

Daiana Katiê Steinbach

**LAVOURAS PATRI-ARCAICAS EM RUÍNAS: NASSAR,
RULFO, BUÑUEL**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Luiza Andrade

**FLORIANÓPOLIS
2012**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Steinbach, Daiana Katiê
Lavouras patri-arcaicas em ruínas: [dissertação] :
Nassar, Rulfo, Buñuel / Daiana Katiê Steinbach ;
orientadora, Ana Luiza Andrade - Florianópolis, SC, 2012.
108 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Lavoura arcaica. 3. Ruína. 4. Walter
Benjamin. 5. Pai. I. , Ana Luiza Andrade. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

Daiana Katiê Steinbach

**LAVOURAS PATRI-ARCAICAS EM RUÍNAS:
NASSAR, RULFO, BUÑUEL**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Florianópolis, 31 de agosto de 2012.

Prof.^a Susana Scramim, Dr.^a
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Banca Examinadora:

Prof.^a Ana Luiza Andrade, Dr.^a
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Carlos Eduardo Capela, Dr.
Membro Examinador I
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.^a Tereza Virgínia de Almeida, Dr.^a
Membro Examinador II
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Fernanda Müller Prof. Dr.^a
Membro Examinador II
Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico esta dissertação a meus pais, Walmor e Corina, pelo incansável apoio e indescritível amor sem os quais não teria conseguido. Ao Diogo, não só por ter me acompanhado, mas por ser meu porto seguro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço incansavelmente à Ana Luiza Andrade, pelas longas tardes de correções, pela paciência, dedicação e pela oportunidade a mim oferecida.

Agradeço aos meus pais por toda dedicação, pelo amor incondicional. Por dividirem comigo o sofrimento e a angústia de um trabalho, por ora tão solitário.

Ao Diogo, meu amor, com cumplicidade indescritível acompanhava atentamente cada mudança, cada conflito. Por acreditar e torcer por mim, por me embalar e me confortar em seus braços.

Às minhas irmãs, Graciela e Cláudia, por se orgulharem do meu trabalho e por servirem de exemplos.

À Maria Eduarda, minha afilhada, ser tão pequenino que trouxe à vida um outro brilho.

Ao colega Valdir Olivo Júnior, por me impulsionar ao trabalho desde o princípio. Por me ouvir e dividir comigo todas as incertezas da vida acadêmica.

À banca de qualificação, por fornecer informações valiosíssimas para a (trans) formação deste trabalho.

À Vanessa Moraes, por me apresentar *Lavoura arcaica*.

Ao Núcleo de Estudos Benjaminianos (NEBEN), pelo conhecimento fornecido.



O Filiarcado (Ensaio alquímico com jogos infantis), 1999.

Wesley Duke Lee em *Ricardo Camargo* [galeria]

Se a sedução é uma paixão ou um destino, no mais das vezes é a paixão inversa que a suplanta: a de não ser seduzido. Lutamos para nos fortalecer em nossa verdade, lutamos contra aquilo que nos quer seduzir. Renunciamos a seduzir por medo de ser seduzidos.

(Jean Baudrillardem. *Da sedução*)

RESUMO

Este trabalho se propõe a estudar as ruínas do Pai enquanto estrutura patriarcal em decadência. Tem como foco central *Lavoura arcaica* a partir da reminiscência benjaminiana enquanto fundadora de uma cadeia de tradição. Essa sabedoria passa a ser negada e a estrutura inatingível do pai começa a desmoronar. Nesse contexto, o pai é tratado como ruína: *Pedro Páramo*. Um novo ciclo, um novo desejo passa a ser analisado. A busca pelo pai traça um novo perfil, mas ele só permanece como ruína. O desejo dá sustentação para o que virá a seguir: *Esse obscuro objeto do desejo*, analisado sob diferentes aspectos.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*. Walter Benjamin. Pai. *Pedro Páramo*. Ruína. Desejo.

ABSTRACT

This paper aims to examine the ruins of the Father as the patriarchal structure in decay. Its central focus *Lavoura arcaica* from benjaminiana reminiscence as founder of a tradition chain. The knowledge becomes denied and the father's unattainable structure begins to crumble. In this context, the father is analyzed as ruin: *Pedro Páramo*. A new cycle, a new desire can be analyzed. The search for the father gives a new profile, but it only remains as a ruin. The desire gives support to what comes next: *Esse obscuro objeto do desejo*, analyzed under different aspects.

Keywords: *Lavoura arcaica*. Walter Benjamin. Father. *Pedro Páramo*. Ruin. Desire.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Família reunida	33
Figura 2 - Ana dançando	41
Figura 3 - Pés de André	46
Figura 4 - Velório: morte da mãe de Juan Preciado	60
Figura 5 - André e sua mãe	71
Figura 6 - Conchita e Mathieu	78
Figura 7 - Ana dançando	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 AS PALAVRAS DO PAI: SEMENTES LANÇADAS À LAVOURA	17
1.1 A importância da oralidade na (re)construção da memória	26
1.2 O Nome-do-Pai, do Imaginário ao Real	28
1.3 A linguagem dos objetos em <i>Lavoura arcaica</i> : lavar a roupa do corpo	33
2 O DECLÍNIO DO PAI: GESTO FINAL, INÍCIO DA TRANSMISSÃO	41
2.1 O tabu do incesto	44
2.2 Mãe-Terra, nos teus braços me envolverei	46
2.3 Da negação ao pai, em <i>Lavoura arcaica</i> à busca por ele, em <i>Pedro Páramo</i>	53
2.4 Comala em ruínas	58
2.5 Caveiras: corpos em ruínas	60
2.6 O pai: estrutura patriarcal em ruínas	62
2.7 <i>Pedro Páramo</i> versus <i>Lavoura arcaica</i> : desejos	65
3 A BUSCA PELO OBJETO PERDIDO	71
3.1 Jogo de sedução: jogar é colocar-se no fogo!	74
3.2 O obscuro objeto do desejo	78
3.3 Eu lhe darei tudo: é só pedir! (Trans) formações em <i>Esse obscuro objeto do desejo</i>	83
3.4 Dança de corpos	86
3.5 O desejo continua	91
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

Lavoura arcaica é o tipo de livro que te escolhe. Ele não é escolhido por você. Foi assim comigo. O primeiro contato com a narrativa foi superficial, por meu desconhecimento. Surpreendentemente ouvi a leitura através dos olhos atentos de outra pessoa, que em poucas palavras resumiu o drama que envolvia o incesto entre os irmãos: Ana e André. Com curiosidade aguçada, tomei em minhas mãos aquele que se tornara o meu delírio, a minha cólera. Um livro relativamente pequeno e sisudo se apresentou “vestido” de vermelho. Centralizado, acima, em letras pequenininhas, o nome: *Lavoura arcaica*. A edição luxuosa fazia parte da comemoração dos trinta anos de publicação da obra (1975-2005). E fazia jus a ela. Em poucos instantes devorei cada palavra de André. Li e reli todos os capítulos distribuídos em perfeita harmonia. As palavras ecoam de tal maneira que você se sente tentado a tocá-las.

Ao escolhê-la, não imaginei o quão surpreendente poderia se tornar o estudo. Muito menos imaginei que teria em mãos um romance tão carregado de conceitos teóricos embebidos no que há de mais freudiano: o complexo edipiano. Entrelaçados a um romance de estrutura arcaica, incestuoso e transgressivo. Em uma primeira leitura, de forma inevitável, minha compreensão do texto girou em torno da narrativa central: uma mãe carinhosa, um patriarca ditatorial, um filho revoltado, a sugestão de uma relação incestuosa e impura entre os irmãos André e Ana. A partir daí, direcionei minhas leituras, busquei cursos/disciplinas que pudessem me conduzir e interpretar os questionamentos: Por que negar ao pai? É possível fugir de casa? Como o amor maternal ou fraternal transforma-se em desejo?

O Pai é o detentor da maioria das respostas que norteiam este trabalho. Ele é negado, procurado. É uma figura viril, inquestionável, é elevado à ruína. Ele é a Lei. A subversão de funções: ora semeador, ora castrador, revela uma estrutura frágil e decadente. Em *Lavoura arcaica* a afirmação do pai como um ser experiente se revela através dos sermões minuciosamente proferidos pelo patriarca. Os sermões são imposições de experiência que passaram a ser questionados e negados por André. Desta forma, principiei o estudo na figura do *Narrador oral* cuja fundamentação teórica se dá a partir da análise do ensaio *O narrador* de Walter Benjamin. Neste ensaio, ao aludir aos conceitos de materialismo histórico, Benjamin, expressa a importância de nos relacionarmos com o passado, que, segundo ele, não basta conhecer. É preciso, também, se apropriar dele através da reminiscência. Os sermões proferidos pelo patriarca da família, como heranças de uma tradição

oral, buscavam a transferência de um conhecimento de experiência ditado pelo pai, o avô de André. Quebrar essa tradição trazia, pois, a André, a responsabilidade por uma ruptura de gerações. O que lhe proporcionava uma maior liberdade de criação de experiência. André, enquanto narrador, reproduz através de seu longo monólogo a inquietação acerca dos sermões proferidos por seu pai durante toda a sua infância e adolescência. A sabedoria negada pelo filho está em decadência, resultado da própria experiência e da modernização. A modernização trouxe consigo guerras catastróficas e como consequência o silêncio. No ensaio *O Narrador*, Benjamin reflete a respeito da guerra e explica o emudecimento precoce de toda uma geração como consequência da impossibilidade de expressar a experiência da catástrofe. No momento em que não há mais experiência, a narração se esvazia e perde o seu sentido. Em *Lavoura arcaica*, o emudecimento do pai é resultado do processo de negação do filho, mas é também resultado do gesto transgressivo do pai, que ao matar a filha adentra a sua condição de primazia: a de pai morto. O pai, esta figura emblemática, traz consigo um universo arcaico de tradição rural. Ele carrega o peso da soberania (Real) e a função de corte (Simbólica). Sendo assim, tratar os conceitos psicanalíticos: Real, Imaginário e Simbólico foram fundamentais para compreender as fases pelas quais o ser humano está intimamente e inconscientemente ligado.

A guerra silenciou o narrador oral, mas as representações metafóricas, de objetos ou não, encontrados em *Lavoura arcaica* proporcionaram uma verdadeira enxurrada sensorial. A terra, as pombas, as vestimentas presentes no cesto de roupas sujas, as flores. Todas elas, cada uma à sua maneira, revelaram a intimidade familiar, e ocultaram por muitas vezes o possível incesto. Esses objetos foram analisados como alegorias e como tais trouxeram à baila diferentes representações ao longo da obra.

O Segundo capítulo do trabalho retoma o pai. Ele passa a ser analisado em sua função de corte, função analisada por Freud em *Totem e Tabu*. De acordo com Freud, o pai, figura viril e ditatorial, é o detentor das mulheres, é aquele que possui o poder. Nessa perspectiva, este pai imperioso passa a despertar a inveja nos filhos, que acabam por assassiná-lo. O resultado é surpreendedor, os filhos não conseguem usufruir da condição de poder da maneira que imaginaram, já que um sentimento de arrependimento surge. A dor e o medo se confundem. E o medo é muito maior que o desejo. Daí compreender o surgimento da proibição do incesto. Sendo assim, o pai morto se torna muito mais forte

que o pai vivo. Essa passagem é coincidente a da natureza à Cultura descrita por Freud em *Totem e Tabu*.

A passagem à condição cultural observada nas tribos selvagens por Freud, onde o pai morto se torna idealizador da função de castração, é também observada em *Lavoura arcaica*, já que o incesto familiar – a partir de uma análise hipotética –, parece ser permitido enquanto o pai não consegue realizar a função do corte. Isso só se dará, com efeito, quando o pai, em um gesto de desespero e decadência, mata (ou sugere matar?) a filha transgressora, que dançava feito uma serpente. É a comprovação e a humanização do pai. Cito Bataille (1989, p. 14) “como se o mal fosse o meio mais forte de expor a paixão”. Matando, ele morre. O pai morto na obra não é o pai imagem (figura real, viril, representação clássica da imagem), mas sim o pai função, que surge através da metáfora da castração no momento em que ele atinge com um gesto único, porém, como se verá, revelador de sua fragilidade humana. A sua filha Ana acaba sendo a grande vítima desta estrutura patriarcal repressiva. Esse golpe que mata Ana como um cordeiro sacrificado representa “o corte”, responsabilidade da infância transferida à ação final. O pai função é responsável pela transmissão da Lei, ele é a lei - não aquele que detém a autoridade política, mas aquele que ordena, o que não depende da sua representação ou da sua imagem, apenas da sua função. Em outro aspecto, morrendo, o pai, se reafirma como narrador. E é André quem dará continuidade à narração, porquanto mesmo que negue, mantém vivas as palavras do pai.

Outra importante comparação à obra foi associá-la a *Pedro Páramo*. Se em *Lavoura arcaica* o pai era negado, em *Pedro Páramo* ele era procurado. O romance mexicano conta a história de Juan Preciado que vai à Comala em busca de seu pai. Logo após a morte de sua mãe. Ao chegar à cidade, Juan presencia um aglomerado de imagens muito diferentes das imagens herdadas da mãe. Um ambiente sombrio, abandonado é revelado a Juan, e de forma surpreendente revelado ao leitor. Há personagens mortos que vagueiam pela cidade. Comala é uma cidade em ruínas, assim como também se mostra o pai. Percebe-se ao longo da narrativa, que Comala e Pedro Páramo possuem uma relação de dependência, talvez sejam a mesma “coisa”. Os personagens que rondam a cidade são como mortos que esperam o perdão no purgatório. São assassinos, estupradores, ladrões. Essa condição existencial dos habitantes da cidade-ruína constrói o personagem Pedro Páramo, é como se todas as características da cidade e dos personagens recriassem aquilo que ele foi ao longo da vida. Quando Páramo desmorona, toda a cidade desmorona com ele.

As duas obras revelam uma estrutura patriarcal em declínio. Nelas, os gestos do pai estão baseados em escolhas que os revelam. Em *Lavoura arcaica*, o pai segue à risca o direito de matar conquistado em uma sociedade patriarcal. Iohána mata sua filha Ana, ao reafirmar o seu poder perante a prole, mas a mensagem transmitida por seu gesto não é de poder soberano, mas sim o de fragilidade diante de uma situação delicada e afrontosa. A fortaleza patriarcal é colocada em xeque, e como em uma jogada magistral desaba em ruínas. Em *Pedro Páramo*, a condição exercida pelo pai ainda é a de soberania. Pedro mata e manda matar, rouba e estupra. Assim como em *Totem e Tabu*, ele é o possuidor de todas as fêmeas. Ele evoca a imagem inquestionável do impiedoso. Pedro Páramo desperta a ira e a submissão em toda uma sociedade, e não apenas no filho – embora toda a cidade pareça ser descendente dele. Enquanto ele impera majestoso, a cidade vive para afrontá-lo. Todavia, no momento em que se mostra frágil e decadente, em ruína, toda a cidade também caminha para o mesmo fim. Raduan Nassar e Juan Rulfo vivenciaram culturas distintas, porém próximas ao trazerem às suas obras a questão candente do pai função: o pai morto. Detentor do poder, mas também da instabilidade da condição social e por isso a exposição de uma sociedade inescrupulosa e disposta a negá-lo ou buscá-lo à medida que lhe interessar.

No terceiro e último capítulo, trago à leitura uma sutil representação do objeto. Esse objeto que se forma e se transforma nas obras analisadas e que dá vida ao desejo. Para isso, fez-se necessário uma leitura minuciosa dos escritos de Freud. Compreender o objeto de desejo através das vias da psicanálise. O objeto se revela como a falta, aquilo que nunca é possuído, porque nunca satisfaz. Essa falta é a mola precursora dos personagens de *Lavoura arcaica* e de *Pedro Páramo*. É o estudo do desejo que trouxe ao *corpus* do trabalho outro tema a ser analisado: o jogo. O jogo é a manifestação mais elevada da cultura. Ele faz parte do nosso processo civilizatório, já que o encontramos por todos os lados e nas mais diversas situações. Jogamos ao falar do tempo, ao falar do amor ou notarmos as pessoas. Jogamos ao decidir de que lado ficaremos. O jogo e a vida são antagonismos constantes e simultâneos. O jogo passa a ser estudado como um jogo de sedução. Este que se faz presente na literatura sob diferentes aspectos. Esse jogo milenar está presente em *Lavoura arcaica* tanto quanto no filme *Esse obscuro objeto do desejo*,¹ com direção de Luis Buñuel. Nele, o tabuleiro é a vida e os

¹ ESSE OBSCURO OBJETO DO DESEJO. Direção de Luis Buñuel. Roteiro de Luis Buñuel e Jean- Claude Carrière. Baseado no livro de Pierre Louys

personagens se tornam as peças que ora avançam ora recuam, à medida que o desejo *desliza* sobre a falta que vai de um objeto a outro, “numa série interminável na qual cada objeto funciona como significante, uma vez atingido, se revela como um novo significante, reabrindo a série” (GARCIA-ROZA, 1998, p. 147). Daí o jogo ser a busca incansável por algo, nosso objeto perdido (a falta). Desta forma, importa ao jogo tudo aquilo que é permitido ou proibido, condições imperativas e que jamais podem ser violadas. Se assim o fizerem, o jogo cessa imediatamente. De acordo com Caillois: “a regra é a vontade de jogar, ou seja, a vontade de a respeitar. Ou se *faz* o jogo ou não se faz.” (CAILLOIS, 1986, p. 12). Conchita gosta de sentir que tem o controle das regras, porque busca o controle do desejo. Por vezes chega a trapaceá-las, mas a cada fim há um recomeço, uma nova promessa. O jogo se estrutura como algo que pode ser encerrado, no entanto o desejo não, ele não é o fim. Ele se constrói como:

Uma aposta hipotética. Mais precisamente, a aposta é de provocação e de decepção do desejo, cuja única verdade consiste em cintilar e ser decepcionado – o próprio desejo abusando de sua potência, que só lhe é dada para lhe ser retirada. (BAUDRILLARD, 1991, p. 99)

Buñuel evocou este jogo através de uma personagem jovem, com potência erótica, Conchita. Disposta a lidar com as tentações e provocações que o desejo poderia despertar no outro, Mathieu. A cada provocação realizada pela jovem há a sensação de decepção experimentada por ele. O desejo abusa de sua paciência, mas o mantém no jogo. No jogo da sedutora não importa necessariamente o amor, mas importa *seduzir*. Tanto Conchita quanto Ana buscaram seduzir para obterem, em diferentes amplitudes, a imortalidade. Já que “a sedução é imortal. A sedutora se *quer* imortal” (BAUDRILLARD, 1991, p. 99). Ao dançar sedutoramente, Ana mostra a sua vulnerabilidade. Ela sabe jogar. E sabe também que esta dança a levará para a morte. Paradoxalmente, este gesto a eternizará, já que a *cena* se fará presente na narrativa de André. Baudrillard (1991, p. 96) é ainda mais enfático: “só está morto quem já não quer absolutamente seduzir ou ser seduzido”. Ana quer seduzir, sendo assim permanece “viva”. Através da dança, as

(1898), *La Femme et le Pantin*. São Paulo: Silver Screen Collection, 1977. 1 DVD (102min): son.,color.

personagens transformaram o jogo de sedução em jogo de libertação. Cada uma, através de seu gesto, consagrou a liberdade a partir do corpo, colocando nele o potencial sedutor de manipular o outro a seu bel prazer.

Para finalizar a dissertação, mas ainda tratando do desejo, analiso de forma sucinta alguns contos de Raduan Nassar. Entre eles, *Aí pelas três da tarde*, *O Ventre Seco* e *Hoje de madrugada*. Em todos os aspectos analisados, em cada um dos textos elencados, é o declínio que se mostra recorrente. Seja através do pai que se eleva à ruína, seja através dos relacionamentos que também chegam ao fim. Esta estrutura patriarcal arcaica visualizada em *Lavoura arcaica* e *Pedro Páramo* se mostra ultrapassada e por isso questionada. Ela não cabe mais em uma sociedade que deu lugar a supremacia do filho - revelado por Gilberto Freyre como *Neocracia* e por Wesley Duke Lee como *Filiarcado*-mudança trazida com a modernidade.

1 PALAVRAS DO PAI: SEMENTES LANÇADAS À LAVOURA

Walter Benjamin (2005, p. 166) defende a necessidade humana de reproduzir aquilo que de alguma forma já fora anteriormente “vivido” ou produzido: “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros”. Através do desejo de transmitir a outras gerações uma experiência de vida, *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar (2005), coloca em discussão toda uma estrutura patriarcal. A figura do pai aparece de forma única e inquestionável em boa parte do livro. A postura por ele adotada e profetizada passa a ser problematizada por seu filho André, narrador-personagem, que incansavelmente propõe uma ruptura com a autoridade opressiva de seu pai.

Benjamin, ao aludir aos conceitos de materialismo histórico, expressa a importância de nos relacionarmos com o passado, que, segundo ele, não basta conhecer. É preciso, também, se apropriar dele através da reminiscência, embora muitas vezes essa apropriação esteja vinculada à destruição da experiência. Já dizia Benjamin (2005, p. 225) que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. Por isso, ir contra os princípios de reminiscência² do pai foi a maneira que André encontrou para construir a sua própria experiência de vida.

Os sermões e as parábolas³ são referências formais cuja intenção primeira é a de serem seguidos. As parábolas, narrativas curtas cheias de

² De acordo com Walter Benjamin, o termo reminiscência alude à memória. Como visto no ensaio *A imagem de Proust*, cujo autor descreve: “[...] a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda me grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador” (BENJAMIN, 2008, p. 48-49).

³ Segundo Lockyer (2006, p. 6-7), embora o uso das parábolas tenha sido característica ímpar do ensino popular de Jesus, visto que “Sem parábolas não lhes falava”, não foi Cristo o criador desse recurso didático. As parábolas são utilizadas desde a antiguidade. Embora Jesus tenha contribuído para os escritos sagrados com parábolas inigualáveis e tenha elevado esse método de ensino ao

alegorias⁴, com conteúdo ético, buscam a transmissão de ensinamentos e têm uma origem religiosa. O sermão, palavra que se origina do latim *sermo*⁵ e que significa conversação, é proveniente de passagens bíblicas que, assim como a parábola, se unem às narrativas para contar histórias carregadas de princípios morais. Em ambos os casos elas são modelos de tradição e marcam fortemente as formas de experiência que se buscam transmitir. Elas funcionam como sementes lançadas ao campo da vida, e que, ao germinarem, conseguem manter vivas cada uma das tradições espalhadas. Padre Antônio Vieira, religioso, escritor e orador português, representante da literatura Barroca (portuguesa e brasileira) edificou a partir de seus sermões a habilidade retórica de lidar com as palavras para seduzir um público (ÁVILA, 1980).

