua fome se encerraria com essa visita, processa-se um acontecimento inesperado, algo perturbador ao corpo e mente do pobre homem: o anfitrião propõe um jogo de encenação diante da mesa, servindo-se de alimentos apenas imaginados e bastante apetitosos: pão fresco, arroz, amêndoas, peixes, costelas de carneiro, sobremesas e vinho. O esfomeado acata o espírito lúdico do rei e participa desse excêntrico ritual. Ao final dessa brincadeira probatória, o rei declara que, enfim, havia achado um homem digno e firme de caráter, que suportava provas do espírito. No final da parábola, é proporcionado ao visitante um grande banquete infindável, sendo que ele nunca mais passou fome em sua vida.

Essa parábola inserida estrategicamente quase no meio do romance (a narrativa se forma com trinta capítulos) pretende ser mais que um ensinamento do pai à beira da mesa dos sermões. Ela já havia sido anunciada subliminarmente no capítulo nove, o qual é uma descrição da postura grave dos filhos exigida nesses momentos de suposta elevação moral, servindo também como uma longa prédica paterna sobre a obediência ao tempo e seus desdobramentos comportamentais: as precauções que devem ser tomadas diante do mundo das paixões, sobre o comedimento, a fé na ordem, o elogio do trabalho e, principalmente, um louvor ao exercício da paciência. A alusão à parábola do faminto aparece na última frase do capítulo, que é por sua vez a primeira desse capítulo treze: “Era uma vez um faminto” (NASSAR, 1989, p. 63, 79).

No entanto, o desfecho verdadeiro dessa narração alegórica é revelado por André no momento em que é recontada, em um grande parêntese que encerra o capítulo treze. O pai sempre omitira, em seus pronunciamentos, que o faminto, após fartar-se de alimentos na mesa do rico e sábio ancião, também o esmurrara com a força de sua fome pilheriada, justificando esse ato pelo

ânimo do vinho que subira à sua cabeça; de modo que não poderia responder pelo ato praticado contra seu benfeitor.

A parábola do faminto “intertextualizada” em **Lavoura Arcaica** encontra-se no clássico da literatura oriental e universal **As mil e um noites** sob o nome de “História do sexto irmão do barbeiro: Chacabac dos lábios fendidos”, conforme a tradução da edição consultada, porém, naturalmente com pequenas alterações, como bem apontou André Luís Rodrigues em seu livro **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica** (RODRIGUES, 2006, p. 47-51). A parábola do faminto (ou “História de Chacabac”) contém, como previmos, o gérmen que indicará a revolta de André ao mundo familiar.

A história de **Lavoura Arcaica** é a história de um filho pródigo, ou ainda, prófugo. Não o da parábola bíblica (presente em **Lucas**, cap. 14, vers. 11-32), nem o relido por André Gide em **A volta do filho pródigo** (GIDE, 1984, p. 143-172), embora mantenha com esses textos fortes laços. No filme de Carvalho, tal parábola é encenada pelos atores que interpretam respectivamente Pai (Raul Cortez) e Filho (Selton Mello). Como artifício estético, o diretor apresenta a passagem em preto e branco, fazendo com que a história do faminto se descole do resto da narrativa fílmica, como um imenso parêntese alegórico. Esse jogo de “faz de conta” entre o faminto e o rei serve como metáfora da relação estabelecida entre filho e pai.

André é um adolescente de dezessete anos que mora numa pequena propriedade rural, membro de uma família de imigrantes libaneses adaptando-se às condições religiosas, sociais e culturais do novo país. Vemos isso pelo sincretismo religioso judaico-cristão/muçulmano, pelas referências à língua árabe e pelos rituais coletivos de comemoração que permeiam a narrativa. Contudo, é no seio dessa família em adaptação que o autor situa sua história trágica do amor entre dois irmãos, André e Ana. Sobressai, no discurso do romance, o desejo do narrador de testar os preceitos familiares, situando na imposição do trabalho, na sexualidade, no tratamento do tempo, e, num âmbito mais específico, na religião, os seus raciocínios escusos. Narrador apaixonado, André encontra estímulo para sua revolta nas palavras do pai, que rejeita seu verbo “sujo” e impaciente:

[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa [...] (NASSAR, 1989, p. 56).