O Barroco ficou conhecido pelas inquietações entre uma vida espiritual proveniente dos ensinamentos cristãos e uma vida terrena e profana. No Barroco há uma passagem do teocentrismo medieval ao antropocentrismo moderno e daí uma dramática oscilação respectiva a esses extremos do pensamento. Era o dualismo vigente que afastava os cristãos, mas por outro lado era esse mesmo dualismo que os aproximava: o conflito entre eu e o mundo, a carne e o espírito, a fé e a razão. Neste espírito contraditório encontramos Padre Antônio Vieira, cujo poder da persuasão busca transmitir a tradição cristã. Conseguir adeptos era um processo de sedução familiar. Desta forma, os sermões não tinham somente a incumbência de catequizar os índios, mas também de convencer e trazer esperança às pessoas, que divididas entre a ciência e a igreja mostravam-se fragilizadas quanto às suas antigas certezas. A arte de pregar do Pe. Antônio Vieira se destaca pelo poder lúdico das palavras com relação à própria produção dos sermões.

Para compor o *Sermão da Sexagésima* (VIEIRA, 1655) que trata exatamente da arte de pregar sermões, o Padre Antonio Vieira fez uso de uma passagem bíblica: a parábola do semeador. Nela, Vieira faz uma

mais alto grau, era sabedor da existência milenar desse método de apresentar a verdade. Na época e na região em que Jesus apareceu, as parábolas eram, como as fábulas, um método popular de instrução, e isso entre todos os povos orientais.

⁴ Benjamin (1984) faz uma comparação entre alegoria e símbolo, sem deixar de acreditar no símbolo como forma de expressão, mas procurando ressaltar a importância da alegoria.

⁵ Disponível em: <<http://misteriodasletras.blogspot.com/2009/05/palavra-sermao-vem-do-latim-sermo-que.html>>. Acesso em: 14 jun. 2011.

analogia entre a ação de pregar sermões e a de semear. Como perceber-se na passagem a seguir:

O trigo que semeou o pregador evangélico, diz Cristo que é a palavra de Deus. Os espinhos, as pedras, o caminho e a terra boa em que o trigo caiu, são os diversos corações dos homens. Os espinhos são os corações embaraçados com cuidados, com riquezas, com delícias; e nestes afoga-se a palavra de Deus. As pedras são os corações duros e obstinados; e nestes seca-se a palavra de Deus, e se nasce, não cria raízes. Os caminhos são os corações inquietos e perturbados com a passagem e tropel das coisas do Mundo, umas que vão, outras que vêm, outras que atravessam, e todas passam; e nestes é pisada a palavra de Deus, porque a desatendem ou a desprezam. Finalmente, a terra boa são os corações bons ou os homens de bom coração; e nestes prende e frutifica a palavra divina, com tanta fecundidade e abundância, que se colhe cento por um: *Et fructum fecit centuplum* (VIEIRA, 1655).

Vieira afirma ainda que, no ato de lançar suas sementes ao solo, o “semeador” lida com a incerteza da germinação. Mais precisamente no segundo capítulo, quando ele diz: “Se a palavra de Deus é tão eficaz e tão poderosa, como vemos tão pouco fruto da palavra de Deus?”⁶ Vieira afirma que cabe ao pregador a culpa por não ter suas sementes germinadas. A experiência da persuasão traz para si a responsabilidade para com a palavra e, conseqüentemente, para o poder que ela carrega. Cabe ao pregador perceber o que falta ao ouvinte. Se não consegue obter os resultados daquilo que foi pregado é porque falhou. O ensinamento não terá frutos, a semente não brotará.

Pode-se ler no *Sermão da Sexagésima* uma alegoria semelhante à de *Lavoura arcaica* comprovando a afirmação de que pregar é como semear. A inquietação acerca da aceitação ou não de André em relação aos ensinamentos pregados pelo pai reafirma a importância e o poder da narração oral, o assunto da pregação da sexagésima, e conseqüentemente, a consciência de um sujeito a ser persuadido. É

⁶ Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000034.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

importante analisar André a partir da sua narração, já que a experiência do pai é citada através do próprio André. São as palavras ditas pelo pai e transcritas pela boca do filho. Assim, todas as vezes que a palavra é questionada, a pregação do pai perde o valor. A partir das palavras do filho presenciamos a morte de uma narração arcaica e oral, mas elas morrem para dar continuidade a outra narração. Ao mesmo tempo em que André nega Iohána, ele o admira, caso contrário não o citaria incansavelmente: “e me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso.” (NASSAR, 2005, p. 13).

Cabia a Iohána a responsabilidade de compreender as ausências em André, da mesma forma que seu pai, avô de André, fizera. Em *Lavoura arcaica* as palavras do pai ou as sementes lançadas pelo pai não eram acolhidas por André. Pelo contrário, por meio delas o pai buscava burlar ou camuflar os sentimentos verdadeiros em relação à vida para dar mais importância à tradição. Os conflitos de Nassar são frutos da passagem de uma sociedade religiosa a uma sociedade civil, passagem esta que se materializa em um barroco moderno, cheio de incertezas e sedução. Embora por muitas vezes o dualismo vigente não seja mais simplesmente a carne e o espírito, mas carne e espírito profanados como veremos.

Sabrina Sedlmayer (1997, p. 46) em *Ao lado esquerdo do pai* traz uma explicação para o fracasso do pai semeador: “aplicar-se-ia àqueles que escutaram o seu discurso, mas que, com o passar do tempo, foram sufocados pelos cuidados, riquezas e deleites de tal forma que seus frutos não germinaram”. A negação de André, por muitas vezes, tinha sido metafórica na figura da ovelha desgarrada ou como sendo aquele que: “traz o demônio no corpo”. (NASSAR, 2005, p. 116). A radicalização do demoníaco mesclado à loucura está associada aos ataques epiléticos de André. Esse tipo de crise, na antiguidade, era caracterizado como um mal demoníaco. Sedlmayer contextualiza: “Tais descobertas são posteriores à Grécia Antiga, pois naquele período, o discurso do epilético trazia consigo a *alethéia*: o sujeito era possuído por deuses e as suas crises eram assistidas na ágora, para todos verem” (SEDLMAYER, 1997, p. 50). É perceptível, do início ao final de *Lavoura arcaica*, a utilização de passagens bíblicas para reafirmar a ideia secular de um sermão: transferência de experiência, sabedoria familiar.

Os sermões diariamente proferidos pelo patriarca da família eram heranças orais que buscavam a transferência do conhecimento de

experiência ditado pelo pai, no caso o avô de André. Quebrar essa tradição trazia, pois, a André, a responsabilidade por uma ruptura de gerações. O que lhe proporciona uma maior liberdade de criação de experiência. Dialoga, assim com Benjamin (1987), que relaciona a experiência à figura do narrador. Reafirma-se, dessa forma, a ideia de que através da oralidade os sermões em *Lavoura arcaica* buscam, para além da tradição, a transmissão de experiências para ilustrar situações bastante formais de ensinamento. Mesmo assim, Benjamin (2002, p. 21-25) ainda trata da experiência como uma “máscara do adulto”, porque ela acaba por esconder tudo o que o adulto experimentou: sua juventude, suas ideias, suas amarguras. Isso tudo serviu para provar a falta de sentido que a vida trouxera. É baseado nesse conhecimento de vida que os adultos muitas vezes procuram impedir que o jovem busque a sua própria construção de experiência. Muitas vezes eles (os “experientes”) esquecem que essa “vulgaridade” presenciada é repleta de conteúdos que, camuflados ou não, complementam e transformam a vida. Eles próprios esquecem que já foram jovens.

A busca pela sua própria experiência pode trazer sofrimento, o que se percebe em André. Este, enquanto narrador, reproduz através de seu longo monólogo a inquietação acerca dos sermões proferidos por seu pai durante toda a sua infância e adolescência. O sentimento transgressivo que André sente por Ana, sua irmã: “te amo, Ana; te amo, Ana” (NASSAR, 2005, p. 117) é atribuído à supremacia paterna:

Foi um milagre, querida irmã, descobrimos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobrimos acima de tudo que nos bastamos dentro do limite da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família. (NASSAR, 2005, p. 117).

E ao excesso de amor materno:

Entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos

entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? Que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? [...] Teríamos com a separação nossos corpos mutilados. (NASSAR, 2005, p. 129).

Desta forma, há na análise do livro uma sugestão do que poderia ser uma avassaladora experiência de incesto.

As parábolas referentes aos ensinamentos do pai, encontradas na obra, servem de eixo norteador e conferem à história o poder alegórico que os mantêm vivos através da reminiscência. O termo alegoria foi amplamente problematizado por Benjamin (1984) em *Origem do drama barroco alemão*. Em seu estudo, este autor opõe *Alegoria* a *Símbolo*, sem deixar de acreditar no símbolo como forma de expressão, procurando ressaltar a importância da alegoria. Se o símbolo pode representar certa rigidez em relação ao tempo, a alegoria nos possibilita a ampliação de significações, o que nos permite reconhecer nelas características do tempo e da história:

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de preservar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último. (GAGNEBIN, 2007, p.38 apud MOREIRA, 2011, p. 57)

É o caso da parábola do faminto, apresentada no capítulo 13 de *Lavoura arcaica*, inspirada no clássico *As mil e uma noites*,⁷ em uma forma incessante de dar continuidade aos bens culturais repassados de pai para filho. Ao reproduzir o gesto de alimentação e compartilhamento – doação do alimento, ela está ensinando a imitação. As parábolas são constantemente encontradas em meio às narrações de histórias. Por tradição secular, elas quase sempre remetem às passagens bíblicas. É possível perceber ainda, outras parábolas inseridas no romance. Como, por exemplo, *O joio e o trigo*,⁸ que também pode ser lida como um desdobramento do *Sermão da Sexagésima* ao desenvolver a parábola do semeador e o tema da terra boa e da má na discriminação das sementes. Não há referência tão formal quanto a do filho pródigo, mas facilmente nota-se a ideia de necessidade de separar o joio do trigo. O trigo representa o bem, aquele que segue ao Senhor, o joio representa os filhos do mal, aqueles que por um motivo ou outro não seguem o caminho da salvação. No romance de Nassar o *joio* é André, por fugir aos desígnios do pai.

De acordo com Benjamin (2005, p. 211), a lembrança do gesto paterno “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”, conduzindo através do senso prático a *sabedoria* existente em um conselho. Para ele, a sabedoria que tem estado em processo de decadência resulta da experiência e da modernização. Pois, ao traduzir, o próprio Benjamin diz: “Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 2005, p. 201). A modernização – e a guerra, traz consigo o silêncio. Por um lado a experiência teve um final, daí a importância dela ser resgatada pela Psicanálise. Por outro lado esta voz narrativa (oral) encerrada foi continuada por outro meio de produção, como o cinema.

⁷ Vieira (2007, p. 104): “A parábola do faminto “intertextualizada” em *Lavoura arcaica* encontra-se no clássico da literatura oriental e universal *As mil e uma 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”.

⁸ VIÉGAS, Jamilson. Parábolas de Cristo. In: **Recanto das Letras**. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/mensagensreligiosas/2635291>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

A narrativa representa uma espécie de parábola subvertida do filho pródigo, que de acordo com o próprio narrador, sai de casa pela discordância que sentia em relação ao pai opressor. Sai em busca de uma vida livre e profana, longe do seio de sua família, colocando em prova todos os preceitos familiares. E a ela só regressa quando seu irmão Pedro parte em sua busca e o convence do retorno. Não há arrependimento por parte de André. Sedlmayer (1997, p.51) analisa o gesto de André nos seguintes termos:

O movimento do filho ao abandonar a casa do pai é imprescindível para que se alcancem outros discursos. E para que talvez, o movimento da literatura seja, como o do narrador de *Lavoura arcaica*, sempre o de desobedecer, desacatar, atacar a palavra impositiva. Afinal, um filho, para se tornar homem, deve partir.

A narrativa de Raduan Nassar traz um importante drama que destaca o núcleo patriarcal. Esse núcleo durante muito tempo fora conhecido como uma fortaleza intocável que coincide com a casa enquanto núcleo doméstico, governada por ele, algo sagrado. A casa, objeto fundamental e reduto arcaico da supremacia paterna, já esteve presente em diversos escritos da literatura universal. *A queda da Casa de Usher* (1839) de Edgar Allan Poe é, no sentido demolidor do “*pater familias*”, exemplar. No conto, a casa, enquanto linhagem aristocrática inglesa, “desmorona”, passando por várias fases até chegar à queda total. Representa, portanto, a queda desta aristocracia e com ela os laços endógenos de sangue. Um ambiente melancólico e aterrorizante, próprio de Poe. Em *Casa velha*, de Machado de Assis, encontramos um esboço de *Dom Casmurro* com um forte apelo às denúncias de costumes familiares, principalmente os projetados pelo patriarca, um político importante. Nos dois casos a queda patriarcal está contida no incesto. Em *Usher*, a casa representa a decomposição moral a partir de uma relação incestuosa entre os dois irmãos. Em *Casa velha*, o incesto é um pretexto (invenção) de dona Antônia para impedir a união entre Lalau e Felix sem precisar justificar os verdadeiros motivos. As histórias citadas anteriormente se confundem e, apesar de diferirem, no desenrolar da trama buscam a mesma negação e queda patriarcal, seja através da experiência, da supremacia paterna ou do seu próprio “reinado” simulado pelo domínio da casa. São as paredes da casa, que muitas vezes serviram de pilar de sustentação ao pai, que vêm abaixo junto com

a soberania do pai. Herdeiro incontestável é *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (1955), *A casa Assombrada*, de Virgínia Woolf (1943), *Casa Tomada*, de Júlio Cortázar (1986) e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (1979) cada um a seu modo como entre muitas outras casas literárias, também assinaladas pelo desmoronamento do patriarca.

A casa pode representar esfera de aconchego, consolidação de poder, mas também traz as marcas de um espaço sombrio, que ora pode servir à proteção, ao acolhimento, ora ao aprisionamento. Fernanda Müller (2011, p. 71), em seu estudo sobre o exílio, descreve o dualismo dos papéis das paredes da casa:

Opondo-se ao movimento, enfatizam o estar fixo, sob bases sólidas, protegido sob vigas. Correto? Nem sempre. O mesmo espaço que pode abrigar o devaneio, permitir sonhar em paz ou acolher o corpo frágil, pode também representar o primeiro lugar no qual se é “jogado no mundo”, a primeira esfera de conflitos, matriz de traumas perturbadores e insolúveis.

As mesmas paredes que ouviram as palavras proferidas pelo pai, testemunharam a profanação da mãe e se fizeram presentes na intimidade do quarto de André. A casa forma uma espécie de templo sagrado. É “fechada” entre quatro paredes que a mãe carinhosamente incentivou e priorizou o amor familiar. O quarto foi o reduto inviolável escolhido por ela e mais tarde pelo próprio André. De forma singular, a mãe espalhava suas sementes através de gestos. Não era necessário proferir longos discursos carregados de alegorias, bastava “roçar” os dedos por entre os cabelos do filho para se fazer entender. Era o cômodo da casa em que não se percebia a presença do pai. Era onde não ecoavam os pesados sermões, as imposições culturais do patriarca. Ele é sagrado: “o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo” (NASSAR, 2005, p.7).

O quarto possui papel familiar, sugere um reduto de proteção, uma metáfora do “ninho” da mãe. Daí a importância de se compreender os carinhos superprotetores da mãe quando estava no quarto com André. Ainda pensando o quarto como espaço íntimo, mas agora percebendo o “deslocamento” da fazenda, o entendemos sob outro aspecto. A partir do “deslocamento” o quarto recebe novos contornos, promovendo o

desapego e o desequilíbrio. Agora ele não é invólucro de proteção materna, mas lugar de meretrizes, cenário de solidão, como perceberemos mais tarde, ao retomarmos o quarto da pensão.

Durante o incansável momento de diálogo entre o filho pródigo e seu irmão Pedro, nos primórdios da obra, percebe-se que André e a mãe iniciam um processo de desmoronamento da casa – estrutura familiar:

[...] 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 as folhas; não era impossível eu dizer pra ela vamos aparar, mãe, com nossas mãos terníssimas, os laivos de sangue das nossas pedras (NASSAR, 2005, p. 66).

O desabamento da estrutura arquitetônica traz em sua correspondência o desabamento da família. André, ao escolher seguir os preceitos da mãe amorosa, reafirma a possibilidade de reconstruir a sua própria estrutura. Por ora balbuciado pelas palavras: “sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo” (NASSAR, 2005, p. 87). Esta pedra que serviria de sustentação à sua casa, pode ser uma representação do que sobrou da casa (a casa regida pelo patriarca) - estrutura arcaica que desabou. Com o declínio, toda uma estrutura familiar é rebaixada à ruína.

1.1 A importância da oralidade na (re) construção da memória

Com o passar do tempo os traços que caracterizavam o narrador oral foram cada vez mais se distanciando, de acordo com Walter Benjamin. Esse distanciamento fora causado por um período transformador de guerras catastróficas, processos industriais crescentes e modernização que continuam a exercer modificações na transformação da experiência.

No já referido ensaio *O Narrador*, temos a afirmação de Benjamin a respeito da guerra como a iniciadora do quadro de silêncio que perdura até hoje: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 2005, p. 198).

O emudecimento precoce de toda uma geração foi consequência da impossibilidade de expressar a experiência da catástrofe. Mas o emudecimento também poderia ser explicado pelas transformações do próprio modo de narrar que, dali por diante, passava a ser outro, como os que se desenvolvem com o advento do cinema. Sobre isso, Benjamin (2005, p. 203) reflete:

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por este declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação.

Nos primórdios, a experiência era o princípio do relato de um narrador. Narrava-se algo que fora apropriado por ele a partir de sua vivência ou da de outros, associada ao conhecimento ancestral ou ao deslocamento espacial. O narrador é, então, um homem que sabe aconselhar, porque viveu a experiência. No momento em que não há mais experiência, a narração se esvazia e perde o seu sentido. Seu conselho se dirige à continuidade de sua própria transmissão. Essa “sabedoria” termina, exatamente, por ser a “sabedoria” ou a imposição de experiência que André busca transgredir, não apenas como forma de ir contra os princípios do pai, mas como uma busca incondicional pela liberdade de pensamento, de escolha, de fundação da sua própria escola de vida, de uma sabedoria verdadeira. É um misto de sentimentos adversos que afugenta André da casa do pai.

A figura do pai é emblemática: seus ensinamentos, através dos sermões, são alegorias que mesclam religião e vida doméstica. Ao buscar uma união familiar como objetivo, as palavras proferidas pelo patriarca dão a entender que não há necessidade de André sair em busca de felicidade em outro lugar, já que a encontrada ali na casa seria “suficiente”. No entanto, não havia mais “o certo” para André. Daí ele se desviar para o que considera “o certo”: o incesto.

De forma poetizada e singular, André nos traz esta comprovação durante um diálogo com Ana:

[...] 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; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa. (NASSAR, 2005, p. 118).

André e Ana formam o casal que de forma sugerida protagoniza um amor proibido, incestuoso e ardente. São eles que enfrentariam a ira da sociedade que se mostraria horrorizada diante do suposto incesto. Eles se tornam hereges de uma crença tradicional (cultural) e não de uma herança subjacente religiosa (Deus), na qual as ligações com as regras familiares são princípios fundamentais de convivência, embora a história não chegue a tomar rumo fora do círculo arcaico, que seguiria a contrapelo do moderno, a não ser quando André sai de casa.

Portanto, acredita-se que o suposto incesto se torna permitido dentro da esfera familiar *arcaica*, o que se dá como transgressão ao arcaísmo rural. Mas a passagem à modernidade implícita na urbanização, ao invadir o campo arcaico, o revoluciona. É a partir desta esfera familiar, do confronto emblemático com a figura paterna, que a Psicanálise constitui-se em um suporte teórico valioso, e a partir dela descrevemos e compreendemos as diferentes manifestações acerca do pai enquanto figura amplamente abordada neste romance.

Para a análise de *Lavoura arcaica*, utilizaremos conceitos da teoria psicanalítica tanto de Freud como de Lacan para podermos compreender o universo arcaico de tradição rural e de sua transgressão (incestuosa), o que se arma dramaticamente na obra de Raduan Nassar. Para isso, adotamos como referência teórica: Freud com seu *Complexo de Édipo* (final do século XIX e início do século XX) e *Totem e Tabu* (1913), e Lacan (1988 [1966] com sua *Metáfora Paterna* ou *O Nome-do-Pai* (1958) e *o Estádio do Espelho* (1954).

1.2 O Nome-do-Pai, do Imaginário ao Real

É importante buscarmos na Teoria Psicanalítica conhecimento que nos dê apoio para compreendermos este tipo de análise literária. Ler *Lavoura arcaica* requer esforço, por trazer em suas linhas e entrelinhas muito das aspirações a que o ser humano busca. Sendo assim, a Psicanálise passa a servir de apoio à leitura de anseios por trás de cada atitude dos personagens, consciente ou não.

Ao adentrarmos o campo da função paterna, uma dúvida é colocada em xeque pela Psicanálise: de que pai estamos falando? Se tomarmos por referência *O Nome-do-Pai*, de acordo com o que propõe Lacan, descobrimos que este Pai possui diferentes funções em diferentes situações. Desta forma, chegaremos a conceitos psicanalíticos como: Real, Imaginário e Simbólico. Para melhor compreender as fases pelas quais o ser humano está intimamente e inconscientemente ligado na perspectiva da Psicanálise é preciso de forma bastante sucinta definir cada uma delas. O Imaginário, de acordo com Lacan, (GARCIA-ROZA, 1998, p. 211) seria compreendido no exato momento em que a criança passa a se reconhecer como sujeito do Eu, e passa a distinguir isso no Outro. A melhor forma de compreensão é voltarmos ao *Estádio do espelho*, do processo de formação do sujeito, quando por volta dos seis meses até os dezoito meses a criança passa a se reconhecer através da imagem refletida. “Essa experiência deve ser entendida, segundo ele, como uma identificação no sentido pleno que a análise dá a esse termo: a saber, a transformação produzida no sujeito quando esse assume uma imagem” (GARCIA-ROZA, 1998, p. 212). Esta fase não se dá exclusivamente frente a um espelho, mas sim com a experiência que se forma através de seu semelhante, portanto pode se realizar com uma outra pessoa. É um processo de identificação da totalidade de seu corpo.

É importante, ainda, ressaltar que nesse momento conhecido como o *Estádio do espelho*,⁹ o sujeito se assume como imagem, mas o sujeito só será realmente estruturado quando houver a passagem do Imaginário ao Simbólico, através da linguagem.