A ação desenvolve-se não em representações de espaço e tempo exteriores, mas dentro do próprio narrador, o qual se torna um espetáculo íntimo para si e para o leitor/espectador. Entendemos que há uma imensa ação narrativa subjetivada, tanto no livro, como no filme. Aliás, há, no discurso fílmico, dois narradores diferentes: O primeiro André, ainda jovem, que utiliza a voz do ator Selton Mello para manifestar-se, e um segundo André, mais velho, que, na voz-over do próprio diretor Luiz Fernando Carvalho, busca na memória involuntária subsídios para contar sua história, quase como o faz também o narrador proustiano, revivendo seu passado por meio de suas palavras. O resultado é uma sensação de solidão da consciência, que forja a realidade criada pela imaginação, por seus desejos e paixões.

Todas as paixões têm um período em que são meramente funestas, em que levam para baixo suas vítimas com o peso da estupidez – e um período posterior, bem posterior, em que se casam com o espírito, se “espiritualizam”. Antes, devido à estupidez na paixão, fazia-se guerra à paixão mesma: conspirava-se para aniquilá-la – todos os velhos monstros da moral são unânimes nisso: “*il faut tuer les passions*” [“é preciso matar as paixões”, tradução nossa] (NIETZSCHE, 2006, p. 33).

Então, o narrador de **Lavoura Arcaica**, como dito, encontra nas palavras do pai os “fermentos” que farão germinar suas próprias palavras revoltadas, servindo-lhe de índice transgressor do pensamento dos limites. O narrador circunscreve-se em seu interior para fomentar sua rebelião. O horizonte de André é seu próprio corpo em relação ao mundo repressor. Esse primeiro conhecimento dará acesso ao questionamento dos limites impostos

pelo pai, proporcionando a finalidade prática da revolta, como afirma Georges Balandier, ao se referir às potencialidades transgressoras do corpo:

Diante do corpo soberano, eis o corpo objeto, que pode ser convertido em instrumento de contestação, o que lhe confere sua força expressiva mais intensa. Na transgressão e no escárnio, o corporal, o sexual e o verbal associam-se com freqüência de forma espetacular. Opõem as imagens de ordem e desordem: a nudez deslocada e ofensiva, o aviltamento do corpo, a obscenidade gestual, a provocação pura e simples, através da roupa e dos adornos, não obedecem a nenhuma norma de consenso. O desvio sexual ostentatório e a incontinência sexual são geralmente reconhecidos como atos contrários à vida social, provocações e fatores de desordem (BALANDIER, 1997, p. 45).

A consagração do corpo subjetivo diante do corpo soberano e coletivo do clã é basilar para a estratégia de uso das razões apaixonadas que André terá em seu retorno à casa familiar. Seu corpo transforma-se em espetáculo, serve de espelho às contradições familiares. Desse modo, a família passa a ser questionada, pois “era preciso conhecer o corpo da família inteira” (NASSAR, 1989, p. 45). O jovem identifica no desprezo do corpo um sinal de decadência e, através de uma revolta física e metafísica (cioso das mudanças da natureza e da cultura), tem o desejo de presenciar mesmo que por instantes fugazes – mas vivos e intensos – uma unidade do mundo que o reconduzisse ao coração da natureza. André, dessa forma, põe em prática aquilo que a palavra do pai condena, estabelecendo um conflito de ação renovadora contra a tradição e a passividade, ou contra a tradição da passividade. Esse percurso de retorno às origens naturais pode e é veementemente caracterizado como loucura pelo Outro (o pai, os irmãos mais velhos, as irmãs intermediárias), sendo acompanhado por uma não menos intensa fúria e violência do sujeito transgressor.

A verdade de André – se assim podemos nos exprimir – advém, sobretudo, como nos referimos à história do faminto, do fato de se suspeitar

que a palavra autoritária possa não ser tão inquestionável e absoluta quanto se é divulgado. Dessa forma, André se permite matar a verdadeira fome que o mata, promulgando seu desejo incestuoso pela irmã, forma de afirmação da vida em suas maiores potencialidades.

Aspecto importante da tomada de consciência de seus direitos que André ostenta é o modo como ele utiliza os recursos de linguagem, os jogos propostos por ele em diversas ocasiões. Lembremos do assédio a Ana depois do ato incestuoso no primordial capítulo vinte, em que num primeiro momento discursa de forma complacente aos desígnios paternos, jurando ser ordeiro, trabalhar como os outros irmãos, ser parte obediente, para logo depois, vendo a recusa silenciosa da irmã transformar-se num demônio oral, enraivecendo seu verbo e chegando às raias do espasmo, mas sempre mantendo em seus nervos o uso prático das palavras. Podemos, à guisa de nomenclatura, designá-lo de “sofista no limite” nas ocasiões em que se percebe a habilidade retórica esbarrar nas raias da loucura existencial afrontada. Até o incesto, tema nuclear da narrativa entra de forma distorcida e zombeteira no pensamento do narrador: “foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 1989, p. 120). Diante da recusa de Ana a se lhe acumpliciar permanentemente, como um bom sofista, André se enfurece e reza sua missa negra:

A horda paterna foi substituída pelo clã fraterno, fundado em vínculos de sangue. A sociedade se apóia sobre uma culpa comum, sobre um crime do qual todos foram cúmplices; a religião, sobre o sentimento de culpa e o arrependimento; a moral, sobre a necessidade dessa sociedade, por um lado, e sobre a necessidade de expiação geral do sentimento de culpa, por outro (FREUD, 1981, p. 109).

No filme, após a consumação do incesto entre os irmãos, simbolizada através da cena paralela em que vemos o menino André (Pablo César Câncio) aprisionar em sua arapuca uma pomba branca, por sua vez, signo que remete à personagem Ana, ambos repousam na palha da casa velha, e André adormece. Quando acorda, Ana não está mais ao seu lado. O jovem sai em

atropelo atrás da irmã e a encontra na capela. Em sua trajetória à procura da irmã, passa por uma espécie de pântano e o atravessa. A água, nesse contexto, pode ser entendida como metáfora da morte que se prenuncia em André (mais à frente, diante da recusa prevista da irmã, ele anuncia: “- Estou morrendo, Ana”). O elemento água funciona como alegoria da substância primeira do ser, substância anônima que reflete todos os segredos, fonte de onde brotam todas as lembranças, espelhos da revelação da realidade e da idealidade humanas (BACHELARD, 1989).

Uma vez na capela, somos convidados a entrar através de um plano geral composto por uma câmera subjetiva que mais uma vez toma o lugar de André. À esquerda do campo vemos Ana ajoelhada, em silêncio, com a cabeça coberta por um véu branco, o que pode nos remeter à ideia de uma pureza a ser resgatada à custa de muita oração e penitência. Ao lado direito, observamos a sombra de André aproximar-se sorrateiramente, ao mesmo tempo em que fala: num primeiro momento, juras de amor em conformidade com o discurso estabelecido que, após a persistência silenciosa da moça, transforma-se em injúrias e blasfêmias de toda sorte (contra a ordem, a religião acatada por Ana, o Pai). Neste momento, André se posiciona frente ao altar, como uma espécie de Cristo às avessas. Começa, então, a despir-se, tocando sua genitália ininterruptamente, numa alusão à prática masturbatória. Tal sequência é entrecortada por ícones religiosos mostrados em primeiro plano, o que ressalta o caráter profanador da cena. André incorpora a “tristeza calada do universo” (NASSAR, 1989, p. 141) ao perceber que seu desejo de erigir uma nova ordem se encontra frustrado, que a cumplicidade esperada da irmã é substituída pela culpa incorporada por esta personagem.

Essa oposição de comportamentos se faz presente também na ocasião da volta de André, quando na sequência final do filme temos a segunda festa na qual Ana irrompe lasciva, endemoninhada: “Em **Lavoura Arcaica**, o sentido da festa, ligado à celebração da volta de André, pode ser lido sob dois aspectos. Para o pai, a festa é o reencontro da alegria e júbilo perdidos; para André é o mergulho no silêncio e no ceticismo” (OLIVEIRA, 1993, p. 99). Ou seja, para André, conhecedor dos infortúnios do sofrimento que caleja, passa a

existir uma resistência à alegria imediata, enquanto para o pai é, sem sombra de dúvida, o momento de prazer prescrito em ritual.

Ainda em relação à cena da capela, André explicita a *arkhé*, o fio atávico desta paixão: “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando em seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (NASSAR, 1989, p. 136). Tal afirmação é reveladora da origem do desejo incestuoso nutrido por André. No livro esta constatação não nos é dada claramente. Porém, através da ação dos personagens do filme, e menos de suas palavras, percebemos uma ligação sensual entre a mãe e o segundo filho. Devemos lembrar, neste momento, da caracterização espacial da mesa da família. Em várias cenas, vê-se, em *plongée*, a disposição dos membros do clã: o pai à cabeceira, à sua direita, Pedro, Rosa, Zuleika e Huda; à esquerda, a mãe, André, Ana e Lula:

O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga; podia-se, quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 1989, p. 156, 157).