É por meio do *Estádio do espelho*¹⁰ que os termos Imaginário, Real e Simbólico ganham contornos fundamentais. O Imaginário, fase

⁹ Tem-se a seguinte formulação: A fase do espelho designa um momento na história do indivíduo que tem início por volta dos seis meses de idade e que termina em torno dos 18 meses, na qual a criança forma uma representação de sua unidade corporal por identificação com a imagem do outro. Esse momento é concretizado de forma exemplar pela experiência que a criança tem ao perceber sua própria imagem num espelho e na qual Lacan identifica a matriz a partir da qual se formará um primeiro esboço do ego (GARCIA-ROZA, 1998, p. 211-212).

¹⁰ Roudinesco (2006, p. 31) explica a história e o arquivo da conferência de Marienbad, 1936, de Lacan. De acordo com a própria Roudinesco não há versão original desta conferência, já que Lacan, após falar por quinze minutos, fora interrompido por Ernest Jones sob a alegação de já ter ultrapassado o tempo limite. Lacan se sentiu profundamente humilhado, por isso abandonou o congresso e fora assistir às Olimpíadas de Berlim. O trabalho foi retomado 13 anos mais

que compreende esse *Estádio do espelho*, é também conhecida como a fase de demanda do amor. O campo do Real, categoria da pulsão (e a pulsão freudiana é uma necessidade que não pode jamais ser inteiramente satisfeita), é aquilo que sobra como resto do Imaginário e que por consequência o Simbólico é incapaz de capturar. O Simbólico é o código fundamental da linguagem, ele é a Lei, estrutura regulamentadora sem a qual não existiria a cultura. O Simbólico é: “o que distingue o homem do animal e funda o Inconsciente” (GARCIA-ROZA, 1998, p. 213). Nessa fase, aquilo que a criança deseja é ser desejada pelo outro. Sendo assim, ao ingressar na cultura através da linguagem, rompendo muitas vezes com o processo de alienação com a mãe, percebemos a presença triunfante do pai. A constituição familiar ingressa em uma nova etapa: o momento edipiano (e o processo de castração).

Por muitas vezes se imaginou que a função paterna seria, exclusivamente, exercida pelo pai, mas é preciso dizer que este pode ser representado por diferentes funções e que o mesmo pode ser tratado como uma metáfora paterna, podendo ser, portanto, substituído por outra imagem de pai, ou alguém que possa representar essa imagem. Jacques Lacan (2005), em seu *Nomes-do-Pai*, fará a teorização sobre o Pai Simbólico, o Pai Real e o Pai Imaginário. De forma bastante concisa, ele traz à luz da teoria conceitos sobre a função do Pai, que buscam esclarecer através das fases do *Estádio do espelho* (Real, Imaginário e Simbólico) as funções do Pai, levando adiante a teoria freudiana, como se deixará claro mais adiante. Em *Lavoura arcaica*, Iohána, o pai de André, cumpre a função de Pai Real, mas dentro do contexto da família patriarcal moderna cumpre a função de Pai Simbólico e enquanto tal ele representa o patriarca decadente.

Jean-Jacques Rassial (2004), professor da Provence, Universidade em Aix-Marselha, reproduziu em seu artigo *O enigma do pai real*, alguns aspectos interessantes sobre a fala de Lacan:

Se algo do pai real vem ocupar o lugar de agente da castração simbólica, é no encontro de um real do pai que mostra suas próprias falhas, real do pai que, por aparecer, conduz mais à derelicção do que ao desastre. Parece-me ser a ambigüidade que persiste ainda, em 1957, na abordagem de Lacan,

tarde e apresentado no Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique (1949), publicado nos *Ecrits I* em 1966.

quando este qualifica como real esse pai da realidade, que deve, apoiado no pai simbólico, pai morto sem encarnação possível, a não ser mítica, e dando lugar ao pai imaginário, “ao qual se refere mais comumente toda a dialética, a da agressividade, a da identificação”, ir ao encontro, e até mesmo de encontro à criança, a título de detentor desse “pênis real” também rapidamente destronado do lugar fálico a que foi alçado para valer como signo da diferença sexual.

Ter o pênis não traz muitas vantagens ao homem, já que “se o tem, é porque pode perdê-lo” (MASOTTA, 1987, p. 36). Sendo assim, o pênis não representa ao homem uma supremacia em relação à mulher. O pênis continua sendo a representação do falo. E o falo está intimamente ligado a ambos. Existe apenas uma diferença anatômica, uma premissa universal. Esta diferença anatômica traz à baila a perspectiva infantil de que só há um único órgão genital: o pênis. E também resulta na problemática que envolve o falo, a rejeição entre a diferença sexual, homem e mulher. Há então uma confusão natural entre o pênis real e o falo. Cabe ressaltar que o detentor deste pênis é o homem (o pai) real, e o detentor do falo pode ser o homem ou a mulher. Já que o falo faz parte de uma das fases da libido, fase vivenciada por qualquer sujeito seja ele homem ou mulher.

Nesse artigo, Rassial explica essa função paterna-real, a partir de um caso clínico já abordado por Freud (2006): o caso do pequeno Hans. Através dele, nos mostra que esse pai real traz consigo as marcas da realidade, o que por ventura pode ser cheio de problemas, de limitações. A própria mãe, na ausência deste homem que deveria se mostrar presente à função o busca numa pluralidade de figuras. Rassial dialoga com o texto de Lacan (1998) e aquele conclui o artigo dizendo: “o pai real só deve ser concebido como uma dimensão da paternidade, enquanto tal não encarnável por uma figura única e unificada; se o pai da realidade é o agente da castração simbólica, é porque, enquanto pai real está ele mesmo submetido a ela” (RASSIAL, 2004). Parece ser este o caso de Iohána em relação a André, no romance *Lavoura arcaica*, como veremos a seguir.

Por coincidência, em *Lavoura arcaica*, a ideia de castração passa a destacar-se principalmente a partir do momento em que nenhum homem comum poderia exercê-la: há, desde então, uma necessidade do pai morto. Nesta linha de pensamento o pai morto encontrado na obra segue a lógica do Simbólico. É o próprio Iohána quem vai exercer a

função do pai morto e no exato momento em que ele passa a ser o transgressor, ou seja, no momento em que ele projeta o golpe fatal que fere a sua filha Ana. Só então, todos os seus ensinamentos são invalidados e Iohána se anula frente aos familiares. A função de castração se realiza de forma avassaladora e brusca. Por meio do gesto do Pai Real e vivo, o pai Simbólico aparece morto perante uma plateia íntima. Já André, para transgredir ao pai, relembra os sermões, pronunciados desde a geração de seu avô, para que a partir desta lembrança possa negar todas as tentativas de ensinamento. O que acontece em *Lavoura arcaica* parece ser uma homenagem do próprio filho André ao pai morto, momento coincidente ao da recuperação da voz do progenitor.

Não se pode eliminar o poder de reconhecimento neste processo analítico da Teoria Psicanalítica tanto de Freud quanto de Lacan, respectivamente à sexualidade infantil (FREUD, 1996) e aos *Nomes-do-Pai* em Raduan Nassar. Em termos de erogenização dos corpos, pode-se perceber que André não se separou do *corpo* da mãe, tanto que promove junto a ela um verdadeiro complexo edipiano, que mais tarde será transferido para Ana.

Há algumas leituras sobre os escritos freudianos que nos ajudam a compreender melhor alguns desses conceitos. Para Garcia-Roza (1998, p. 220) o falo é a representação imaginária da falta, é aquele que: “a nível simbólico vem preencher o vazio e organizar as relações entre os sexos”. Quando Iohána impiedosamente lança mão da ceifadeira para tirar a vida da filha, ele se mostra vulnerável e, nesse momento, se detecta a falha da função do pai. Esse instante coincide com aquele lembrado por Garcia-Roza (1998, p. 221) como sendo: “o pai descrito por Freud em *Totem e Tabu*, esse pai violento e ciumento que guarda todas as fêmeas para si próprio e expulsa os filhos à medida que crescem.” É através da privação paradoxal exercida pelo pai que a criança passará a ter acesso à Lei do pai. O pai deixa de ser a lei e passa a ser o representante dela. Ninguém mais será lei, ninguém mais será o falo. A castração se dará em todos os sentidos, em relação à mãe, à criança e ao próprio pai. O pai passa a representar um ser ideal, com o qual a criança passa a se identificar. Citando Lacan: “a identificação da criança não é, pois, uma identificação com o pai, mas com o que o pai representa, com o pai enquanto uma “constelação de insígnias” (GARCIA-ROZA, 1998, p. 223). Estas, coincidentes à linguagem modelar de Iohána nos seus Sermões, transmitiam a experiência do Pai como lei.

Com relação a essa linguagem modelar que se pretende totalitária, não se pode esquecer que *Lavoura arcaica*, escrita em plena década de 70, coincide com o momento histórico de ditadura e repressão vivido pelo país (SUSSEKIND, 1985). A obediência ao governo autoritário era então uma exigência inquestionável e se encaixa, portanto, ao contexto histórico em que Nassar produziu o seu romance. Questionar a autoridade do pai também dizia respeito à obediência exigida pelo poder político ditatorial que não admitia dissidências. O que encontramos no romance são exatamente os questionamentos aos princípios autoritários através da liberdade de expressão, que está no substrato, pode ser inferida para muitos escritores como Nassar e Osman Lins. Esses autores criticavam o totalitarismo e também mostravam sua fraqueza, revelando a face paternalista do patriarcalismo.

1.3 A linguagem dos objetos em *Lavoura arcaica*: lavar a roupa suja do corpo

Figura 1 - Família reunida



Fonte: imagem capturada do filme *Lavoura arcaica* (2001)

- Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, nem vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras [...]. Nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! (NASSAR, 2005, p. 167-168).

Que a oralidade merece destaque no mais sublime patamar da elocução não temos dúvida. Principalmente quando o maior destaque de um narrador é o seu poder em repassar a linguagem, de experiência ou não, através da sabedoria das palavras. Explicação bastante redundante, tratando-se de um livro como *Lavoura arcaica*, onde a negação à linguagem parece bastante óbvia, mas não incisiva. Há sim a negação, mas não da linguagem, como ferramenta indispensável à comunicação. O que se presencia é a negação à imposição de uma única forma de linguagem, que no caso do romance aparece nos sermões do pai. Ora, se bem sabemos que a linguagem é qualquer forma de signos, de expressão de ideias, sensações ou sentimentos, o que encontramos na obra é uma verdadeira enxurrada sensorial. Na busca incansável de se fazer proliferar através dos nossos sentidos – olfato, paladar, tato, visão e audição – a necessidade poderosa da comunicação. Tornando cada vez mais viva a ideia inquestionável da *linguagem do corpo*.

André em seus incontáveis momentos de êxtase, enquanto relembra seus tempos na fazenda, mostra quão à flor da pele estão seus anseios, que antes permaneciam ocultos, na escuridão mórbida que André criara para reprimir seus sentimentos. A escuridão faz bem a ele; em contraponto está a claridade que passa a perturbar André, desde seus tempos de criança quando voltava da vila (ida às orações) para a fazenda. Durante a dolorosa conversa inicial, que apresenta a história em *flashbacks* – talvez fosse empobrecedor dizer que todas as lembranças sentidas na pele por André fossem meros *flashbacks*, mas por ora faltam palavras para definir melhor essas ações –, regados a vinho, de forma que o *paladar*, inebriado pelo álcool, permitia às confissões maior audácia. Durante a conversa, assim como no desenrolar da trama, outros sentidos vão sendo revelados, um por um, e por algum tempo eles se transformam nas respostas procuradas ao longo do romance. Ao deixar a intimidade do mundo de André com ousadia na revelação, ele traz à tona o mais puro momento sensorial. É quando revela a Pedro a necessidade de conhecer a família através de suas vestes íntimas. Para tanto, o instiga a *cheirar* as vestimentas do cesto de roupas sujas e *tocá-las* uma a uma, “afundando as mãos”. No gesto, André se refere ao desejo do corpo em suas impurezas:

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, mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as mãos para conhecer a ambivalência do uso. (NASSAR, 2005, p.42-43).

André reafirma a necessidade do contato íntimo com os familiares, seja ele através do cheiro, do tato ou da audição. Mostrou ser preciso conhecer os segredos mais impuros, vasculhando cada peça e ousando identificar o histórico que a trouxe até ali. Só assim reconheceria os gritos de socorro, os risos, os suspiros e os desejos ocultos, cada um deles escondido no silêncio do cesto de roupas sujas. A embriaguez da situação faz passagem a André, cada gesto enaltecido, cada gesto contido nas palavras ecoa como farpa na sala vazia. Lavar a roupa suja passa a ser um desejo reprimido, pois ela fica condenada a se esconder no cesto enquanto só se expõe a roupa limpa.

Outro forte exemplo da importância que a personagem atribui à linguagem promovida pelo corpo ocorre em seu contato com a terra. Na intimidade do corpo, principalmente, através dos pés, ou seja, sua parte mais baixa, todos os seus anseios reprimidos parecem se soltar. A terra, novamente a terra, é o elemento feminino que o alimenta, e que deixa ser alimentada por ele. Poderíamos mencionar outros exemplos que envolvem André e a linguagem corporal, mas ninguém soube usá-la com maior sabedoria e com maior desenvoltura que a irmã, Ana. Como já citamos em páginas anteriores, ela não fala durante o romance (na narração de André). Mas não passa despercebida. Seus olhos conseguem ser tão profundos e avassaladores quanto uma tormenta ou nevasca. Eles cortam profundamente a alma, e transpassam os desejos por André, de forma indissolúvel. Seu corpo, durante a dança, desperta os olhares do irmão incestuoso. Através de cada atitude, Ana consegue expressar seus sentimentos de amor, ódio, medo. É ela que fechada em seu silêncio, na defesa incansável de seus desejos, terá o papel fundamental de carregar consigo as marcas desta paixão. Tatuado em seu corpo, seu exclusivo intermediador da comunicação, está o ferida deixada pelo alfanje. Para logo em seguida as palavras cortarem o silêncio: “E do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo Pai!”. (NASSAR, 2005, p. 191). Ana cai, mas junto com ela desaba toda a estrutura arcaica do patriarca.

Sem dúvida, esses são apenas alguns poucos exemplos da linguagem que aflora o romance de Raduan Nassar. Por mais que eles possam representar a compreensão sensível da obra, nenhum deles surge tão onipotente quanto a linguagem (verbal) clara e objetiva do pai de André. Linguagem esta que é fruto da reminiscência de seu avô. Ele, que na sombra intocável, permanece vivo em cada objeto da casa. André já afirmava que “é na memória do avô que dormem nossas raízes”. (NASSAR, 2005, p. 58). É do avô que vêm as primeiras palavras referenciando a paciência como a lei da casa que há muito fora cultivada com zelo pelos ancestrais da família. Cada objeto da casa, cada móvel trazia em si a figura ereta e firme do avô e por vezes pareciam assombrar a casa e os sermões do pai. O avô, petrificado com o tempo, passa a perturbar André: “era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô” (NASSAR, 2005, p. 45). A cada encontro à mesa, a cada sermão proferido pelo pai, a cada exaltação do tempo, André ouvia a palavra do avô: “Maktub”¹¹ (NASSAR, 2005, p. 89), que possuía peso suficiente para substituir todas as outras palavras. As metáforas do pai sempre traziam consigo o peso da sabedoria dos ancestrais. Era clara a ideia de que as sementes colhidas na atualidade foram semeadas anteriormente por outras gerações.

A linguagem metafórica se faz presente durante toda a narrativa e de forma sutil serve para dar vazão aos sentimentos dos familiares, principalmente nas figuras emblemáticas de André e Ana. A personagem Ana por diversas vezes foi referida nas lembranças de infância de André, por exemplo, através das pombas: “as pombas do meu quintal eram livres de voar, partiam para longos passeios, mas voltavam sempre” (NASSAR, 2005, p. 96), palavras do narrador. A partir dessa passagem, podemos usar as pombas tanto como metáfora de Ana quanto de André, pois elas assinalam a pureza, o desejo de liberdade, a brancura das penas lembrando a nudez pálida da pele de Ana. André buscava a mesma liberdade, alçava voos infinitos, e por mais longe que pudesse ter partido, retornava: “Estamos indo sempre pra casa” (NASSAR, 2005, p. 34).

A imagem do relógio, emblemático, atrás do pai durante todas as reuniões em volta da mesa, traz a ideia do tempo. Soberania inquestionável. Cada palavra do pai era ponderada pelo balanço do pêndulo. Na voz dominadora do pai o tempo passava a ser o senhor de todas as coisas. “O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor” (NASSAR, 2005, p. 51). Para o pai, o homem rico e sábio é

¹¹ “Está escrito”.

aquele que aprende a conviver com as perspicácias do tempo. O Patriarca sempre salientou, na firmeza das suas palavras, que tudo que possuíam de alguma forma teve a impressão do tempo, seja na lavoura que colhiam, nas cadeiras que sentavam e nas próprias paredes que levantaram a casa. O tempo já se fazia presente na figura do relógio através das lembranças que André tinha do avô. O avô trazia consigo, em seu bolso, um relógio pendurado. E costumava observar as horas sempre que articulava um sermão. O relógio era mais uma forma de manter vivos os desígnios do avô. Este se repete no pai e, portanto, o tempo da tradição é um tempo que se repete. E foi exatamente o tempo, o maior aliado de André. O próprio tempo com o qual deseja romper a sua cadeia repetitiva.

Outra importante metáfora é a da natureza, nela encontramos traços do encontro sexual de André e Ana. Com a musicalidade marcante das palavras, aos poucos, percebemos o gesto sexual insinuado pela descrição. Nesta proposta, a natureza confunde um jogo de sombra e luz com o coito na mesma atmosfera adornando os corpos: “a natureza fazendo de mim seu filho” (NASSAR, 2005, p. 112). De acordo com essa interpretação, chegamos à magia que envolve os corpos de André e Ana. Observe-se:

E era, Ana, ao meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse, que eu pensei, na hora fosca que anoitecia, descer ao jardim abandonado da casa velha, vergar o ramo flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos; em vez disso, com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeiei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo, e fiquei pensando que muitas vezes, feito meninos, haveríamos de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro. (NASSAR, 2005, p. 113)

A confusão sublime que se presencia nesse momento é a de que ambos são realmente frutos da terra e envoltos nela conseguem a liberação que precisam para afirmar o amor incestuoso. André tem um desejo de terra, como o desejo de uma terra - mãe, matriz, como em saturnino, um melancólico (SONTAG, 1986). E apenas dela a

necessidade de aprovação e é somente nela, através da alegoria que a terra gera que temos a comprovação. Sob a vigília da terra ele conclui:

E nos molhando como há pouco, e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um com a saliva de outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, o rosto de um contra o rosto do outro, e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro; e nesse repouso de terras e tantas águas, alguém baixou com suavidade minhas pálpebras, me levando, desprevenido, a consentir num sono ligeiro. (NASSAR, 2005, p. 113-114)

A terra é a matriz do desejo, é a vocação para os seus delírios, sua *epilepsia*, mas é também objeto de negação. É da terra que vem o sustento do corpo, mas principalmente, o sustento da alma de André. Ela é seu refúgio, seu esconderijo, sua cólera. Por outro lado, a terra representa a lavoura, ela é arcaica, o trabalho realizado dia a dia pela família. Ela é a representação do primitivo, do tradicional – fruto patriarcal laborado pelo pai e pelo avô e por tantas vezes recusado por André. *Lavrar* a terra passa a ter duplo significado e ora representa a germinação das sementes, ora a fecundação produzida pelos corpos. Em ambos os casos representa a proliferação da espécie (vegetal e animal). A palavra, com todo o seu peso e constância, se faz presente do início ao fim. De forma arrebatadora move montanhas, e por ora arruína uma geração inteira. Surge em forma de gritos, exaustos pela embriaguez do pensamento, e sussurros e gemidos ao doce lamento do gozo. Se por um lado faz as vezes do demônio, o anjo mal necessário à mudança, por outro faz o acalanto da dor. Embora André não acredite no poder do discurso, na utilidade do diálogo, “ele experimenta a doce amargura de dizer as coisas” (PERRONE-MOISES, 1996, p.73).

É a celebração verbal entre o discurso autoritário e o discurso anárquico. Essa desordem sai do campo social para atingir o campo da linguagem. Todo conflito faz parte de um desejo da infância de André disposto a criar uma nova ordem, uma nova verdade sobre as coisas, mas que com o tempo se mostra impossível de realizar. A batalha travada sugere uma falsa realização do discurso social pregado no âmbito familiar. Talvez Ana tenha percebido que o silêncio servia para mostrar a fragilidade de um discurso e assim se manteve calada, durante

toda a narrativa. Consoante a Perrones-Moises (1996, p, 75), o que acontecia na época era uma: “descrença em todo tipo de comunicação ou de vínculo social”, e o mesmo se propagava a ponto de atingir a própria literatura. A rejeição ao mundo e às palavras se reafirma quando o próprio autor de *Lavoura arcaica*, Raduan Nassar, resolve abandonar a literatura para criar galinhas. “Substituir o labor das palavras pela lavoura real, calar-se como aquele avô de André, ou adotar o ‘cinismo dos grandes indiferentes’” (PERRONE-MOISES, 1996, p.75).

2 O DECLÍNIO DO PAI: GESTO FINAL, INÍCIO DA TRANSMISSÃO

Figura 2 - Ana dançando



Fonte: imagem capturada do filme *Lavoura arcaica* (2001).

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, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo. (NASSAR, 2005, p. 188)

Uma reviravolta acontece no momento final de *Lavoura arcaica*. O pai, em um gesto de desespero e decadência, mata (ou sugere matar?) a filha transgressora, que dançava feito uma serpente. É a humanização do pai. Cito Bataille (1989, p. 14) “como se o mal fosse o meio mais forte de expor a paixão”. Parece que a partir daí a afirmação de que ele

passa a ser real muda em retrospectiva seus atos e seus conselhos. Os almeçados bens culturais serão de fato transmitidos através da reminiscência, pois se tem aqui o que Lacan afirma como Pai – enquanto Deus: “Pai é aquele que poderia pronunciar esta frase impronunciável: ‘Eu sou o que sou’” (MASOTTA, 1987, p. 120), assim como Benjamin (2005, p. 207) afirmara no já citado ensaio *O Narrador*: “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”. O autor escreve ainda que : “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (BENJAMIN, 2005, p. 208). É André quem dará continuidade à narração, porquanto mesmo que negue, mantém vivas as palavras do pai. Em *Totem e Tabu*, que retomaremos mais tarde, Freud vai explicar como se dá essa transmissão na passagem da natureza à cultura através da proibição do incesto.

Não é à toa que o filme *LavourArcaica*¹² de Luiz Fernando Carvalho, adaptação do livro de Raduan Nassar –, inicia-se com o adolescente no auge de sua fase edípica masturbando-se em um quarto de pensão, enquanto ao fundo, o som de um trem em movimento acelera à medida que o orgasmo se aproxima. O soar do apito coincide com o orgasmo como consequência da intensificação do barulho do trem. “Seu corpo transfigurado pelas sombras, lembra o de um Cristo sendo torturado. Solenidade e transgressão confrontam-se em cada plano” (COUTO, 2001).

Luiz Fernando Carvalho (2001) enfatiza o adolescente como aquele que ainda não decidiu entre o pai e a mãe, dramatizando a indecisão através da masturbação. Ele ambienta a cena em uma esfera sombria, fechada. O soar do trem, o barulho produzido pelo apito somado ao latido do cão (facilmente relacionado à chegada de seu irmão, que não tardará em bater a sua porta) compõem o cenário de solidão. André está sozinho, com as cortinas fechadas. A escuridão protege André assim como a terra o protegia quando menino, na fazenda. Com a chegada de Pedro, seu irmão, toda essa proteção se esvazia, as persianas da sala são abertas e a luz novamente invade a casa. É Pedro, que finge trazer luz à vida de André.

¹² Há uma diferença entre o título da obra de Raduan Nassar e o título do filme de Luiz Fernando Carvalho. Este é grafado *LavourArcaica* e aquele *Lavoura arcaica*. Observar a diferença é importante para a distinção da análise que ora referencia ao livro, ora ao filme.

A função de castração, que exclusivamente cabe ao pai, torna-se clara na explicação das funções estabelecida em *O comprovante da falta*:

E está bem falar - dizia Leclair - de pólos e não de personagens, para evitar as imagens, deixar de lado esse ardil que consiste em pensar o pai e a mãe em termos de caracteres e imagens. Esses pólos são funções. Poderíamos dizer: a função da mãe, a que referíamos, determina a história do corpo erógeno. Enquanto que função pai estaria ligada com o efeito do corte, com a perda obrigatória do objeto primordial e suas seqüelas. (MASOTTA, 1987, p. 111)

O pai morto na obra não é o pai imagem (figura real, viril, representação clássica da imagem), mas sim o pai função, que surge através da metáfora da castração no momento em que ele atinge com um gesto único, porém, como se verá, revelador de sua fragilidade humana. A sua filha Ana acaba sendo a grande vítima da estrutura patriarcal repressiva. O golpe que mata Ana como um cordeiro sacrificado representa “o corte”, responsabilidade da infância transferida à ação final. O pai função é responsável pela transmissão da Lei, ele é a lei - não aquele que detém a autoridade política, mas aquele que ordena, o que não depende da sua representação ou da sua imagem, apenas da sua função. A ausência deste “pai imaginário” permite que toda a pulsão - o desejo das personagens em realizarem o incesto - aconteça. Ana e André tinham, através das suas próprias ações, caminho aberto aos encontros. Ana buscava na capelinha da fazenda seu local de fuga, um refúgio onde diariamente se *aninhava* (buscava proteção) para orar. André tinha a terra, laço de ternura com a mãe, e era sobre ela (deitado nela) que fazia o seu refúgio, a sua proteção. Ambos tinham nos seus abrigos a camuflagem que precisavam para que seus encontros passassem despercebidos. Ana tinha a sua fé como resposta. André era a ovelha desgarrada (poderíamos substituir sem perda de sentido por cordeiro, já que é assim que a mãe o chamava) que vivia pelos campos e florestas a correr. Nem um nem outro levantavam qualquer tipo de suspeita.

2.1 O tabu do incesto

A imagem viril do pai já fora amplamente abordada no texto *Totem e Tabu*¹³ de Freud, cuja função do pai é exatamente a do pai morto. No texto, Freud se pergunta sobre o real sentido da proibição: “os diversos totens dentro do grupo social cumprem a função de resguardar o incesto, na medida em que o totem codifica os matrimônios proibidos e os matrimônios permitidos” (MASOTTA, 1987, p. 113). Percebe-se então que o tabu do incesto passa a ser uma espécie de código amplamente direcionado aos costumes familiares. Uma organização promovida a fim de comportar uma dinâmica de convivência, por vezes sem fundamento, mas funcional, pois havia o surgimento de possíveis pais e mães simbólicos, assim como também irmãos simbólicos. A proibição geral entre essas pessoas tornava menor a possibilidade de aproximação entre parentes realmente consanguíneos.

Muitas vezes aquilo que é proibido se torna objeto de desejo. Se por um lado lidamos com o sagrado, por outro temos o profano. Submeter uma tribo inteira a uma proibição era comum, já que os habitantes membros da tribo sabiam que qualquer tipo de violação levaria a uma punição severa e as consequências seriam dolorosas, em muitas situações seria a própria morte. Sendo assim, a própria sociedade se encarregava de punir um transgressor. E em muitos casos a punição era moral e atribuía ao profanador o esquecimento: “a violação de um tabu transforma o próprio transgressor em tabu” (FREUD, 1996, p.48). Ocorre que a proibição era insuficiente, não tinha forças para abolir o instinto ou bani-lo por completo do inconsciente. Esta ambivalência era a razão para a realização de atos proibidos, como o de matar o pai, o chefe do clã.

O pai que encontramos em *Totem e Tabu* é o pai viril, macho, o único possuidor do direito de domínio sobre as fêmeas do grupo. É aquele que desperta a inveja e a ira dos outros integrantes, causando o manifesto desejo de assassiná-lo para tomar o seu lugar. Esse pai macho, em uma ordem natural, está diretamente ligado à criação do tabu cultural. Freud (1996, p. 39) afirma ser isso o “resultado da tradição transmitida através da autoridade paternal e social”. A mesma

¹³ **Totem e Tabu** trata da origem da religião e da moralidade, de acordo com o prefácio escrito pelo próprio Freud à primeira edição. Faz-se neste livro uma tentativa de deduzir o significado original do totemismo dos seus vestígios remanescentes na infância – das insinuações dele que emergem no decorrer do desenvolvimento de nossos próprios filhos. (FREUD, 1996, p.18).

autoridade questionada e negada por André, em *Lavoura arcaica*, que busca a morte inconsciente do pai impostor da proibição do incesto.

O que se percebe, então, é que com a morte do pai temos o surgimento do arrependimento, da dor e do medo. E o medo é maior que o desejo, pois ao invés de os filhos virem a possuir as mulheres ocorre exatamente um sentimento ambivalente. Há uma negação a relação com essas mulheres por pertencerem ao mesmo totem que antes eram possuídas pelo pai totêmico. Temos, então, o que poderia ser o princípio do horror ao incesto. Os sentimentos de ódio ao pai - que representava um obstáculo para os anseios de desejo e poder dos filhos, se relacionavam aos sentimentos de amor e admiração. A perseguição ao pai está intimamente ligada à admiração a ele. O desejo de matá-lo, de enfrentá-lo, como em *Lavoura arcaica*, é associado à vontade de possuir o seu lugar, elevar-se à categoria de pai. Observe-se a descrição de Freud, em *Totem e Tabu*, em que temos a comprovação da obediência adiada, procedimento psicológico bastante familiar na Psicanálise. É o pai morto se tornando mais forte que o pai vivo:

Anularam o próprio ato proibindo a morte do totem, o substituto do pai; e renunciaram aos seus frutos abrindo mão da reivindicação às mulheres que agora tinham sido libertadas. Criaram, assim, do sentimento de culpa filial, os dois desejos reprimidos no complexo de Édipo. Quem quer que infringisse esses tabus tornava-se culpado dos dois únicos crimes pelo quais a sociedade primitiva se interessava. (FREUD, 1996, p. 147)

Os dois tabus dizem respeito à moralidade humana, o primeiro se refere à lei que protege o animal totêmico e o segundo diz respeito ao incesto. Os desejos sexuais tornam os homens adversários e para compreendermos isso basta imaginarmos o caos em que se transformaria uma suposta “aldeia” onde os irmãos teriam se unido para derrotar o pai. Tornar-se-iam rivais quanto ao desejo de possuírem as mulheres do grupo e esse desejo resultaria em uma guerra familiar. Freud concluiu que não haveria outra saída senão a de proibir esses relacionamentos, ainda que decorrente de muita dor e crises, através da criação da lei contra o incesto.

É a partir deste simbolismo que, em *Lavoura arcaica*, a figura de André vai se encaixar. Ele sabia que o retornar à casa do pai acarretaria em muitas mudanças. A primeira delas, e não menos importante, foi o

confronto com o seu pai em mais uma busca de reproximação de ideias. O pai era o obstáculo às suas aspirações. O segundo momento foi o assassinato de Ana, ao menos no que sugere a própria obra, durante a festa que marcou a volta do filho pródigo.

Num gesto profano a fortaleza arcaica vem abaixo, e aquele que há muito falava de paciência, moralidade e sabedoria, transgride em um só ato os seus ensinamentos. Os que estão a sua volta se calam, como se cala um narrador diante de uma catástrofe, lembrando o que diz Benjamin sobre os soldados que horrorizados voltavam emudecidos da guerra. A perda da fala dos familiares equivale ao mesmo questionamento de uma linguagem que se impõe. Ou seja, o *Pai Real*, Iohána, se mostra vulnerável, equivocado, vingativo e, conseqüentemente, um homem fraco. Daí acontecer a passagem da morte do Pai Simbólico: aquele que não pode mais exercer a função de ser seguido como pai por ter mostrado a sua face humana (demasiadamente humana, como diria Nietzsche). Carência e excesso por não poder seguir o que propõe. Portanto, o pai acaba sendo quem, no ato de matar, morre.

2.2 Mãe-Terra, nos teus braços me envolverei

Figura 3 - Pés de André



Fonte: imagem capturada do filme *Lavoura arcaica* (2001)

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, 2005, p. 189)

As *imagens* encontradas no filme *LavourArcaica* trazem uma predisposição de significados e significantes. Elas são responsáveis pelas respostas que seduzem o leitor e que por vezes o confundem. O título traz o peso da palavra *arcaica*, que remete ao velho e sem dúvida aflora a necessidade de mudança, de mudança para o novo. De que forma os símbolos apresentados podem trazer a marca do arcaico assim como a marca do moderno? Há de se fazer entender que lidar com a simbologia requer reconhecimento do que está por “trás das linhas”. É outro *olhar*. É preciso fundamentar a leitura/a interpretação dele não apenas naquilo que está escrito, ou revelado pelos quadros do filme, mas na representação que ele pode sugerir. No filme, de Luis Fernando Carvalho, há uma propagação de imagens distribuídas aleatoriamente. Cada uma delas traz o peso da representação. Carvalho (2002) nos mostra a sua leitura do que, possivelmente, poderiam revelar as entrelinhas da obra. A pureza encontrada nos gestos da mãe, a satisfação saboreada ao lado da família quando juntos à mesa, assim como os conflitos delirantes entre André e o pai. Cada um deles nos apresenta questionamentos acerca da obra. O entrelaçar desses símbolos - o lírio, o linho, a orquídea, o cordeiro, a terra -, ora apresentados como algo puro ora como a encarnação do profano, nos indagam incessantemente: O que eles sugerem?

Como já foi mencionado, um dos símbolos que marcam fortemente a narrativa de Nassar é *a terra* (a mesma que, possivelmente, representa a mãe). É dela que tiramos o provento que pode alimentar uma família. A terra surge através da relação André e Ana, mas também enfatiza o distanciamento entre a família de André, estrangeira, e a “terra” em que habitam. Ana e André encontram-se na casa velha, aludindo àquilo que poderia ser compreendido como a materialização do incesto. No filme, intencionalmente são reveladas imagens que se alternam: ora a cena de amor, ora a cena de um campo sendo arado. A terra intercala e nos permite compreender o dualismo vigente na obra: o certo e o errado, a paixão que cega o pecador. Se buscarmos o significado de *lavoura*, chegaremos à conclusão de *fecundação da terra*

e, neste caso, a terra é aquela que sofre a profanação causada pelo incesto dos irmãos.

Observe-se a descrição feita por Verônica Daniel Kobs (2007, p. 158): “De acordo com a significação de lavoura, é a terra que sofre a profanação, no defloramento, e, por isso, sua simbologia assume grande importância, quando associada ao elemento feminino, porque a terra é um elemento feminino”. Sendo assim, ela pode tranquilamente representar o útero (a mãe), que gera a vida; alimentar o corpo e, mais tarde, através da morte, por ele também ser alimentado. São vários os momentos em que a terra exerce lugar de destaque tanto na obra, quanto no filme. A ideia de invólucro, facilmente associada à proteção, surge de maneira forte, no mesmo momento em que Ana dançava, seduzindo André. É na terra que André descarrega toda a sua energia - ao afundar os pés nela - e, porque não dizer, toda a excitação que toma conta do seu corpo, qual seja, o desejo reprimido e proibido.

A terra já havia sido apresentada neste mesmo sentido quando Ana, em uma das cenas no celeiro se deita em um buraco, apenas no início da escavação. A terra rege a sustentabilidade da família libanesa e é dela que vem o alento da família, é nela que se faz presente o incesto familiar. A terra, que antes servira de fuga às excitações de André, já que ele “descarregava” nela (através do afundamento dos pés) a inquietação provocada pelo desejo, serve também de consolo e proteção, pois, se tomarmos como referência o final do filme, é para a terra que André foge novamente ao ver a morte de Ana pelas mãos do pai. Ele se deita em um buraco e se tapa com folhas secas que estão caídas no chão, aparecendo mais uma vez a terra como representação do útero materno, como se ali fosse o único local em que ele pudesse se sentir abraçado, protegido. O merecido destaque conferido à terra pode ser compreendido de diferentes maneiras. A comparação entre a proteção da mãe e a proteção proporcionada pela terra, representada e enaltecida a cada distanciamento da realidade (as muitas fugas de André), também podem se pronunciar como uma forma de busca por identificação. A necessidade do reconhecimento de uma terra-país que não a sua. André é o “estranho no ninho”, mas a família também está em um “ninho” estranho.

Contudo, não se pode deixar de lado a imagem proposta pela orientação familiar, o deslocamento de cada sujeito da família. Para começar, o posicionamento que cada membro tem ao sentar-se a mesa: como se fossem dois galhos de uma única árvore, à direita do pai encontramos Pedro, Rosa, Zuleika e Huda e, à esquerda, comandados pela mãe, André, Ana e Lula. Essa relação de posicionamento serve para

comprovar o forte apego às tradições respeitadas diariamente. Kobs (2007) explica o simbolismo presente na *Bíblia* a respeito dos significados que cada lado busca representar. Convencionou-se a ideia de que o lado esquerdo é o lado do inferno e o direito o lado que representa o paraíso, a proteção. O lado esquerdo fora constantemente associado ao feminino, por isso a correspondência de imagens como satânicas, noturnas. O lado direito - do pai, estava condicionado ao diurno, ao divino, ao masculino. Desta forma conseguimos perceber que a simbologia se faz presente na descrição das personagens, Iohána - o pai, fica do lado direito, aquele que dita as leis, que preserva a tradição. O diagrama milenar se perpetua: Jesus à direita de Deus – todo poderoso; Pedro, à direita de Jesus na terra. Em *Lavoura arcaica*, Pedro à direita de Iohána a mesa.

A mãe, que não possui nome na obra – talvez para eternizar a ideia de comparação a terra, mãe-terra – faz parte do lado “colossal” do galho e traz consigo a insatisfação da situação. Busca o novo, a justiça, a libertação, a divergência. Kobs (2007, p. 161) dialoga com as diferenças produzidas pela mãe em *Lavoura arcaica*, no artigo sobre o peso da simbologia. Leia-se: “a mãe, que comanda esse galho anômalo, representa o excesso e o descontrole, ao que o pai tanto reage, e Lula é praticamente um discípulo de André, pois quer seguir os passos do irmão, a fim de também alcançar sua liberdade”.

Os dois galhos descritos trazem personagens com características bastante semelhantes, isso leva a crer que Raduan Nassar fez a divisão baseado na história de vida que cada um buscaria no desenrolar da trama. A mãe, Ana, André e o próprio Lula, são perseverantes na busca incansável pela liberdade, principalmente a liberdade de ação, de pensamentos, buscam incansavelmente a mudança para o moderno em oposição ao arcaico. Isso significaria quebrar as algemas impostas pelo pai opressor. Enquanto que o outro galho é representado pelo pai e, porque não dizer, por seu sucessor: Pedro. É Pedro que parte em busca da *ovelha desgarrada*, é ele que a todo custo tenta manter a estrutura familiar em pé, e que em um ato de desespero, enquanto Ana bailava como uma cigana oblíqua, conta ao pai o que supostamente aconteceu entre André e Ana.

O primeiro triângulo, Mãe/Ana/André, traz de forma clara a ideia do incesto, não mais novidade neste capítulo, partindo primeiramente da união com a mãe, mais precisamente dos carinhos maternos exagerados por André e depois seguindo para a união com Ana. Mas, onde entra Lula, neste caso derradeiro de um incesto familiar? A proliferação desse incesto também atinge o caçula da família: Lula, que busca seguir os

passos de André. Uma relação homossexual é sugerida entre os dois irmãos quando observada a descrição do encontro entre eles, quando André volta à casa. No momento em que ambos se encontram, ou melhor, quando André vai ao encontro de Lula, que o espera desolado em seu quarto, desolado porque o irmão tarda em procurá-lo, percebe-se uma descrição sutil, mas bastante emblemática:

Você dormia?

- Claro! Então você não viu que eu dormia?

- É que eu queria ter um dedo de conversa com você, foi só por isso que te acordei.

- Conversar o quê?

- Acabo de voltar pra casa, Lula.

- E daí?

- Eu pensei que isso te deixasse contente.

- Contento por quê?

- Não sei, mais pensei isso.

- Pensou errado.

- Se for pra conversar assim, a gente pára por aqui, é melhor. (NASSAR, 2005, p. 176)

No primeiro momento, Lula se faz de rogado e magoado, não querendo conversar com o irmão. Em seguida, as palavras jorram como se estivessem represadas: “André, vou sair de casa para abraçar o mundo, vou partir para não mais voltar, não vou ceder a nenhum apelo, tenho coragem, André, não vou falhar como você” (NASSAR, 2005, p. 178-179). A conversa entre os dois se prolonga e André percebe que toda essa conversa, toda liberação de sentimentos, não passa de uma necessidade de aprovação. Lula deseja o apoio do irmão.

É nesse instante que se pode perceber uma nova reviravolta na história, teria André violado Lula? Ou a relação sexual, sugerida na passagem:

[...] enquanto eu escutava aquelas fantasias todas – infladas de distâncias inúteis – ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe eternamente “dorme, menino”; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso; encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a

interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nus certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! - Que que você está fazendo, André? (NASSAR, 2005, p. 179-180).

Ao questionar “Que que você está fazendo André?”, Lula se mostra desconhecedor do gesto realizado pelo irmão. Mas ao mesmo tempo parece consentir, quiçá por ter na sua concepção que esta seria a aprovação de André, a aprovação que ele tanto buscava.

O excerto acima, ao mesmo tempo em que revela a intimidade fraternal nos leva a repensar o que de fato representam os gestos que surgem no texto. Aquilo que por vezes pode representar a pureza e o bem, por outras traça um perfil do mal, do pecado. Sendo assim, símbolos falsos. Via de regra, o lírio, a pomba, o cordeiro e o próprio linho das roupas deixadas no cesto de roupas sujas são indicadores de pureza, inocência. Porém aqui, ao contrário, indicam perversidade. Marcam a passagem do menino para o homem. De modo geral, eles estão sempre associados a André e, agora, a Lula. Com palavras poeticamente inseridas, surgem como algo puro e ingênuo, para então assinalarem a transgressão. Esse foi o momento de Lula. Ligar o lírio, objeto de pureza, àquela dissimulação contida em seus olhos. As passagens em *Lavoura arcaica* são retratadas a partir de um dualismo vigente. Um dualismo que serve para falsificar o obscuro, o profano. O proibido e o permitido.

Essa foi a passagem de Lula, a de André é bem anterior. A cabra, Sudanesa (ou Schuda), parece ter sido o primeiro objeto de desejo de André. Ela foi trazida para dentro da fazenda, sendo também uma *estrangeira*. De acordo com André, ela era uma cabra predestinada: “veio para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais” (NASSAR, 2005, p. 19). E foi por isso que o menino apurou-lhe o apetite. André preparou o momento minuciosamente. Assim que a enfeitou, que deu brilho aos olhos tristes da cabra, André a “*sacrificou*”. Ele se tornou o seu pastor. Aquela que por ora representava “o sagrado”, “o religioso”, agora se tornara “uma cabra de menino” (NASSAR, 2005, p. 18).

No filme, condizentes com as ambiguidades sacro-profanas do texto, há muitas imagens douradas, de trigo, de sol, igualmente significativas do “sagrado”, mas com uma dubiedade suspeita. Assim também as imagens do lírio ou da pomba, advindas dos símbolos cristãos geralmente indicadores de pureza, vêm com uma carga profana significativa, pois seduzem o olhar, mostrando-se sensuais à primeira vista, porém enganosas como a pele de lírio ou de cordeiro onde se esconde o desejo transgressor de Lula.

As metáforas continuam surgindo nos quadros/imagens do filme de Luiz Fernando Carvalho, *Lavoura Arcaica*, e não por uma escolha qualquer. Elas trazem consigo uma pluralidade de informações que, personificadas, deslocam-se sutilmente pelos arredores da fazenda. De forma singular, as *orquídeas* são reveladas. A escolha desta flor não poderia ser diferente já que as mesmas podem representar a feminilidade por meio de uma semelhança entre ela e a vagina. Representam sedução e por vezes o pecado. A flor está diretamente ligada aos objetos colecionados por André e que referenciam os encontros com prostitutas. Um desses objetos é a orquídea amarrotada, uma flor decadente. Por assim estar, representa a passagem de algo que já estivera no ápice de sua beleza e que agora murcha, entra em declínio. Há algo distintamente exótico nessa flor: a fácil associação a um símbolo sexual permite compreender a escolha dela para ilustrar a trama. O momento que envolve a planta à narrativa de *Lavoura arcaica* traz à tona a decadência do sexo à vida do personagem. Enquanto vistosa, servia de enfeite aos cabelos da prostituta, que encantava, seduzia, e envolvia-os no clima sexual. Ao fazer parte dos pertences que compunham a caixa dos objetos mundanos, já amarrotada e sem vida, carrega o peso simbólico do que se transformou. Com os objetos ali presentes, unia-se para representar a fraqueza dos desejos de André. O que antes era símbolo de força e magnificência, agora assinala o empobrecimento.