O galho esquerdo traz esse “fio atávico” citado por André. Percebemos que o narrador dá a ele um status de estigma, o qual carrega uma cicatriz. Nietzsche diz, pensando em relação ao atavismo que ele é o espaço onde novas erupções acodem:

Com freqüência o filho denuncia o pai: este compreende melhor a si mesmo, depois que tem o filho. Todos nós temos jardins e plantações ocultas em nós; e, numa outra imagem, somos todos vulcões em crescimento, que terão sua hora de erupção (NIETZSCHE, 2001, p. 61).

Poderíamos estender, no caso de **Lavoura Arcaica**, essas palavras nietzschianas. A figura paterna, apesar da inegável força, não substitui a materna. É como se presenciássemos o desenvolvimento de uma semente que parte da premissa da excessiva disposição da mãe em distribuir um afeto

desmedido. Como afirma Carvalho (2002), esse afeto estende-se à pessoa amada, independentemente de ser irmã ou não. Segundo o diretor, o ponto nervoso da história é a necessidade de afeto. O lugar na mesa família é uma metáfora para o amor. André é a exclusividade, no filme e no livro, que absorve a dor do amor, mais comum de ser retratada em personagens femininas. Ele, guiado por sua total submissão aos apelos do corpo e da natureza, desde a tenra infância, liga-se ao carinho materno que, após seu crescimento, será projetado em sua irmã. O que queremos dizer é que há uma espécie de núcleo significativo do incesto que antecede o narrador-personagem, que o atravessa e faz dele um fio condutor para a derrocada familiar.

Essa tese pode ser comprovada se observarmos o comportamento de André quando de seu retorno ao lar, guiado pelas mãos de Pedro. Após a longa conversa com o pai, ao entrar no quarto, reconhece o caçula, Lula, inquieto em sua cama. No filme isso é sinalizado pela utilização de filtro azul, dando ao ambiente uma tonalidade obscura. Lula (Caio Blat) está enraivecido pelo fato de o irmão ter se demorado tanto até ir ao seu encontro. Neste momento, após breve discussão acerca do desejo de Lula também evadir-se da fazenda, vemos uma insinuação de outro ato incestuoso, no qual André reconhece nos olhos do irmão mais novo “os primitivos olhos de Ana” (NASSAR, 1989, p. 182). Assim, verificamos a trajetória do desejo que permeia todo o lado esquerdo da família, indo da matriarca, passando e se concentrando em André, para depois se estender a Ana e chegar finalmente à ponta do galho: Lula.

Com essa frase termina o livro **Lavoura Arcaica**: [...] “o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 1989, p. 196). Mais uma vez uma repetição das palavras do pai referenciadas por André. Poderia ser também sua voz, retomada de Novalis: “estamos indo sempre para casa”. Alguns autores apontaram que isso seria uma insinuação da efetiva derrocada da visão de mundo do pai de André. Seria também a afirmação efetiva das armadilhas que o Tempo que foi desejado a ser sondado corrompeu no sujeito consciente. Talvez uma armadilha do destino? André conscientiza-se de que essa armadilha foi preparada pelo destino, mas que havia sido agente. Era sua

história individual, não podendo outrem vivenciá-la por si. Ele tem noção de que corrompera e transgredira os desígnios temporais, entretanto não lamenta isso. Antes, ao interiorizar essas palavras paternas que serviram de ironia mortal oportuna ao patriarca, conferiu uma tragicidade ao pai, que agora serve como ideal norteador ao filho. Ocorre que o aspecto fatal emergente de conclusão às ações de **Lavoura Arcaica** é que o pai depara-se com sua própria cegueira, não compreende melhor a si mesmo ao tornar-se sabedor dos acontecimentos subterrâneos aos seus domínios.

Nos movimentos supostamente pausados e refletidos do pai surgem as paixões mais aterradoras. Todo seu discurso é atropelado por uma forma de torrente violenta e impensada, da melhor maneira que Sófocles, Ésquilo e Eurípedes ensinaram nos reconhecimentos de seus heróis: Édipo, Medéia, Clitemnestra, por exemplo. Ao matar a própria filha, pensando que estava colhendo o mal de sua estirpe pela raiz, o pai destrói a si mesmo, não sabe que a desgraça estava dentro da família impregnada por seus “ensinamentos”, empreende o percurso de retorno às suas origens refreadas e negadas: loucura, fúria, violência, a natureza primitiva.