Desta referência, chegamos novamente a fechar o círculo. A relação incestuosa entre André e Ana, o celeiro, ninho de amor dos pombinhos (a pomba por muitas vezes fora citada por André como metáfora de Ana) está relacionado à colheita, já que este portava a função de guardar os grãos, alimento sagrado à família. O celeiro traz consigo as marcas da proliferação, uma possível relação de fecundação. André e Ana estariam fundando uma nova igreja, uma nova ordem familiar. A ceifadeira¹⁴, que por vezes simboliza a representação da colheita – fruto da terra, seve também como ruptura dessa criação.

¹⁴ É com esse objeto que Iohána mata Ana no filme *Lavoura Arcaica*.

Extrai-se de Kobs (2007, p. 172): “O símbolo da colheita é a ceifadeira, razão pela qual, coerentemente, Iohána, no livro, opta pelo alfanje, na hora em que decide extirpar o mal. No filme, porém, a opção é pela ceifadeira, que tanto para a cultura oriental como para a ocidental, é o símbolo da morte por excelência”. O pai, possuído de cólera divina, cai exasperado após o golpe. Ele, o patriarca-ferido em seus preceitos, “era o guia, era a tábua solene, era a lei que incendiava” (NASSAR, 2005, p. 191), nas palavras do narrador.

2.3 Da negação ao pai, em *Lavoura arcaica* à busca por ele, em *Pedro Páramo*

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. (RULFO, 1955, p. 6)¹⁵

Pedro Páramo, romance mexicano escrito em um contexto histórico pós-revolucionário, conta a saga de Juan Preciado em busca de seu pai, Pedro Páramo, aquele que dá nome à trama, logo após a morte da mãe: uma promessa. Na certeza de que o encontraria, Juan parte à cidade de Comala atrás de informações que pudessem levá-lo até o pai. O Pai é o representante de um espaço ou território que em *Pedro Páramo* reflete a questão da disputa como consequência de um conflito entre colonizado e colonizador. Esse espaço cultural designado como uma face escondida ou “outro-lugar” em relação ao europeu nos definia como habitados por um “estrangeiro” (ANDRADE, 1997, p. 99), esse Patriarca que seria tão desconhecido quanto Pédro Páramo. Logo no início da jornada, Juan encontra um tropeiro que coincidentemente (ao longo da trama percebemos que não há tanta coincidência, já que todos ali estão diretamente associados a Pedro Páramo) também é filho de Pedro Páramo. À medida que seguem, a cidade se torna mais misteriosa. Ao que tudo indica, a cidade está morta. E é neste instante que temos a primeira referência ao estado latente dos personagens da obra. Juan reclama do calor insuportável, e o tropeiro concorda, mas faz uma observação:

¹⁵ Tradução minha: “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal Pedro Páramo. Minha mãe me disse. E eu lhe prometi que viria vê-lo assim que ela morrer”.

- Hace calor aquí – dije.
 - Sí, y esto no es nada – me contestó el otro -.
 Cálmete. Ya lo sentirá más fuerte cuando
 llegemos a Comala. Aquello está sobre las brasas
 de la tierra, en la mera boca del infierno. Con
 decirle que muchos de los que allí se mueren, al
 llegar al infierno regresan por su cobija. (RULFO,
 1955, p. 9-10)¹⁶

A referência encontrada alude à comparação da cidade de Comala com o purgatório, lugar onde as almas se purificam, esperando ser merecedoras de entrar no céu. A cidade de Comala é como o purgatório, e os personagens que ali vivem estão buscando perdão. Percebe-se, ao longo da leitura, que os personagens estão mortos, condenados a uma vida de miséria. Cada personagem vaga pela cidade em busca de remissão, acorrentados à terra em virtude de terem cometido algum tipo de atrocidade: suicídio, furto, assassinato. Nota-se, também, que esses mesmos personagens lidam com a morte de maneira natural. Agem normalmente em meio aos sussurros e gemidos de dor. Logo que Juan chega à cidade, recebe a notícia de que seu pai está morto. Percebe-se, contudo, que todos ali estão. Não há limites entre real e sobrenatural. O presente e o passado misturam-se também, revelando uma narrativa nada linear.

Ao longo da trama, o caráter de Pédro Páramo é revelado aos poucos. Ele se mostra um homem frio, duro, disposto a enriquecer a qualquer custo passando por cima de qualquer um. Homem pobre que parte em direção à riqueza, ao herdar a propriedade falida do pai. Casara-se com Dolores Preciado, com um único objetivo: o direito à herança da família dela. É Dolores quem lhe dá o único filho legítimo: Juan Preciado que, por ironia, foi também o único não reconhecido por ele. Irônico foi também o fim que Pedro Páramo deu a Dolores: mandou-a visitar a irmã e nunca mais foi buscá-la. Pedro Páramo e a cidade de Comala possuem uma relação estranha de dependência. À medida que Pedro Páramo entra em um processo de “desmoronamento”, a cidade também se arruína. Quando ele cai, a cidade cai com ele. A existência desse lugar parece estar diretamente ligada à existência do

¹⁶ Tradução minha: - Faz calor aqui – disse. – Sim, e isso não é nada – respondeu-me o outro. Acalme-se. Já o sentirá mais forte quando chegarmos a Comala. Aquilo está sobre as brasas da terra, na própria boca do inferno. É como dizer que muitos dos que ali morrem, ao chegar ao inferno regressam em busca de seu cobertor.

personagem, conforme afirma Ana Luiza Andrade (1997, p.99): “Pedro Páramo conta a morte do Patriarca no momento de seu descobrimento pelo povo, momento coincidente ao nascimento utópico de Juan Preciado, que se faz sujeito histórico em cultura própria”. O romance tem um ar decadente, a cidade que Juan encontrou é muito diferente da cidade memorizada por sua mãe. Nesse sentido, observe-se a descrição feita por Poza e Figueredo (2011):

A Comala que Juan Preciado encontra é bastante diferente daquela que acreditava existir a partir das lembranças de sua mãe. Lugar inóspito e abandonado, Juan Preciado toma conhecimento da morte de Pedro Páramo, seu pai, já no início da narrativa e chega ao espaço geográfico do que poderia ter sido uma cidade, onde as poucas pessoas com quem dialoga estão mortas. A imagem de Pedro Páramo é então construída pela lembrança de eventos que os outros personagens transmitem a Juan Preciado e pelas interpolações que um segundo narrador oferece sobre a infância e a vida de Pedro Páramo, bem como de outros personagens. Juan Preciado morre em meio a sua jornada e passa a integrar a identidade não usual da cidade. A narração se converte na história de Comala e na reverberação do passado da cidade em seu presente de ruínas.

Em ruínas também está Juan. De uma leitura mais atenta, percebe-se que Juan está morto, ou melhor, que também morre ao longo da narrativa. E é do local de seu sepultamento que ele passa a (re)lembrar o processo narrativo junto a Dolores. Ambos parecem enterrados muito próximos ou quem sabe na mesma sepultura: “me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. [...] ¿Oyes? Allí afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?” (RULFO, 1955, p. 65)¹⁷ Ainda mais à frente: “Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados” (RULFO, 1955, p. 65).¹⁸

¹⁷ Tradução minha: Enterraram-me na tua própria sepultura e eu coube muito bem no oco dos teus braços.

¹⁸ Tradução minha: Faz por pensar em coisas agradáveis porque vamos estar muito tempo enterrados.

E é quando Juan Preciado morre (ou percebemos a sua morte) que ele se faz sujeito da própria história: “na morte, Juan Preciado ultrapassa ironicamente o território conquistado pelo pai compreendendo-se como produto de sua conquista violenta e assassina” (ANDRADE, 1997, p. 103. Daí Juan Preciado usar o espaço subterrâneo, território metafórico da conquista do pai, para transmitir toda a contestação da ordem exercida pelo patriarca, o possuidor das leis.

Há um realismo fantasmagórico nessa história. Um lado realista poderia ser lido nas marcas de uma narrativa de denúncia social, o poder nas mãos de poucos (e neste caso, nas mãos de um só: Pedro Páramo) enquanto toda uma sociedade está a sua mercê. Comala poderia ser facilmente associada a um bairro suburbano qualquer com o seu crescimento desordenado e a sua estrutura bastante similar. A pobreza e a sua submissão ao patriarca Pedro Páramo facilitam sua queda e a de sua legítima paternidade com relação a toda a cidade de Comala, seus filhos bastardos. O interessante é que essa prole bastarda de Pedro Páramo identifica-se como sendo na região de Jalisco no México, embora Rulfo evite um território específico em sua geografia fictícia. Evidentemente é também ao campo ou à lavoura arcaica que ele se refere.

A paternidade bastarda de *Pedro Páramo* questiona o caciquismo político e patriarcal dessas regiões tanto quanto *Lavoura arcaica*, de Nassar, o faz em relação à transmissão das tradições libanesas do interior do estado. E se há um território comum ao qual se poderia relacionar esses textos, o território ficcional parece ainda mais promissor: tanto em um caso quanto em outro, poderiam ser considerados transgressores, incestuosos. Espaços debaixo da terra.

De acordo com Julio Ortega (2006, p. 160), o romance de Rulfo confirma o terrível poder do pai, o tirano que mata seus próprios filhos sem origem. Em suas palavras:

Pedro Páramo se torna a “pedra do deserto”, (Pedro/pedra, Páramo/deserto) que é a autoridade desarticulada, o poder auto-destrutivo que aniquila as coisas, erodindo sua forma e seu significado. O romance é a versão mais clara do discurso da falta como o “background” do mito americano da abundância.

Em muito se assemelham Juan Rulfo e Raduan Nassar nos romances em questão. Ambos escolheram o pai como objeto de compreensão, mas em Raduan Nassar o pai é negado, e em Juan Rulfo o pai é o objeto procurado. Em ambos os casos o pai está morto (em Nassar o Pai “se faz” morto, enquanto em Rulfo o Pai vai mostrando como morre). Nas duas obras a imagem intocável de uma muralha de pedra (e não é a toa que em Pedro Páramo se faz alusão a Pedro, duro como uma pedra, que desmorona feito ela) é o frágil fundamento para ambas as narrativas, enquanto casas do patriarca. Observe-se o “desmoronamento” do pai, em *Pedro Páramo* (RULFO, 1955, p. 129):

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.¹⁹

O pai que desmorona em *Pedro Páramo*, ainda que não se mostre como tal, é um monstro, inescrupuloso, corrupto. Mesmo assim não se percebe uma negação por parte de Juan Preciado. Ele deseja receber a herança paterna, através da figura do pai. Já o pai em *Lavoura arcaica*, mostra-se com moral inquestionável; é sábio e possuidor de caráter, porém é negado pelo filho. André não quer a herança oferecida pelo pai que se mostra como sabedoria. Nos dois romances percebe-se uma estrutura patriarcal que, ao mesmo tempo em que seduz, é questionada; ao mesmo tempo em que fascina, é negada. Em todo caso, está em franca decadência, senão em ruínas.

Outra estrutura abalada em Pedro Páramo é o amor. A mulher, assim como em *Lavoura arcaica*, é símbolo conflituoso e objeto de desejo. Em cada um dos casos, ela rompe com as suas tradições. Ambas as mulheres isolam-se em um mundo particular para fugir de uma realidade inaceitável. Ana inseriu-se em um mundo de silêncio por imposição de André (durante a narrativa). Suzana inseriu-se no mundo da loucura, talvez para viver o seu amor louco por Florêncio. Suzana é o amor infantil de Pedro Páramo que perdurou na fase adulta. Mas Pedro

¹⁹ Tradução minha: Apoiou-se nos braços de Damiana Cisneros e fez o intento de caminhar. Depois de alguns passos caiu, suplicando por dentro; mas sem dizer uma só palavra. Deu um golpe seco contra a terra e foi desmoronando como se fosse um montão de pedras.

Páramo não fez parte dos desejos mais íntimos de Suzana. Quando esta retorna à cidade de Comala, após anos de ausência, Pedro decide reconquistá-la; porém, Suzana rejeita esse amor. O amor impossível torna-se ferramenta de destruição nas mãos de Páramo que abandona Comala. Deita-se aí, portanto, o fundamento de uma cidade em ruínas.

2.4 Comala em ruínas

As ruínas encontradas em Comala por Juan são restos de um período transitório e decadente. Juan não encontrou a cidade da mesma forma que sua mãe a descreveu, mas sim com as marcas da violência humana, ou seja, do abandono de seu “pai”- Pedro Páramo. A cidade se abandona à escuridão e olhar as ruínas requer um olhar atento ao passado. O maior erro de Juan foi olhar para a história pensando no ser humano individualizado, sem imaginar que a cidade abandonada em suas passagens à modernidade não teria sofrido qualquer alteração espacial. Ver o passado com os olhos de quem vivenciou esse passado e apenas ele. Juan precisou reconstruir a cidade a partir da memória da mãe (com os olhos da mãe), mas foi a cidade desmembrada como num quebra-cabeça que se mostrou em sua herança passada. Toda vez que uma peça era inserida, um marco frágil da vida de seu pai era descoberto. Juan teve de aprender a lidar com os destroços da cidade e da alma. Lidar com a ruína consiste em lidar com o transitório, como observa coincidentemente o escritor Antonio José Ponte (2005) sobre a Havana atual. É ruína sobre ruína. A ruína de Pedro Páramo sob a ruína da cidade de Comala, em associação com a ruína de Havana sobre Tuguria.

Havana é a cidade que arruinada se transforma em um museu a céu aberto. Seu desmoronamento é consequência de um bombardeio que nunca aconteceu. No conto de Ponte, *Un arte de hacer ruínas*, Tuguria é uma cidade subterrânea composta pelos escombros, pela ruína daquilo que já foi Havana e que em Tuguria acaba ressurgindo. A “construção” desta cidade foi realizada por um povo nômade (inventado, ficcional) cujo habitante é chamado *Tugur*. Barros (2010, p. 257-258) escreve que de acordo com a história: “os habitantes da cidade secreta seriam os tugures que são responsáveis por derrubar os prédios acima do solo”. Conclui que: “Este tipo de demolição, esta prática, levaria o nome de tugarização”. (BARROS, 2010, p. 263)²⁰ Esta é uma das leituras que

²⁰ Barros (2010, p. 263) escreve que: O tugar é um tipo de nômade e o nomadismo é difícil em uma ilha tão pequena. A ilha é aquilo que na verdade

Ponte faz sobre a catástrofe que se instaurou sobre Havana e seu processo de *museificação*. Barros fez um estudo do conto *Un arte de hacer ruínas* e, de acordo com ele, “o estado de paralisação temporal em que se encontra Havana pode dar origem não apenas a um museu, mas também a uma paisagem de ruínas” (BARROS, 2010, p. 268).

As reflexões dialogam com Walter Benjamin que aludiu às ruínas como o resultado de catástrofes – consequência histórica de uma imagem, não individual mas coletiva, de uma cidade utópica. A cidade petrificada: “caracteriza as mercadorias que encarnam a fantasmagoria moderna, que por sua vez congela a história da humanidade como se estivesse encantada por um feitiço mágico” (MORSS, 2002, p. 200). A autora, em “*Natureza Histórica: ruína*”, ressalta que, apesar desse congelamento, a ruína também se torna transitória. De acordo com ela, os elementos de culto são alterados na passagem para a modernidade, sendo modificados por uma cultura de massa que consome aquilo que é novidade, tornando descartáveis os próprios produtos. O mundo capitalista é um mundo em ruína justamente pela transitoriedade das coisas e pela pouca utilização das mesmas, que rapidamente são substituídas. Benjamin mostra o constante abandono e a reciclagem das coisas: é o passado dentro do presente.

Ainda sobre esse lixo abandonado, no ensaio sobre o anjo de Klee (BENJAMIN, 2005, p. 266) diante dos pedaços da história, há toda uma resistência à modernidade:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar

torna o nomadismo impossível. Ao caminhar, sempre se depara com o oceano, então para os tugures, que não podem deixam a ilha, a única alternativa é cavar. Ponte escreve em seu conto: “quando você não encontra terra nova, quando está cercado, pode lhe sobrar ainda um recurso: fazer reluzir aquela que está debaixo do construído. Escavar, caminhar na vertical. Procurar a conexão da ilha com o continente, a chave do horizonte”. A cidade, conseqüentemente, cresce para baixo.

os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Benjamin lê no quadro de Klee uma alegoria do progressismo. Há na imagem do anjo uma tentativa de coletar o lixo, objetos descartáveis deixados pela história, deslocamento no tempo e espaço marcado pelas catástrofes. Contudo, ele não consegue pegar, já que, com as asas abertas, o vento o impulsiona ao progresso, enquanto o amontoado de ruínas cresce. Benjamin diz que esse falso progresso é a reciclagem do velho. É uma inovação mentirosa.

Ainda para Benjamin, os objetos encontrados não formam a metáfora do vazio, mas a origem desse vazio. Em *Pedro Páramo*, em meio às ruínas os objetos encontrados são os corpos dos que habitaram Comala, talvez fossilizados e estigmatizados numa “morte” em trânsito. Pedro Páramo pode não ser o “objeto” responsável – sozinho, por todo o vazio encontrado na cidade, mas certamente traz consigo a responsabilidade de ter originado toda a destruição.

2.5 Caveiras: corpos em ruínas

Figura 4 - Velório: morte da mãe de Juan Preciado²¹



Fonte: *Pedro Páramo*

²¹ Imagem meramente ilustrativa. Disponível em: <http://charllescampos.blogspot.com.br/2012/04/de-como-fui-prostituido-seviciado-e.html>. Acesso em: 20 maio 2011.

A imagem dos mortos velando o corpo do que parece ser a mãe de Juan Preciado, aquela que o incentiva a partir em busca da história de vida de seu pai, traz à tona a pergunta: será que ela sabia, exatamente, aquilo que o esperava? Talvez esta seja mais uma das perguntas sem resposta, ao ler uma história carregada de elementos bizarros e por muitas vezes inexprimíveis. Juan Rulfo, em uma linguagem poética (assim como fizera Raduan Nassar, em *Lavoura arcaica*) narra a história de um personagem inescrupuloso, impiedoso e, por muitas vezes, cruel. Desvendar os mistérios que se entrelaçam às teias tramadas por Pedro Páramo nos torna, também, coautores ou leitores cúmplices de suas falcatruas e nos leva até à magia que cerca os espaços narrados.

As figuras enigmáticas de personagens que vagam pela cidade carregam a história nas entranhas de seus corpos, cada qual autor de alguma maldade. Qualquer falsa identificação com as caveiras, geralmente associadas ao mal, a imagens de criminosos ou desonrados é apenas fruto de um pré-julgamento. Tal objeto não pode ser analisado de forma descontextualizada, por ser a alegoria da petrificação. As caveiras contam uma história, aquilo que fomos e aquilo que nos tornamos. O emblema das caveiras pode ser analisado como: “o espírito humano petrificado; mas é também natureza em decadência, transformação do cadáver em esqueleto que será pó” (MORSS, 2002, p. 202). As caveiras são na verdade fósseis, ou seja, a petrificação da história. Elas são o resultado de um processo natural de arruinamento do corpo. Se a cidade se transforma em ruínas, seus esqueletos são históricos; pois o corpo humano também passa por um processo de transformação. Nesse sentido, a imagem da natureza petrificada é a atualização daquilo que já foi e que, agora, torna-se um elemento de contemplação. Morss (2002, p. 202) menciona os poetas alegóricos que definiam as caveiras humanas como “o resíduo esquelético de olhar vazio que alguma vez tinha sido o rosto humano”. Completa assim:

A história em tudo aquilo que desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto - não, numa caveira. [...] Exprime, não somente a existência humana, em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. (MORSS, 2002, p. 202)

A *caveira*²² é um processo inevitável, somos nós no futuro. Seremos a ruína de um corpo responsável pela sustentação de nossa alma. É o que sobra do corpo como objeto de contemplação, desejado e tocado de diferentes maneiras e que, assim como as cidades, torna-se responsável pela exposição das feridas que sofreu. Tudo aquilo que não pôde cicatrizar, por ter sido perfurado profundamente: ossos quebrados, crânios esburacados. Pilares destruídos, palácios dilacerados.

2.6 O pai: estrutura patriarcal em ruínas

Gilberto Freyre (1981) ao descrever a decadência na passagem histórica do século XIX ao XX, inicia o subcapítulo “O pai e o filho” enaltecendo a diferença entre pai e filho na sociedade patriarcal: “[...] nas sociedades primitivas o menino e o homem são quase iguais. Dentro do sistema patriarcal, não: há uma distância social imensa entre os dois. [...] Tão grande como a que separa os sexos: o ‘forte’ do ‘fraco’, o ‘nobre’ do ‘belo’.” (FREYRE, 1981, p. 67). Já a radical oposição ao patriarcalismo estaria exemplificada em artistas que advogam o “Filiarcado”, como Wesley Duke Lee²³.

Dessa forma, Gilberto Freyre esclarece que a diferença decadente transforma o antagonismo em rivalidade: entre o homem moço e o homem velho. Dado o prestígio da fase adulta, os garotos amadureciam rapidamente e antes do tempo, mormente porque sentiam vergonha da sua condição de meninice. Por vezes, se escondiam atrás de uma fisionomia severa, escondendo, também, toda a faceirice da

²² Uma das tradições mais arraigadas e lindas no México é o “O dia dos Mortos”. Cada novembro há um festejo de raízes milenárias no México que dita que durante os primeiros dois dias de novembro, as famílias são visitadas por seus seres queridos já falecidos; ou, como se diz na tradição nacional “que tem passado a melhor vida”. Coloridos altares e oferendas como fotografias, velas, flores, pratos favoritos do defunto e *caveirinhas de açúcar*, são colocados nos lares e cemitérios do país, para receber as almas com aqueles que se afinavam no mundo terreno, tudo em um ambiente de festa e compaixão. Disponível em: <<http://www.visitmexico.com.mx/pt-br/dia-dos-mortos-2011>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

²³ Em entrevista, Duke Lee diz: “tenho a impressão de que estamos simplesmente trocando de era. Inicialmente tivemos o período matriarcal, em seguida o período patriarcal. Hoje estamos vivendo o desmoronamento do patriarcado... É uma nova promessa. Haverá um retorno ao conceito gnóstico, isto é, Mater, Pater et Filius. Assim, entrevejo uma nova era que se denomina Filiarcado, Era do Filho” (COSTA, 2005, p. 193).

adolescência. Desejavam a todo custo a posição social experimentada pelo pai. O desejo incontestável pelo lugar do pai, do macho da tribo, é o mesmo desejo descrito em *Totem e Tabu*. Gilberto Freyre nos leva a crer nos resquícios de uma estrutura patriarcal arcaica. O pai viril desperta a inveja e a ira dos submissos ao seu poder. A concorrência entre pai e filho é uma das principais características da relação ambivalente que se repete geração após geração, mostrando que as formações culturais são exercidas por forças instintivamente sexuais: “[...] originados da combinação de elementos egoístas e eróticos. As necessidades sexuais não são capazes de unir os homens da mesma maneira que as exigências da autopreservação. A satisfação sexual é, essencialmente, assunto privado de cada indivíduo” (FREUD, 1996, p. 85). O desejo por matar também existia quando relacionado aos pais. Se os filhos matavam por buscarem o lugar do patriarca, os pais matavam para reassumir a sua posição intocável.

Os pais, na sociedade patriarcal arcaica, exerciam todos os direitos sobre os filhos. Tal condição poderia levar a mais severa manifestação do poder: o direito de matar. Freyre (1981, p. 69) descreve o patriarca como alguém que se tornara absoluto na administração da justiça da família: “repetindo alguns pais, à sombra dos cajueiros de engenho, os gestos mais duros do patriarcalismo clássico: matar e mandar matar, não só os negros como os meninos e as moças brancas, seus filhos”. Esse é o gesto que se repete em *Lavoura arcaica* e em *Pedro Páramo*.

Em *Lavoura arcaica*, o pai segue a risca o direito de matar conquistado em uma sociedade patriarcal. Iohána mata sua filha Ana, na tentativa de reafirmar o seu poder perante a prole, mas a mensagem transmitida por seu gesto não é a de que goza de um poder soberano, mas sim a de fragilidade diante de uma situação delicada e afrontosa da perda do poder. A fortaleza patriarcal, já descrita em outros momentos nesse trabalho, é colocada em xeque, e como em uma jogada magistral, desaba em ruínas.

Na narrativa mexicana *Pedro Páramo*, a condição exercida pelo pai ainda é a de soberania. Pedro mata e manda matar, rouba e estupra. Assim como discutido em *Totem e Tabu*, ele é o possuidor de todas as fêmeas. Ele evoca a imagem inquestionável do impiedoso. Pedro Páramo desperta a ira e a submissão em toda uma sociedade, e não apenas no filho – embora toda a cidade pareça ser descendente dele. Enquanto ele impera majestoso, a cidade vive para afrontá-lo. Todavia, no momento em que se mostra frágil e decadente, em ruínas, a cidade também caminha para o mesmo fim.

Em ambas as narrativas, os gestos *do pai* estão baseados em escolhas que os permitem revelar-se. Mas o poder os transforma naquele *macho* de *Totem e Tabu*. A manifestação de um instinto paterno capaz de levar o poder às últimas consequências já foi descrita em outras passagens. Nesse particular, cito o trecho célebre do rei Salomão, de Freyre, que passou a ser imitada nas casas-grandes, descrita em *Sobrados e Mucambos* e que eu transcrevo na íntegra:

Diz-se que até o gesto célebre de Salomão chegou a ser imitado por um desses velhos de casa-grande. Velhos ásperos para quem julgar e justificar a própria família era uma das imposições tristes, porém inevitáveis, da autoridade de patriarca. Tal o chamado Velho da Taipa, grande senhor de Pitangui, na capitania das Minas, onde nos princípios do século XVIII levantara no alto de um morro sua casa de taipa, daí reinando patriarcalmente sobre toda a região. Conta-se que um rapaz português, vindo do Reino. Casara-se com uma menina, filha do Velho, chamada Margarida. Um dia – quem de repente chega a Pitangui? A esposa portuguesa do genro do patriarca. (Os casos de bigamia parece que foram frequentes em regiões como as da minas, de população flutuante, constituindo um problema difícil para os bispos de Mariana, depois de terem sido o maior espantelho de patriarcas severos com filhas moças dentro de casa). Foi quando, diz a tradição, o Velho da Taipa tendo de decidir a questão, repetiu o gesto do rei hebreu: e ele próprio – contam em Minas – partiu pelo meio, a machado, o corpo do rapaz, entregando uma metade à filha e outra metade à mulher vinda do Reino, em busca do marido. (FREYRE, 1981, p. 70)

A autoridade exercida pelo pai no gesto mórbido de ostentar a moralização e, por conseguinte, a educação, tomou contornos sádicos e maléficos como o do velho da Taipa. Chegou às últimas consequências, o que torna o domínio supremo do pai uma catástrofe social, responsável, talvez, pela mudança tão radical do outro lado. Era a tirania do filho contra o pai, do neto contra o avô, estrutura exemplificada em *Lavoura arcaica*. Processo que passou a ser chamado por Joaquim

Nabuco e repetido em *Sobrados e Mucambos* por Gilberto Freyre: *neocracia*; e descrito como: “a abdicação dos pais nos filhos, da idade madura na adolescência...” Fenômeno que lhe pareceu ‘exclusivamente nosso’ quando parece caracterizar, com seus excessos, toda transição do patriarcalismo para o individualismo” (FREYRE, 1981, p. 88).

Raduan Nassar e Juan Rulfo vivenciaram culturas distintas, porém próximas ao trazerem às suas obras a questão candente do pai função: o pai morto. Detentor do poder, mas também da instabilidade da condição social e por isso a exposição de uma sociedade inescrupulosa e disposta a negá-lo ou buscá-lo à medida que lhe interessar.

2.7 Pedro Páramo versus Lavoura arcaica: desejos

Já foi abordado anteriormente o quão difícil pode se tornar a leitura de *Pedro Páramo* a um leitor desatento. Em princípio, por tratar-se de uma narrativa de descrições nada lineares. Juan Rulfo optou por fragmentar o enredo, quebrá-lo em pedacinhos: caberia ao leitor unir-los para que pudesse obter sentido. Nos primórdios da narrativa fica claro que é Juan Preciado quem descreve as ações que formam e transformam o texto. O narrador se apresenta como autodiegético, até que, mais ou menos na metade da trama, outros personagens intercalem suas vozes no texto. Tanto em *Pedro Páramo* quanto em *Lavoura arcaica*, temos a referência narrativa transmitida pelo personagem-protagonista. Em ambos, a narração visa obter a cumplicidade do leitor. Juan Preciado, tanto quanto André, são narradores em primeira pessoa que projetam a visão instável do personagem que tem a função do filho, nas duas narrativas. E, embora por diversas vezes nos deparamos com relatos – vozes – de outros personagens, elas se tornam vivas através dos relatos de Juan e André. Eles carregam a responsabilidade de transmitir sua interpretação dos fatos.

As duas narrativas se movimentam em torno do *desejo*, os personagens anseiam por algo e fazem disso seu desígnio primordial. Em *Lavoura arcaica*, André deseja a libertação, romper com as algemas da educação submissa e inquestionável. André deseja Ana que deseja André. Ana deseja romper com as tradições e ganhar vida. A mãe deseja “acarinhar”. Pedro faz o favor de trazer André à família, porque deseja manter a ordem vigente, quiçá substituir o pai a seu tempo. Lula deseja ser como André e quem sabe o próprio André. Iohána deseja manter viva a voz de seus ancestrais, que ecoam por toda a casa, através dos seus sermões proferidos como lei. Como resultado, Ana morre pelas

mãos de seu próprio pai – Iohána, e é através desse ato que ele próprio morre na função de pai.

O desejo é uma constante, também, em *Pedro Páramo*, na análise de Gustavo Javier Figliolo (2010). A sucessão de desejos e suas possíveis consequências são descritas no seguinte teor:

Pedro Páramo deseja Susana San Juan e não a obtém; Dolores Preciado deseja que seu filho cobre cara a dívida do abandono do pai, e não tem sucesso; Juan Preciado deseja conhecer o pai, e não o consegue; Susana San Juan deseja Florêncio, sem resultado; Dorotea deseja um filho, e Deus não atende seu pedido; o Padre Rentería deseja sua absolvição, e lhe é negada. Toda Comala está imersa num clima de nostalgia e melancolia pelo desejo não cumprido, e seu deslocamento se manifesta em violência com os outros ou violência autodestrutiva: Eduviges Dyada se suicida, Susana San Juan enlouquece, o Padre Rentería toma as armas, Dolores Preciado morre de tristeza – com um vazio no coração -, Abundio Martinez comete parricídio, Pedro Páramo destrói Comala, a Juan Preciado matam-no “os murmúrios” de uma terra lamuriante de almas em pena. (FIGLILOLO, 2010, p. 69).

Foram os desejos que impulsionaram as narrativas e foram eles que, de forma especial, sustentaram o entrelaçamento das personagens. Resultando não apenas na morte de algumas, mas na própria proliferação de corpos – que embora estivessem em ruínas sentiam o ardente e imperioso desejo. Além disso, em *Pedro Páramo* nos deparamos com dois (sugeridos) casos incestuosos. Um deles em muito se assemelha ao de André e Ana, também irmãos: trata-se do sugestivo incesto de Donis e sua irmã (que não possui nome na trama). Se Ana não possuía voz (na visão de André, que escolheu calá-la) a irmã incestuosa de Donis não possuía sequer nome e idade, exercia apenas a função familiar de “irmã”. Donis não carrega consigo qualquer forma de arrependimento. Por outro lado, a irmã se consome em angústia e medo pelo abandono. Ela deseja o perdão do bispo, porém não o consegue. Durante as noites, ela rola de um lado para o outro remoendo a culpa por sua relação incestuosa. Seu maior medo parece rondar o obscuro

sentimento da solidão. De forma minuciosa, Figliolo (2010, p. 80) assim a descreve:

[...] a irmã de Donis, não tem nome nem idade. Este dado, que é em aparência irrelevante, pode ser interpretado simbolicamente como o de uma voz feminina universal. De todas as personagens da obra, a única sem nome é a misteriosa irmã de Donis, a quem podemos apelar somente através de seu irmão. Estes irmãos têm uma relação sexual, e o peso todo da culpa e do pecado recae, aparentemente, só sobre ela.

Com efeito, a irmã de Donis parece, a todo custo, querer alguém que a proteja e a liberte de todo o sofrimento de um duplo desamparo: feminino e incestuoso, por participar de uma estrutura patriarcal arcaica. Com a chegada de Juan à sua casa, Donis desaparece, deixando-a à mercê da situação. Ambos sabiam que o bezerro (Donis saiu à procura desse animal) era apenas um pretexto, ele apenas esperava alguém chegar para que pudesse partir. Dessa forma, ela vê em Juan a companhia que tanto desejou:

Ella me dijo:

- Donis no volverá. Se lo noté en los ojos. Estaba esperando que alguien viniera para irse. Ahora tú te encargarás de cuidarme. ¿O qué, no quieres cuidarme? Vente a dormir aquí conmigo.

- Aquí estoy bien.

- Es mejor que te subas a la cama. Allí te comerán las turicatas.

Entonces fui y me acosté con ella. (RULFO, 1955, p. 60-61)²⁴

O local, recinto onde estava a cama, parecia quente demais e por alguns instantes tirava o ar de Juan, talvez aqui se consumasse a morte simbólica ou real da personagem. O calor infernal o fez despertar do sono e o instigou a sair à procura de ar, porém o calor não saía do seu corpo. E ele notou que não havia ar (estava morto). Sentiu o ar ir e vir

²⁴ Tradução minha: Ela me disse: Donis não voltará. Notei em seus olhos. Estava esperando que alguém viesse para ir-se. Agora você se encarregará de cuidar de mim. Ou não quer cuidar de mim? Venha dormir aqui comigo. – Aqui estou bem. – É melhor que suba na cama. Aí vão te comer os percevejos. Então fui e me deitei com ela.

por entre seus dedos, para sempre. Juan descreveu a passagem da vida à morte como sendo um borbulhar de espumas: “Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi.” (RULFO, 1955, p. 61).²⁵

O segundo caso (sugerido) de incesto presente em *Pedro Páramo* toma Susan San Juan como vítima, provavelmente de abuso moral e físico por parte de seu genitor, Bartolomé San Juan, que em certos momentos chega a tratá-la como esposa. Como se pode observar durante um diálogo entre Pedro Páramo e Fulgor Sedano:

- Patrón, ¿sabe quién anda por aquí?
- ¿Quién?
- Bartolomé San Juan.
- ¿Y eso?
- Eso es lo que yo me pregunto. ¿Qué vendrá a hacer?
- [...]- ¿Han venido los dos?
- Sí, él y su mujer. ¿Pero cómo lo sabe?
- ¿No será su hija?
- Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer. (RULFO, 1955, p. 85)²⁶

Os casos incestuosos nos levam a comparar, mais uma vez, *Lavoura arcaica* a *Pedro Páramo*, narrativas tão distintas e por ora tão próximas. Suzana e Ana, cada qual trancada em seu mundo incestuoso e profanador. Ambas recebem um final trágico e marcante, tornando-se heroínas. Ana morre nas mãos do próprio pai. Susana também morre pela consciência de saber-se filha e esposa de uma só vez. Obra do destino? Não. Obra do próprio pai. Este que, ao fim e ao cabo é pai, amante e assassino de suas filhas: uma porque não pôde possuir (Ana) e a outra porque, ao possuí-la, enlouqueceu-a (Suzana).

Relacionam-se também Susana (*Pedro Páramo*) e André (*Lavoura arcaica*) na função de filhos. As duas personagens seguem o

²⁵ Tradução minha: Tenho a lembrança de ter visto algo assim como nuvens espumosas fazendo redemoinhos sobre minha cabeça e logo enxaguar-me com aquela espuma e perder-me em sua nublção. Foi a última coisa que vi.

²⁶ Tradução minha: Patrão, sabe quem anda por aqui? Quem? Bartolomé San Juan. E daí? Isso é o que eu pergunto. Que virá fazer?[...] Vieram os dois? Sim, ele e sua mulher. Mas como sabe? Não será sua filha? Pois pelo modo como a trata mais parece sua mulher.

traçado desejo de negação ao pai. André nega o poder inquestionável do patriarca falido em seus preceitos, porque negando se afirma. Susana nega a figura do pai por não encontrar nele a paternidade, mas o cônjuge, e por viver nessa disfunção angustiante “enlouquece”. Ela o chama de Bartolomé, nunca de papai, talvez por não conseguir balbuciar palavra tão sagrada: “– Sí, Bartolomé. – No me digas Bartolomé. ¡ Soy tu padre! [...] -¿Y yo quién soy? – Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan” (RULFO, 1955, p. 88).²⁷

Apenas o incesto poderia sugerir as mudanças comportamentais de Susana e a ambiguidade de sua função: filha ou esposa. Observe-se: “¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca? - ¿No lo sabías? - ¿Estás loca? – Claro que si, Bartolomé. ¿No lo sabías? . (RULFO, 1955, p. 88)²⁸ Susana é a única personagem sob quem Pedro Páramo não exerce poder algum. Ela é a encarnação da beleza e da esperança, onde tudo parece transpirar horror. Ela parece ser o impossível, o inalcançável. Ela referencia o desequilíbrio, a *loucura*. Resultado, possivelmente, de sua atuação como “fruto proibido”, puro erotismo: “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 10). Durante seus muitos monólogos, traçados poeticamente, Susana expressa o desejo pelo amor, pela felicidade. Transmite ao leitor a falsa impressão de que: “Susana San Juan dirige palavras apaixonadas a Pedro Páramo, correspondendo às suas, no entanto não é bem assim. Suas delirantes evocações são dedicadas a Florêncio, seu marido, que morre subitamente deixando-a viúva”. (SILVA, 2020, p. 6). Tanto Susana quanto Pedro Páramo são vítimas de uma fantasia obsessiva. Ambos vão degenerando ao longo da narrativa até à morte.

²⁷ Tradução minha: Sim Bartolomé. Não me chames de Bartolomé. Sou seu pai. [...] E eu quem sou? Você é minha filha. Minha. Filha de Bartolomé San Juan.

²⁸ Tradução minha: Por que negas a mim como teu pai? Estás louca? Não sabias? Estás louca? Claro que sim, Bartolomé. Não sabias?

3 A BUSCA PELO OBJETO PERDIDO

Figura 5 - André e sua mãe



Fonte: imagem capturada do filme *Lavoura arcaica* (2001)

Onde existe uma proibição tem de haver um desejo subjacente. (FREUD, 1996, p. 82)

O estudo do objeto sempre fora uma constante na vida de Freud. O objeto de desejo, quando lançado no campo do imaginário, é sempre o Desejo por um objeto perdido, já que esse nunca satisfaz, nunca é atingindo. Queremos sempre mais, pois sempre que o encontramos não vemos nele aquilo que desejamos: o objeto é a causa do Desejo.

Esse desejo só pode ser pensado na sua relação com o desejo do outro e aquilo para o qual ele aponta não é o objeto empiricamente considerado, mas uma falta. De objeto em objeto, o desejo desliza como que numa série interminável, numa satisfação sempre adiada e nunca atingida. (GARCIA-ROZA, 1998, p. 139)

Esse Desejo²⁹ é o responsável pelo surgimento do Sujeito, é a partir da ação de compreensão do objeto que o homem se depara oposto ao mundo exterior. Para que o Desejo se torne humano, ele só pode ter por objeto um outro Desejo. Freud completa: “O desejo se realiza nos objetos, mas o que os objetos assinalam é sempre uma falta” (GARCIA-ROZA, 1998, p. 144).

É esta falta assinalada que impulsiona cada personagem. A busca pelo objeto de desejo os leva a fugas (e retornos), ao declínio e à transgressão. A procura incansável pela experiência e pela liberdade ilustra, em especial, as diferentes passagens do filho pródigo na literatura. Em André Gide (1984), a passagem bíblica sobre a parábola do filho pródigo procura mostrar o arrependimento, ou não, perante uma composição familiar que fora quebrada. Apresenta, pois, uma ruptura com uma estrutura patriarcal de imposições arcaicas. É em busca da liberdade de escolhas e de pensamentos que os filhos se afugentam do seio que os criou. Em *A volta do filho pródigo* do escritor André Gide (1984), temos um retrato bastante fiel da passagem bíblica, em que o filho retorna arrependido para os braços do pai. *Lavoura arcaica* (NASSAR, 2005) traz a ideia bíblica, porém às avessas. Na trama, André parte, sem arrependimento, em busca de uma vida profana, cheia de anseios e longe dos olhos do pai, e só retorna porque seu irmão vai a sua busca.

André deixa para trás Ana, a irmã que ele tanto desejou e com quem manteve uma relação incestuosa. Os encontros ardentes entre os enamorados produziam metáforas naturais do afeto germinado pela mãe e por muitas vezes enaltecido pelo pai, quando este afirmava que a felicidade estava ali, dentro de casa. Lemos claramente esta passagem, no momento em que André tenta convencer Ana de que tudo aquilo que eles vivenciaram estava de acordo com os preceitos do pai. Nessa toada, colaciona-se o seguinte excerto da aludida obra:

Foi um milagre descobrimos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria

²⁹ O que aprendemos com Freud foi que o objeto do desejo é um objeto perdido, uma falta, e que esse objeto perdido continua presente como falta, procurando realizar-se através de uma série de substitutos que formam uma rede contingente mantendo a permanência da falta. [...] O desejo é da ordem do simbólico e pressupõe necessariamente a cadeia significante. Antes de ascender ao plano simbólico, o desejo se realiza no plano do imaginário. (GARCIA-ROZA, 1998, p. 148).

casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa. (NASSAR, 2005, p.118)

Os círculos da casa deixaram de fazer sentido para André à medida que ele se questionava sobre a vida e aquilo que ele esperava dela. André parte em busca do que o mundo poderia lhe oferecer, e a cada nova experiência profana vivenciada, ele se apropria de um objeto que pudesse representar as novas escolhas. Objetos mundanos, ligados às prostitutas que afrontavam o espírito de poder do pai.

Oscar Masotta (1987, p. 112) reafirma a função do pai: “trata-se do pai como pólo ou lugar capaz de exercer a função do corte, assegurar uma cisão, uma separação”. Ele se refere ao momento de castração. O pai em questão, no complexo edipiano, não é o pai real, mas sim aquele que será capaz de promover a castração que equivale ao corte entre filho e mãe. Função do pai terrível. Na obra *Lavoura arcaica* (NASSAR, 2005) temos exatamente a falha do pai função, e é nessa perspectiva falha que se problematiza a narrativa com o possível caso incestuoso entre André e Ana, que provavelmente se iniciou bem antes, entre André e a mãe, nos muitos momentos de afeto que tiveram.

De fato, a mãe – incestuosa, afetuosa, poética – poderia ter sido a responsável pela transmissão da fantasia. Segundo Lacan, não transferimos afetos e sim fantasias, que envolvem os corpos erogenizados (MASOTTA, 1987, p. 99). A mãe que acordava André carinhosamente, despertava nele o desejo sexual, era ela quem valorizava o toque no corpo, o carinho entre irmãos, através das doces palavras que proferia.

Esta passagem marca fortemente a relação descrita acima:

E só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração”, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do

seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos. (NASSAR, 2005, p. 25)

Esse afeto pode ter influenciado as presumíveis relações incestuosas entre André e a irmã. O fenômeno edípiano, momento que marca a passagem do campo Imaginário ao Simbólico, serviu para reafirmar o desejo por ser desejado pelo outro. E traz de forma contundente a busca pelo objeto desejado, resultando em um ardente jogo de sedução. O jogo é a busca incansável por algo – nosso objeto perdido.

3.1 Jogo de sedução: jogar é colocar-se no fogo!

A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo: mesmo se ela recai sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que talvez não tivesse, se ela não nos tocasse o ser interior, nada que nos forçasse a escolhê-la. (BATAILLE, 1987, p. 20)

Por definição, todo jogo é uma aposta. Estamos representando – é uma decorrência temporal e na sua soberania é puramente gasto de tempo. Mas enlouquece, por tentar controlar o incontável. O jogo é a embriaguez do pensamento. É sobre as delícias do jogo (sim, todo jogo pode levar ao prazer) e a aceitação das regras nas quais nos perdemos, que se faz necessário dialogar.

O jogo, há tanto abordado pelas artes, fez parte de todo nosso processo civilizatório, ele é responsável pelas manifestações mais elevadas da cultura. Para o nosso processo intelectual e avanço, Roger Caillois (1986) aborda aspectos relevantes sobre o estudo do jogo em *Los juegos e los hombres*. A obra procura definir os diferentes espíritos do jogo, tais como: *Agon* (jogo que envolve o intelectual ou o físico, já que envolve habilidades), *Alea* (exatamente o contrário de Agon, define os chamados jogos de azar), *Mimicry* (o jogo consiste em algo imaginário, representativo) e *Iinx* (jogos que envolvem a adrenalina), assim como procura observar o jogo junto com a sua complexidade social, o jogo como formação. Caillois cita Huizinga (2008), que em 1938 já percebia o jogo como elemento da cultura, ao afirmar que: “El juego es libertad e invención, fantasía y disciplina a un mismo tiempo.