Fica o efeito trágico, sua superabundância, seu excesso de força. A destruição da visão de mundo paterna, do corpo familiar, do assassinato de um membro da família pelo próprio pai não é o que dá o aspecto trágico ao romance. É, sim, a insistência em uma única conduta tida como certa, a cegueira diante de quem se encontra na escuridão, como o caso de André: “Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína” (SZONDI, 2004, p. 89). Dessa forma, entendemos o incesto presente no filme e no livro **Lavoura Arcaica** como a única forma de redenção do homem natural frente à ordem social. A cada novo avanço da libido reprimida ressurgem a proibição com uma nova exigência:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito: dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo, menos ainda que na reprodução, a despeito de Sade, a

vida descontínua não está condenada a desaparecer: ela é somente colocada em questão. Ela deve ser perturbada, incomodada ao máximo (BATAILLE, 2004, p. 31).

Da situação conflituosa de vontade afirmativa da vida em suas mais terríveis probabilidades (de André) e a suspensão de ousadia e conformação à revelia (do Pai) resulta um modelo de transgressão movediça. Cada um dos polos que são apresentados nas narrativas através do discurso de André, o do pai e o do avô, indica uma visão de mundo. O de André seria a novidade, a revolta contra os preceitos arraigados na família pelo discurso paterno, que por sua vez se difere do avô, caracterizado por uma fatalidade embrionária, inaugural. São três vozes, três faces e três idades de um mesmo mundo, como se fosse um mesmo Édipo em retrospecto. O polo paterno, que pregava a paciência, reverte-se numa ação imediata, confusa, apaixonada. O de André se reverte numa postura resignada, afirmativa, confiante no Tempo e sua insondabilidade. O do avô, caracterizado por seu laconismo verbal, como já indicara André durante a narrativa, era a sombra da família, algo simples, também afirmativo das dores, do sofrimento que tem de acontecer.

Se o animal totêmico é o pai, como nos afirma Freud (2006), os dois principais mandamentos do totemismo, ou seja, não matar o totem e não usar sexualmente nenhuma mulher que pertença a ele, coincidem, por seu conteúdo, com os dois crimes de Édipo.

Ao falar do mundo heróico grego, Octavio Paz sentencia: “Ir mais além de si é transgredir tanto os limites de nosso ser como violar os limites dos outros homens e entes. Cada vez que rompemos a medida, ferimos todo o cosmo” (PAZ, 1982, p. 245). E parece ser o caso do espaço familiar de **Lavoura Arcaica**, filme e livro, em que, violando os limites da família, André acaba por ferir todo seu microcosmo, pondo-o em movimento.

Nessa relação ambígua e irônica situa-se o ponto final do romance e do filme, quando André recapitula as palavras do pai à beira da mesa, no capítulo trinta: lembra de suas palavras que tanto execrava, dando um sentido renovado de última postura que resta a ser seguida. Ao mesmo tempo essas palavras já não servem para a concepção de mundo do pai, que falhou ao segui-las cegamente. E quem não é cego? É uma verdade que André descobre

no pai, é uma mentira que o pai descobriu em si e pôde fazer verdadeira no filho.

### **BIBLIOGRAFIA**

- AS MIL E UMA NOITES. Trad. de Alberto Diniz. São Paulo: Edigraf, s/d. Vol. 3.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BALANDIER, Georges. **O contorno: poder e modernidade**. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. Samuel Martins Barbosa et alii. São Paulo: Edições Paulinas, 1981.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **BRAVO! ENTREVISTA**. São Paulo: Editora D'Ávila, 2002.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 1998.
- COMOLI, Jean. **Ver e Poder**. Trad. de César Guimarães. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DI GIORGI, Flávio. In: NOVAES, Aduato (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FREUD, Sigmund. Da horda primitiva à família. In: CANEVACCI, Massimo. **Dialética da família**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Totem e tabu e outros trabalhos**. Trad. de Elsa V. K. P. Susemihl, Helga Araujo, Maria Rita Salzano e Luiz Alberto Hanns. São Paulo: Imago, 2006.
- GIDE, André. **A volta do filho pródigo: precedido de cinco outros tratados**. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil, 2002. 170 minutos.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Trad. de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record/ Altaya, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras: 2001.
- \_\_\_\_\_. **O crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- OLIVEIRA, Paulo César Silva de. **Entre o milênio e o minuto: prosa literária e discurso filosófico em Lavoura Arcaica**, de Raduan Nassar. Mestrado em Poética. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: EdUSP, 2006.
- SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TORTAJADA, Maria. **Le spectateur séduit** : Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer. Paris : Ed. Kimé, 1999.