Todas las manifestaciones importantes de la cultura están calcadas en él.” (CAILLOIS, 1986, p. 107)³⁰ Huizinga (2008) analisa várias características fundamentais do jogo e procura demonstrar a importância de sua função no desenvolvimento da civilização, primeiro com uma definição da natureza essencial do jogo e depois como tentativa de entender a obsessão e o aceleração das manifestações acerca da cultura.

Que o jogo faz parte do nosso processo civilizatório não há como negar, já que o encontramos por todos os lados e nas mais diversas situações. Jogamos ao falar do tempo, ao falar do amor ou notarmos as pessoas. Jogamos ao decidir de que lado ficaremos. O jogo e a vida são antagonias constantes e simultâneas. Quando relacionado ao desejo erótico, o jogo pode ser a busca consciente de um objetivo: a volúpia, resultado previsto do jogo erótico. Já dizia Bataille (1961) em *Las lágrimas de Eros* que, a partir da consagração do erotismo presente no jogo de sedução há necessidade de perpetuação.

Podemos definir o erotismo como a arte do amor, do mero amor carnal. Segundo Bataille (1987), o erotismo surge quando o homem toma conhecimento da morte, opondo-se a vida sexual do homem à dos animais - o animal ignora o erotismo justamente por não saber da morte. Por saber que morreria, vivia na expectativa e na ânsia pela chegada do fim. Angústia essa que se assemelhava à excitação que sentia quando se encontrava no estado de ereção. Bataille (1961, p. 52) explica: “A decir verdad, el sentimiento de incomodidad, de embarazo, con respecto a la actividad sexual, recuerda, al menos en cierto sentido, al experimentado frente a la muerte y los muertos”.³¹ Por isso as lágrimas se associam à morte, como o riso se associa ao desejo sexual, em que pese um final feliz também poder nos levar aos prantos. Bataille continua a relacionar o erotismo com a morte trazendo a afirmação de que o momento erótico traz à tona a perpetuação da espécie, ou seja, a vida: o nascimento, como forma de aniquilação da morte. Com o passar dos tempos todo esse erotismo inicial ganha novas formas e novos instintos, fazendo a sedução corporal entrar no jogo, na dança do desejo carnal. A continuidade com o Outro (no orgasmo) e a descontinuidade do ser (a

³⁰ Tradução minha: O jogo é liberdade e invenção, fantasia e disciplina ao mesmo tempo. Todas as manifestações importantes da cultura são impressas sobre ele.

³¹ Tradução minha: Na verdade, a sensação de desconforto, de embaraço com respeito à atividade sexual, lembra, ao menos em certo sentido, ao experimentado perante a morte e aos mortos.

morte) fazem do orgasmo “a pequena morte” (BATAILLE, 1987, p. 66). Desse modo, o ser humano lida com o erotismo como com suas (des) continuidades.

A relação incestuosa presente em *Lavoura arcaica* é marcada por um jogo erótico de sedução. Ana, enquanto dançava na festa que comemorava a volta de André, seduzia com todos os objetos mundanos trazidos por ele. Ela serpenteava com os adereços e fazia deles objetos de um ritual de sedução que, em união ao vinho que lentamente deixava cair sobre seu corpo, chegava à máxima de despertar o desejo no outro. Ana sabia como ninguém fazer uso de suas habilidades e, segundo o próprio André, trazia a peste no corpo e bailava tocando a terra com a ponta dos pés descalços, passos precisos de cigana, cheia de uma selvagem elegância. Por oportuno, transcreve-se a passagem na qual André testemunha a destreza da irmã:

Ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando suspiros de exaltação. (NASSAR, 2005, p. 187)

Nota-se que aqui a tentação que Ana exerce é erótica em todos os sentidos: por não visar à perpetuação da espécie, ela é proibitiva, daí visar o prazer antes de tudo, cabendo exatamente no conceito do que Bataille considera como erotismo. O desejo dela implica buscar fantasias. E nas palavras de Bataille (1987, p. 67): “Particularmente no erotismo, o nosso sentimento de pletora não está ligado à consciência de gerar. Mesmo em princípio, quanto mais o gozo erótico é pleno, menos estamos preocupados com a geração de filhos”. Aqui o jogo é exclusivamente pelo prazer do jogo. Ana baila, excitada e excitante, provocante, não se importando com seu pai, rude e arcaico – patriarcal. Ela brinca com seu objeto de desejo, como um animal brinca com sua presa antes de devorá-la, com a tara de um pecado original.

Em *Espelho da tauromaquia*, de Michel Leiris (2001), encontramos uma relação bastante interessante entre a intimidade do coito e a beleza das touradas – uma arte trágica, mas que de algum modo poderia ser particularmente empolgante. Ele lembra que o pano vermelho, usado juntamente com a espada, passa a ser um instrumento de sacrifício. As ações praticadas com o pano integram, por via de

consequência, o touro à dança – ao belo, agindo sempre entre dois pólos: “tudo se dará, sempre, entre esses dois pólos, agindo como forças vivas: de um lado, o elemento *reto* da beleza imortal, soberana, plástica; do outro, o elemento *torto*, sinistro, a parte do infortúnio, do acidente, do pecado” (LEIRIS, 2001, p. 28). Este autor lembra que as ações praticadas pelo toureiro remetem ao vai e vem do coito. Logo, as descrições de uma tourada são típicas cenas eróticas e ir a uma tourada é o mesmo que ir a um encontro: há impaciência, ansiedade, tudo é inesperado e a plateia tem participação decisiva, já que a exalação dos gritos de *olé* é semelhante à provocada por uma mulher ao gozar.

Toda essa descrição pode soar estranha, mas se voltarmos um pouco as páginas perceberemos que não. Se retornarmos ao ponto de partida, onde o erotismo estava diretamente ligado ao medo da morte, constataremos que o touro pode não perceber a sensação de perigo a que se envolveu, mas que luta incansavelmente para que a espada não lhe perfure as vísceras, da mesma forma que o homem dança bravamente para escapar dos chifres do touro, uma bela coreografia, uma orgia. A revelação de Leiris (2001, p. 52-55) se completa como toda criação artística na beleza perfeita: “‘a arte do amor ou erotismo’ consiste em introduzir um elemento torto, fazendo às vezes de dissonância, de defasagem, e servindo de mola primeira à emoção”. E é exatamente esse elemento torto que, ligado ao reto, faz irromper o sentimento do sagrado, que vai diferenciar o erotismo de outras atividades que o corpo humano pode exercer. O torto desta nova forma de erotismo evoca, inclusive, o filme de Almodóvar, “Matador” (1986),³² no qual coincidentemente, as mulheres substituem os touros para o protagonista que é jogador e assassino. Neste filme, fazer amor com uma mulher e matá-la no último instante é o que mais se aproxima, para o toureiro assassino, do prazer de tourear.

Em Leiris (2001), o tourear como jogo se aproxima à dança erótica na cena de *Lavoura arcaica* em que Ana baila – joga com seu corpo – e com movimentos certos faz as vezes do toureiro; ela, visualizada pela plateia, que não grita *olé*, mas vibra, bate palmas e assiste a tudo extasiada, causando suspense nos momentos que poderiam indicar a sua pequena morte (o gozo): o “*olé*” da plateia. O círculo que se forma ao redor de Ana se parece com as cercas que completam a arena, tudo se fecha. André a observa de longe, fora do território do espetáculo, ele sabe que o momento de sedução é para ele, por isso

³²MATADOR. Direção de Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar e Jesus. Ferrero. Espanha, 1986.1 DVD (90min) son., color.

descarrega na terra, através dos pés, a energia provocada pela excitação corporal: a terra funcionando como camuflagem natural. Eis que surge o pai (que bem poderia tomar o lugar do touro), interrompendo todo o ato num único gesto de horror e desespero, e, atormentado pela cena profana, mata Ana (ou sugere matar) em um único golpe. Acabou o show, cessou a dança, finalizou-se a tourada. Vale ressaltar que, na tourada, mesmo quando o touro vence, mata o toureiro, o touro é morto. Simbolicamente o pai-touro também acaba morto, sacrificado em seu gesto: não há outra saída para quem está preso a esse jogo/espetáculo.

3.2 O obscuro objeto do desejo

Figura 6 - Conchita e Mathieu



Fonte: imagem capturada do filme *Esse obscuro objeto do desejo* (1977)

É doce quando quer as coisas, rude quando as ganha.³³

A sedução se faz presente na literatura sob diferentes aspectos. Assim também em *Lavoura arcaica* tanto quanto no filme *Esse obscuro objeto do desejo*,³⁴ com direção de Luis Buñuel. Nele, nos deparamos

³³ Fala reproduzida pelo personagem Mathieu, no filme **Esse Obscuro Objeto do Desejo**. (BUÑUEL, 1977)

³⁴ ESSE OBSCURO OBJETO DO DESEJO. Direção de Luis Buñuel. Roteiro de Luis Buñuel e Jean- Claude Carrière. Baseado no livro de Pierre Louys (1898), *La Femme et le Pantin*. São Paulo: Silver Screen Colection, 1977. 1 DVD (102min): son., color.

com mais uma forte revelação de quão escravos somos dos nossos próprios desejos. Entre o filme de Buñuel e *LavourArcaica* há muitas semelhanças. Ambos trazem a história em formato *flashback*: são os dois personagens, André e Mathieu quem contam as histórias que aparentemente os atormentam. Em *LavourArcaica* temos a sugestão da realização incestuosa – irmão com irmã/mãe –, no filme de Buñuel há uma sugestão do complexo edípiano – pai e filha. E por incrível que pareça, ambos iniciam suas cenas com um trem, como se a movimentação do trem representasse a movimentação do Desejo – que ora se faz lento, ora avassalador.

André faz do chão do quarto de pensão um lugar apropriado aos seus devaneios. Encorajado pouco a pouco pelo vinho que lentamente toma conta do seu corpo, confessa suas paixões e seu desejo por Ana. Mathieu, assim como André, também vai lembrar as suas inquietações, movidas ora pelo desejo, ora pelo ódio. Ele escolhe o vagão do trem em movimento para, como num divã, pode parecer ironia, ou talvez perspicácia de Buñuel, colocar um anão psicanalista, um juiz e uma mulher para ouvir todas as suas lamúrias, expor toda a sua história com Conchita, mulher tão sedutora quanto Ana. Nos dois casos, as personagens têm nos seus lugares de confissão um familiar contato. André procurou o lugar que melhor representasse seu invólucro de proteção, um quarto escuro, silencioso e por vezes úmido e frio, algo semelhante ao buraco escavado na terra. Mathieu, homem de negócios, inseriu-se em um vagão de trem, na primeira classe. Um cenário burguês relacionado ao vai e vem do trem - a sua ascensão amorosa.

Conchita se diferencia drasticamente de Ana quando se coloca em questão a linguagem. Ana, que se mostrou muda durante toda a narrativa de André, deixa claramente seu corpo falar, proclamar seus desejos, seus medos e sua profanação. Conchita, ao contrário de Ana, usa o poder de persuasão das palavras para manter Mathieu e também afastá-lo, à medida que suas necessidades são satisfeitas. E a necessidade – o desejo – que move a história.

No filme, o personagem Mathieu se vê seduzido e completamente fascinado por Conchita, uma única personagem interpretada por duas lindas e jovens mulheres para serem vistas enquanto pura ilusão de ótica, um jogo binário surpreendente. A duplicidade habita o pensamento de muitas pessoas, seduzidas pela envolvente manifestação do mundo de mentiras e luxúrias de joguetes amorosos. Agir com ousadia, experimentar e arcar com as possíveis consequências.

Uma Conchita era responsável pelo jogo de sedução, enquanto a outra tinha a responsabilidade de apaziguar as queimaduras que esse

ardente jogo poderia acarretar. É claro que a troca de personagens servia para ressaltar a ideia analógica de personagens tão diferentes e ao mesmo tempo tão sedutores. Mathieu identifica em Conchita a sua mãe, e nesse caso a fantasia reconstruída no filme seria a do incesto edipiano. Durante todo o jogo de tentação e submissão, Conchita nega a Mathieu aquilo que ele tanto quer: que ela se entregue a ele de corpo e alma. A cada nova promessa de se entregar ao amado acontecia o inesperado: o objeto escapava por entre os dedos de Mathieu e Conchita fugia para longe, tomando outros rumos pela cidade. A velha história do gato e do rato, o jogo de captura e libertação. Nada se fecha, tudo recomeça. A brincadeira se transforma na *metonímia do desejo*, ou seja, no contínuo deslocar-se dele. Conchita quer o tempo todo se instaurar no lugar do objeto de desejo dele. Freud (1996) fala em deslocamento metonímico e é através desse deslizamento que um significante desaparece para dar lugar a um outro, que Lacan vai utilizar para ilustrar a metonímia linguística: “é esse recurso metonímico que possibilita ao desejo enganar a censura” (GARCIA-ROZA, 1998, p. 147).

Esse jogo social, de recusa e aceitação, foi amplamente abordado por Walter Benjamin (1989) no ensaio “Jogo e Prostituição”. Ele afirma que a paixão ardente pelo jogo é a mais nobre das paixões, por trazer com ela todas as outras existentes. Para Benjamin (1989, p. 241), “o jogo social do erotismo gira hoje em torno da questão: até onde pode ir uma mulher digna sem se perder. [...] O terreno onde se decide o duelo entre o amor e a sociedade é, pois, o âmbito do amor livre”. Conchita sabe que se der aquilo que Mathieu deseja pode deixar de ser desejada. Tal circunstância nos remete a Freud e ao seu objeto de desejo (demanda) perdido, nunca alcançado. Ele já afirmava que nenhum objeto coincide com o objeto que procuramos. O desejo está diretamente ligado ao desejo do outro. Masotta (1987, p. 84) afirma que o “desejo é a insatisfação que restou depois do acúmulo da necessidade. O desejo vive de sua insatisfação, resguarda esta estranha função: a função da insatisfação”.

Quando um homem deseja uma mulher ele não deseja seu corpo como simples objeto natural, ele deseja o corpo constituído, ou seja, ele deseja o corpo desejado por outros desejos. O homem quer se apossar dos desejos de uma mulher e como contrapartida ser desejado por ela também. O amor é exatamente isso, o confronto entre esses dois desejos, sustentado pela fantasia.

Ao entramos no jogo da recusa e da aceitação precisamos definir que parte de nós entrará. Todo jogo demanda uma decisão, por isso é formado por um paradoxo – se perde ganhando ou se ganha perdendo.

De qualquer forma, ao entrar em um jogo, que possui seu próprio tempo, precisamos levar em consideração as regras, que são inseparáveis. Por isso é importante ressaltar que são as regras que transformam o jogo em um elemento de cultura. Quando infringidas, o desequilíbrio entre os competidores prevalecerá, repelindo o espírito do jogo.

As duas mulheres que representam Conchita são opostas entre si: uma é apaziguadora e carinhosa, a outra é ardente e fascinante. A exposição do corpo ressurgiu através da dança, o flamenco, que Conchita dança nua para seduzir turistas: mais uma vez a dança fazendo parte do jogo de sedução. As duas mulheres representam os lados opostos da mesma moeda e procuram atirar-se ao jogo da paixão. Ao término do filme há uma cena chocante, assim como em *Lavoura arcaica* também há um “*grand finale*”: Mathieu parte com Conchita, alterando as identidades das personagens ao longo do caminho. Uma que vai e a outra que se vira, e de repente uma explosão. Essa talvez seja a grande essência do filme de Buñuel: o desejo como explosão de sentimentos e sensações. Por isso, talvez, a relação constante de noticiários relatando ataques terroristas com o surgimento de uma Conchita apaixonada, prometendo dar a Mathieu aquilo que ele tanto ambiciona – seu corpo por completo. Nesse caso, o objeto obscuro do Desejo é, na realidade, o objeto do Desejo impossível, porquanto o desejo pelo incesto edipiano, ainda que no campo do imaginário, é um desejo impraticável. Mais uma vez o objeto entra em questão e nos traz uma dúvida cruel e avassaladora que, sob a perspectiva psicológica, nos coloca em xeque: não seríamos nós os objetos dos nossos próprios desejos? Essa é justamente a lógica do jogo: não interessa quem ganha ou perde, interessa apenas o jogo. O jogo da recusa e da negação representa o Desejo de índole humana em querer sempre aquilo que não lhe é permitido.

Verifica-se que tanto em *Lavoura arcaica* como em *Esse obscuro objeto do desejo*, os dois personagens, André e Mathieu, se viram dominados pelo instinto do prazer. Desta forma, o jogo não se opõe ao mundo da realidade, muito pelo contrário, passa a fazer parte do seu cotidiano e se transforma em obsessão. André fugiu de casa por não conseguir lidar com seus desejos mais ocultos e proibidos, carregando consigo o desejo do amor impossível e trazendo na bagagem uma relação incestuosa e um desejo avassalador de fundar os seus princípios. Mathieu, por sua vez, quis de qualquer forma conseguir aquilo que tanto desejava e que lhe queimava: Conchita; nem que para isso precisasse pagar um alto preço. O dinheiro tem participação fundamental nessa busca: é ele quem compra os momentos ao lado de Conchita e o silêncio

da mãe interesseira. Assim, o princípio do jogo foi corrompido, haja vista não fazer parte dele a obsessão e muito menos o dinheiro. Caillois confirma esse pensamento: “Lo que era prazer se constituye en idea fija; lo que era evasión en obligación; lo que era diversión en pasión, en obsesión y en causa de angustia”. (CAILLOIS, 1986, p. 89)³⁵ Desse modo, nenhum prazer parece possível sem que exista transgressão, violação, excesso e pecado, embora não fosse permitido ao jogo ultrapassar o limite entre o sagrado e o profano, sob pena de ser visto como uma perdição.

Giorgio Agamben, em seu “*Elogio da profanação*”, diz: “Se o sagrado pode ser definido através da unidade consubstancial entre o mito e o rito, poderíamos dizer que há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada, traduzindo só o mito em palavras e só o rito em ações. Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado” (AGAMBEN, 2007, p. 67). O que Agamben (2007) quer dizer é que o jogo, em suas particularidades e finalidades, pode fazer com que as pessoas passem a ignorar aquilo que é pertencente ao domínio do sagrado. Profanar não significa simplesmente abolir essa separação, mas, como diria Walter Benjamin, *refuncionalizá-la*, ou seja, criar novos elementos/conceitos a partir de elementos/conceitos já existentes. Para entendermos melhor esses limites faz-se necessário compreender o conceito de profanação. Profanar, de acordo com Agamben, era tudo aquilo que fosse restituído ao uso comum dos homens; profanação era a passagem do sagrado para o profano ou do profano para o sagrado. Profanar requer deslocamento, algo que antes era separado dos homens pela religião e que passa a ser devolvido a eles. Por ter sentido sagrado ou religioso, a passagem do sagrado ao profano pode acontecer por meio de um uso incoerente do sagrado, ou seja, através do jogo, o qual se encontra em decadência. O jogo faz desaparecer o mito e conserva apenas o rito.

O jogo passa a transgredir suas próprias regras quando há trapaça e seus limites não são respeitados. O jogo pode tudo, ele é cego, surdo e mudo. Benjamin (1989, p. 249) confirma em *Jogo e prostituição*: “a atração do perigo é subjacente a todas as grandes paixões. Não há volúpia sem vertigem. O prazer mesclado ao medo embriaga. E o que há de mais terrível no jogo? Ele dá e tira, suas razões não são absolutamente nossas razões. [...] É um deus”. Movidos por isso, somos

³⁵ Tradução minha: O que era prazer se constituiu em ideia fixa; o que era evasão em obrigação; o que era diversão em paixão, em obsessão e em causa de angústia.

levados a crer no jogo e, por esse motivo, torna-se necessário aceitar os riscos de jogar. Se ao adentrarmos uma partida soubermos a identidade do ganhador, o espírito do jogo não se fará presente e o jogo não se realizará.

Tanto André como Mathieu não sabiam se conseguiriam ter o que desejavam e por alguns momentos até o tiveram – mesmo que incompletamente. Mas, como num piscar dos olhos, o objeto de desejo escorregou por suas mãos, porque o jogo nunca acaba, ele é infinito. É exatamente a ausência das certezas no jogo de sedução que impulsiona os dois personagens: por não saberem se terão as coisas que almejam, persistem na luta. É a incerteza que move cada ato, transgredido ou não.

3.3 “Eu lhe darei tudo: é só pedir!” (Trans) formações em *Esse obscuro objeto do desejo*

Buñuel (2000) trouxe em seu filme aspectos surrealistas emblemáticos. A direta associação da narrativa às ações terroristas cria um cenário inquietante, mas envolvente. Buñuel (2000) deixa de lado o esteticismo da época e promove verdadeira afronta à sociedade burguesa. O diretor surpreende pelo desencantamento da teoria e pela surpreendente densidade do pensamento. O filme deixa de pertencer apenas ao campo cinematográfico e transcende a análise da sociedade, pois faz os objetos transitarem entre o símbolo e a alegoria, aquilo que eles são e aquilo que eles passam a significar. A embriaguez dos objetos (profanados) se dá através da *iluminação profana*, benjaminiana. A iluminação profana diz respeito a uma epifania dos tempos antigos e arcaicos aos tempos modernos e profanos, como uma manifestação do cotidiano que se torna um *insight*. É tomar por estudo um simples objeto e sua utilização e, de repente (através de um *insight*), passar a encará-lo como outra coisa, com outra utilização. É uma questão do *Olhar*, como fez Wisnik (1988) ao dialogar a *Iluminação profana* com o conto “*O ovo e a galinha*”³⁶ de Clarice Lispector (1999, p. 49-59).

³⁶ Siqueira (2007) diz: A primeira consideração da protagonista sobre ver o ovo é quanto à impossibilidade da visão, já que ver o ovo como um objeto nomeado, é reconhecê-lo (“Ver o ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há milênio”). Ver o nomeado não descortina nada, por isso ressalta: “Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. - Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe”. [...] Wisnik (1988, p.287) considerou o conto “O ovo e a galinha” como

Buñuel (2000) tratou de usar os objetos não apenas como símbolos, mas como metáforas. Sendo assim, são elas que entrelaçam a trama e envolvem o círculo vicioso dos desejos. Dentre as metáforas³⁷ que surgem no filme de Buñuel, talvez a mais emblemática seja o *saco*. Ele aparece e some como num piscar de olhos. Ninguém consegue decifrá-lo, mas o fato de ele aparecer antecipando os momentos com Conchita, quase sempre associando ao fato da personagem prometer, então, se entregar a Mathieu, pode indicar uma metonímia do desejo, o seu contínuo deslocar-se. Ora ele está nas mãos de Mathieu, ora nas mãos de um desconhecido. Ninguém parece notá-lo. Assim ele encarna o objeto de desejo, ora ele se aproxima de Mathieu, ora ele escapa por entre os dedos. O saco pode ter seu significado não esclarecido, mas é fato que esteja entrelaçado à trama narrativa e conseqüentemente às provocações de Buñuel à sociedade. O saco abre o filme e o fecha. Durante toda a história permaneceu fechado, invólucro, cujo conteúdo ficou sempre como enigma. Mas no momento final do filme seu conteúdo vem à tona. Em uma vitrine de loja ele é aberto por uma desconhecida. De dentro dele surgem rendas ensanguentadas. Parecem camisolas, símbolos de uma fantasia sexual que a moça desconhecida passa a consertar como que remendando, simbolicamente, uma possível perda da virgindade.

Da mesma forma, a vida deixou traços arruinados, que em algum momento puderam ser consertados, outros não. Eles mantiveram os traços da destruição. Mathieu olha a cena assustado. Conchita não demonstra qualquer tipo de reação. Assim que deixam a vitrine e partem em outra direção, uma bomba explode e o filme termina com uma cena terrorista que acompanhou toda a sua trajetória. A guerra terrorista, que obteve um papel secundário no filme, retoma a primazia. Assim

“verdadeiro tratado poético sobre o olhar”, que “não se limita a comentar as vicissitudes do olho e do pensamento diante da coisa, mas cifra na própria escolha do objeto uma espécie de circularidade enigmática do olhar”. Após ressaltar a simbologia da palavra ovo, destacou que “mesmo assim, prototípico, alegórico, marca sublimada e apagada de um real que hesita entre a consciência e o inconsciente, o eu e o Outro, o ovo não deixa de ser, no conto de Clarice Lispector, o ovo doméstico. cotidiano”.

³⁷ Os dez ensaios que constituem a obra têm por objetivo “captar particularidades específicas dos filmes de Buñuel realizados no México e, de outro, analisar as propriedades básicas dessas particularidades, seja a partir de cortes sincrônicos feitos em vários filmes ou, então, a partir de visões diacrônicas de algumas das características predominantes nessa filmografia” (CAÑIZAL, 1993, p.11-12).

também, o amor dos personagens foi em suas idas e vindas uma constante guerra. Paz e guerra se alternam conforme a relação do casal. Sempre que uma briga fora apaziguada, ou um momento de negação sexual surgia, revelava-se também uma notícia ou uma cena de terrorismo. Posteriormente, a paz entre os dois voltava a reinar e a relação estreita se acertava. Os danos de uma explosão final, assim como algumas partes da renda, não tiveram consertos. A renda trouxe aspectos relevantes acerca do desejo de Mathieu e a negação de Conchita. As manchas de sangue presentes na renda podem representar a perda da virgindade, cujo efeito parece ser tão catastrófico quanto o da bomba que explode.

Da mesma forma incompreensível como surgiu esse estranho objeto, outros foram inseridos na história, provocando dúvidas e estranhezas. Não são menos importantes, mas têm curta passagem pela obra. Um deles é o rato, que aparece em meio à negociação de Mathieu com a mãe de Conchita e justamente quando este compra a jovem de sua mãe. Quando a mãe o questiona sobre o casamento com sua filha e sobre o desejo de esposá-la, ouve-se o barulho da ratoeira se desarmando. Neste instante, eis que surge o fiel mordomo e pega a ratoeira próxima a eles; preso a ela está o rato, causando estranhamento como em um de seus bons momentos surrealistas. O que fica no ar é o anseio em descobrir o que isso pode significar. O rato traz consigo a imagem de um bicho de submundo corrupto. Há na relação interessada no dinheiro entre a mãe e a personagem a mesma relação de corrupção, o que facilmente pode ser interpretado como uma armadilha. Por outro lado, percebe-se a associação livre e direta do casamento ao estar preso à ratoeira. Em uma tradução livre popular, casar seria se deixar *enforcar* pelo parceiro, prender-se ao outro como a uma ratoeira. Assim como Conchita nega entregar seu corpo a Mathieu, ele também nega entregar-se ao casamento. Sobre isso, se lê:

Se Conchita lhe nega o corpo, ele também lhe nega o casamento. É um jogo duplo na tentativa de prender pelo desejo. Não temos vítima de um lado e carrasco do outro, os dois são torturadores e torturados. A cada um lhe escapa, aspectos obscuros do desejo do outro, tanto porque, o desejo não tem um só objeto, são múltiplos os objetos do desejo de cada ser humano. (PAGLIUCHI, 1999)

Nessa toada, temos a comprovação dilacerante do jogo, já comentado em outro momento, do gato e do rato. O desejo de Conchita em ser desejada por ele e a fuga incessante daquilo que poderia significar o fim do desejo. O fim do jogo.

Dando sequência às imagens de insetos em Buñuel, surge a mosca em outro momento da trama. Ela cai, como quem não quer nada, na taça de Mathieu durante uma conversa entre ele e seu primo. Essa mosca morta que facilmente poderia passar despercebida tem um significado que supera determinadas expectativas. A mosca parece se ligar a uma decadência burguesa, já que se relaciona à podridão. Tendo por costume sobrevoar restos de comida e animais mortos, consegue trazer em suas patas, os sinais da devassidão do mundo: sobrevoa a sujeira e alimenta-se dela. Ao mesmo tempo, ao sobrevoar uma casa burguesa – um restaurante burguês, leva consigo o estigma do submundo. Participa de banquetes, habita jardins floridos. Ela traz consigo a ambivalência dos mundos, dos tão diferentes mundos. Quando o garçom menciona incidentalmente que há tempos estava tentando pegá-la, demonstra a banalidade do ato. O restaurante se revela um reduto burguês quando, ao fazer com que a mosca caia na taça e passe a fazer parte do mundo trágico de Mathieu, Buñuel dá a sua alfinetada na sociedade. Uma sociedade decadente e insólita. Vivendo de aparências.

3.4 Dança de corpos

Figura 7- Ana dançando



Fonte: imagem capturada do filme *Lavoura arcaica* (2001)

Ana (que todos julgavam 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 quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava. (NASSAR, 2005, p. 186)

Mencionadas anteriormente, retoma-se aqui a relação de semelhança e a importância entre a linguagem corporal presente na dança das personagens Ana e Conchita. A dança representa um espaço que envolve a química dos desejos, com ela a linguagem corporal se expõe em um ritual prazeroso para quem o executa ou o assiste. Essa linguagem expressiva do corpo tem estado cada vez mais presente na literatura e parece quebrar tabus corporais.

Lúcia Aparecida Martins Campos Coelho (2009) fez uma importante reflexão sobre a *dança em Lavoura arcaica*. Para tanto, ela analisou as manifestações dançantes no romance de Raduan Nassar e no filme de Luiz Fernando Carvalho. Coelho identificou a dança de Ana como uma dança típica do folclore libanês chamada *Dabke*. Para a pesquisa, considerou aspectos relacionados ao religioso, ao cultural e às manifestações sociais que ajudaram a construir todo um movimento histórico do corpo. Ela traz, junto a sua investigação, uma história interessante sobre a origem da dança libanesa:

Em tempos antigos, os forros das casas eram feitos de barro e quando ocorria uma mudança de estação, especialmente com as chuvas de inverno, o barro rachava, provocando goteiras no interior das casas. Era preciso então fazer reparos nos telhados, compactar as rachaduras, ajustando o barro nas frestas. Tal ação era realizada em conjunto pelos amigos, parentes e vizinhos que,

de mãos dadas, para que não caíssem dos telhados, batiam ritmicamente os pés no barro e nos telhados. Com o passar dos tempos, surgiram os rolos, mudaram-se os forros das casas, mas a tradição permaneceu: o Dabke passou a fazer parte do folclore libanês e quando amigos e parentes se reúnem, inevitavelmente surge esta dança típica, alegrando e animando o encontro, a festa ou a cerimônia. (COELHO, 2009, p. 56-57)

É certo que esse costume perdurou por gerações, e o que antes fazia parte de um afazer doméstico se transformou em uma manifestação cultural, uma manifestação do corpo. Logo no início da dissertação, ela traz à reflexão a dicotomia dos gestos de Ana, trazendo os dois momentos de maior destaque da dança: a inicial e a final. A autora conclui que “Ana expressa em sua primeira dança alegria, união, sensualidade e aceitação e, em sua segunda e última dança, angústia, dissolução, erotismo e revolta, enfim, transgressão e ruptura” (COELHO, 2009, p. 8). Reafirmando a importância da expressão corporal para a personagem, ela faz dos gestos de seu corpo e dos movimentos, que expõem a sua alma, o seu verbo. Ana faz com o corpo aquilo que a palavra cala.

Não é difícil imaginarmos o dualismo do sagrado e do profano presente nesses dois momentos. Ana traz no seu corpo as marcas das suas experiências, assim como André, que também faz do seu corpo reduto para a liberação de toda opressão que sentia do seu pai. Para isso basta compreender as experiências sexuais de André, cujo corpo erotizado é, ao mesmo tempo, libertador de desejos.

A dança, durante dois momentos da trama, foi um divisor de águas, completando um ciclo de acontecimentos que marcaram as personagens. A segunda delas é definitiva pelo gesto brutal do pai que, não conseguindo lidar com os acontecimentos, mata Ana.

Nos dois momentos protagonizados por Ana conseguimos percebê-la de forma diferente. O primeiro, como já citado, representa a alegria, junto à sensualidade. Gestos que, porventura, podem ter seduzido André desde a infância. Mas é no segundo momento que a visualizamos mais sensual do que nunca. A flor vermelha em seu cabelo, a orquídea amarrotada – presente da prostituta para André, aliada aos outros objetos mundanos, transformam Ana em transgressora. A dança, que antes era composta apenas por gestos arcaicos do Dabke, agora traz as marcas da modernidade e da miscigenação de culturas.

Ana mostra passos de uma dança cigana, que durante anos absorveu a cultura espanhola, compondo o que hoje conhecemos como flamenco. Não se sabe ao certo qual é a origem da dança flamenca, contudo, sabe-se que a dança espanhola revolucionou a cigana, conjugando raízes árabes, mouriscas e até mesmo judaicas³⁸. Durante muito tempo, a cultura cigana foi desvalorizada e o mesmo aconteceu com os mouros e judeus, que durante muitos anos foram perseguidos pela inquisição espanhola. O flamenco, como qualquer outro tipo de tradição antiga, sofreu mutações. O que no início tinha como única forma de expressão o canto, hoje se modificou, incorporando aspectos como: “a guitarra, as palmas, o sapateado, a dança, o *cájon* e mesmo as famosas castanholas”³⁹.

Em *Lavoura arcaica*, Ana dançava com “as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas” (NASSAR, 2005, p. 29). Os movimentos fortes, bruscos, lembram a dança flamenca, dança protagonizada, também, pela personagem Conchita em *Esse obscuro objeto do desejo*. Ao dançar nua para os turistas, Conchita dá a eles aquilo que nega o tempo todo a Mathieu. Nua, ela se oferece inteira aos desconhecidos e, apesar de não haver o ato sexual, seu olhar e seus gestos não são mais os de ingenuidade infantil, traço marcante ao lado do homem que quer seduzir e pelo qual quer sentir-se desejada. De toda forma, Conchita traz no seu corpo a linguagem da sedução, a satisfação por ter despertado o desejo em diferentes homens.

Ana traz no corpo as respostas que André procura. Ana revela sua sexualidade e assume o desejo que sente pelo irmão. Coelho (2009, p. 68). afirma que o teor do seu discurso se modificou em relação à primeira dança: “ganharam mais peso, tornaram-se mais fortes e enérgicos. Sua movimentação ganhou maior rapidez, seus movimentos tornaram-se mais diretos e seu foco principal passou a ser o irmão André”. Coelho ainda reafirma a consistência dos movimentos de Ana quando parte para o centro da dança e escolhe se expor numa dança para a morte, com gestos fortes carregados de angústia e dor. É o último grito

³⁸ Flamenco Brasil. **Porque dança Flamenca**. Disponível em: <<http://www.flamencobrasil-raies.com.br/flamenco.html>>. Acesso em: 10 out. 2012.

³⁹ PORTUGAL, @ Flamenco. **Uma breve história do Flamenco**. Disponível no sítio eletrônico: <<http://flamenco.web.officelive.com/AHistoriadoFlamenco.aspx>>. Acesso em: 21 ago. 2011.

de Ana, ecoando em cada movimento que faz: “é o corpo que, sinalizando intenções, exhibe emoções e atitudes. É o grito desesperado de um corpo desrespeitado e reprimido. É o conflito entre tradição e ruptura se manifestando na linguagem corporal” (COELHO, 2009, p. 68). Ana consegue atingir um patamar de ruptura com as tradições arcaicas que André jamais conseguiria. Diferente de André, Ana não foge do círculo arcaico e, mais que isso, transgressivamente encara as imposições perante todos que ali estavam. Assume, pois, a liberdade procurada. Conforme dito por Coelho, Ana cala o mundo que a silencia com a sua morte:

Através da dança, Ana consegue o que André não alcança: a quebra, a queda, a ruptura, a destruição da tradição opressora. É imprescindível que Ana morra. Ela não suporta a tradição, tampouco suportaria a nova ordem que busca estabelecer com o irmão. (COELHO, 2009, p. 79)

Para Ana, em *Lavoura arcaica* a dança marcou um cessar fogo, o fim de uma busca incansável pela liberdade, simbolizando a abertura das algemas da repressão. Era o fim do arcaico e o início da modernização. A linguagem corporal manifestada era muito maior que o desejo de seduzir André. A dança de Conchita, em *Esse obscuro objeto do desejo*, não foi marcada pela necessidade da personagem de transmitir indícios de liberdade. Conchita já se mostrou livre desde o início, nada a impediu de agir conforme os seus preceitos. Muito pelo contrário, a mãe, única presença familiar, mostrava-se bastante interessada no que a *linguagem corporal* da filha poderia resultar, era um jogo por dinheiro. Em ambas as narrativas presenciavam-se corpos sedutores, que tinham por objetivo tornarem-se objetos de desejo de um outro objeto.

Independentemente do que cada uma buscou, ao realizar passos de uma *cigana oblíqua*, tanto Ana quanto Conchita sabiam do que eram capazes, assim como tinham a certeza de que por um instante de tempo estavam submissas ao calor da dança. Os gestos falaram mais alto do que qualquer outro grito ou gemido. Elas trouxeram a peste no corpo e dominaram a todos com seus ímpetos de vida. Ainda na esfera da sedução, o que ambas as personagens buscavam com seus gestos eram respostas para questionamentos individuais: o que busco com meu corpo e com meus desejos? Baudrillard (1991, p. 98) responde: “na sedução, a mulher não tem corpo próprio, nem desejo próprio [...] Ela não acredita neles, joga. Não tendo corpo próprio, ela se faz pura aparência, construção artificial a que se vem prender o desejo do outro”. Seus

gestos são apostas, provocações. Levam a crer que: “toda a sedução consiste em deixar o outro acreditar que é e continua como o sujeito do desejo, sem que ela mesma caia nessa armadilha” (BAUDRILLARD, 1991, p. 98). Tanto Ana quanto Conchita revelaram além da transgressão a necessidade de se perpetuarem como “sujeito do desejo”.

3.5 O desejo continua...

Raduan Nassar é um escritor singular. Autor de poucas obras, abandonou a literatura precocemente, mas deixou em seu pequeno legado uma “safrinha” (NASSAR, 1996, p. 55) de contos ou crônicas cuja densidade crítica vale a pena registrar, como dizia o próprio Nassar. Os contos de *Menina a caminho* (NASSAR, 1997)⁴⁰ trazem personagens que também exploram a sedução que o próprio corpo pode promover. Em uma crônica ou fragmento que já desde o título revela um tempo do cotidiano, *Aí pelas três da tarde* (NASSAR, 1997, p. 71), há um personagem *domesticado* pelo mundo moderno, que se desvencilha de seus disfarces de trabalho para se render ao merecido descanso. Percebe-se nele um personagem estressado pelas dificuldades de um trabalho que o oprime, o obriga a um falso comportamento. O personagem é encorajado a se libertar de todos os objetos mundanos que o mascaram, desde o trabalho até chegar a casa:

[...] suba sem demora ao quarto, libertando aí os pés das meias e dos sapatos, tirando a roupa do corpo como se retirasse a importância das coisas, pondo-se enfim em vestes mínimas, quem sabe até em pêlo, mas sem ferir o decoro (o seu decoro, está claro), e aceitando ao mesmo tempo, como boa verdade provisória, toda mudança de comportamento. (NASSAR, 1997, p. 71)

⁴⁰ Primeiro trabalho de ficção de Raduan Nassar, escrito no início dos anos sessenta, o conto 'Menina a caminho' foi uma espécie de pano de fundo para as obras posteriores do autor. Ao acompanhar os passos da 'Menina a caminho', em seu percurso pelas ruas de uma pequena cidade do interior, o leitor ficará seduzido pela sucessão de situações corriqueiras. Assim como a menina da narrativa, estará caminhando rumo ao desfecho que recupera dramaticamente o que se encontrava disperso ao longo do trajeto. O conto deu título ao livro *Menina a Caminho*, composto por outros pequenos textos. Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br>>. Acesso em: 29 maio 2012.

Ao deixar para trás a rotina monótona do trabalho, trancafiado em uma sala abarrotada de afazeres, o personagem pôde se deleitar com a sensação de desprezar todos os olhares “interrogativos” e gozar da experiência única de ser *embalado pelo mundo* (NASSAR, 1997, p. 71). Metaforicamente, retirar uma falsa película de proteção e limpar seu corpo de todas as impurezas promovidas pela modernidade para se entregar, mergulhar de cabeça na vida. Tornar a viver. O personagem fez do corpo a sua retomada. Ele representa-se morto, enterrado por uma vida sem prazer, e percebe num gesto simples como despir-se o peso das coisas.

Outro conto marcante em *Menina a caminho* é o pequeno texto *Hoje de madrugada*, publicado pela primeira vez em *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996), cedido pelo próprio autor Raduan Nassar após quase três décadas guardado. O texto retrata a vida solitária de um casal em vias de separação. Ao leitor são omitidas informações sobre o passado, há apenas um presente doloroso e triste. Dois lados, dois desejos, homem e mulher. A narrativa trata exatamente do desejo e do impedimento dele. Nota-se um descompasso entre o que ela quer e aquilo que ele (não) tem a oferecer. O homem, assim como o personagem de *Aí pelas três da tarde*, mostra-se escondido na tensão do trabalho (reflexo da modernidade) trancafiado em um quarto em plena madrugada, quando de repente ela entra e, espremida próxima à porta, o observa: “ela pensando inclusive que me atrapalhava nessa hora absurda em que raramente trabalho, eu que não trabalhava” (NASSAR, 1996, p.56). O silêncio toma conta do quarto e parece perdurar muito tempo entre eles, ressaltando a indiferença (dele) frente à demanda do amor.

A narrativa é contada a partir da visão do homem, narrada por ele exclusivamente. A cena se desenrola de forma tensa, ficando evidente que ela procura humilhanamente a atenção e o amor do marido que, frio e impassível, não tem nada para dar. O desejo torna-se explícito quando ela, em um bilhete, reafirma o abismo existente entre os dois e implora: “vim em busca de amor” (NASSAR, 1996, p. 57). Ele não diz nada, não faz qualquer tipo de movimento, continua ali com olhos abaixados. Mais uma vez ela toma o bloco e escreve: “responda” (NASSAR, 1996, p. 57). Vê se que ela suplicava, mendigava por um mínimo de afeto e, o que parecia necessidade por desejo, tornava-se um “golpe de misericórdia”. A resposta do marido foi fria e rasteira: “não tenho afeto para dar” (NASSAR, 1996, p. 57). Sobre este silêncio, Nilza de Campos Becker (2011, p. 52-53) assevera:

A amargura e a perda de cumplicidade são evidenciadas pela impossibilidade de comunicação entre o casal, que abole a linguagem oral, e se restringe a uma troca de bilhetes, feita de cobranças e recusas. A obsessão pelo companheiro faz da mulher um autômato, que se abstém da vida, na esperança de recuperar a afeição já extinta, do marido.

Por não conhecer o passado, o leitor não consegue compreender o porquê de tamanha rejeição e ao mesmo tempo tamanha submissão. A necessidade deplorável por atenção demonstra a falta de amor próprio da personagem que, apesar da dolorosa sequência de negação, implora desesperadamente. Ela voltou a suplicar por afeto (que talvez tivesse tido antes) ao aproximar-se do marido e lentamente afagar-lhe: “suas unhas no dorso do meu pescoço, me roçando as orelhas de passagem, raspando o meu couro, seus dedos trêmulos me entrando pelo cabelo desde a nuca” (NASSAR, 1996, p. 58). No entanto, uma vez mais ela recebeu o gélido gesto do abandono que, de forma descompassada, permaneceu no ar: “abandonei sua mão no ar” (NASSAR, 1996, p. 58). Durante toda a leitura do conto a sensação experimentada é a de abandono. É o silêncio que se instaura e domina a narrativa do princípio ao fim. O leitor se sente tentado a *quebrar o gelo*, a resistir ao embarço e exigir uma resposta. O silêncio torna-se paradoxalmente ensurdecador.

A rejeição se faz presente através dos gestos. Na necessidade arrebatadora de uma mulher abandonada percebe-se um último sinal: “não me surpreendi com o laço desfeito do decote, nem com os seios flácidos tristemente expostos” (NASSAR, 1996, p. 59). Expor o corpo envelhecido (seios flácidos) de forma humilhante marca o declínio daquela relação. Há uma cena ridícula de rebaixamento a que se expôs o próprio corpo: os seios flácidos oferecidos ao marido denotam uma exposição desnecessária e degradante. Ela chegou às últimas consequências na busca por sentir-se amada, desejada. Um patético pedido, e ela sabe disso, mas vai até o limite. Ela faz transbordar o que seria a fronteira do sensual e do abjeto, perdendo completamente a dignidade. No confronto de desejos, ela deseja o ter e ele parece desejar que ela não estivesse ali, buscando nele o desejo que já não existe mais. Neste relacionamento em decadência há uma transgressão das linhas de respeito. O casal passa a lidar com os excessos e isso parece enfadar. É um relacionamento extinto. O que há em comum entre *Hoje de madrugada* e *Lavoura arcaica* é o declínio, o fim, como estrutura

recorrente em Nassar. Entretanto, não há um desmoronamento patriarcal no conto, mas sim um desmoronamento do casamento enquanto “instituição” do desejo não preservado/alimentado pelo outro.

Seguindo esta mesma linha, temos *O ventre seco*. A breve narrativa é uma suntuosa carta de alforria, narrada em primeira pessoa e tendo um homem como personagem-narrador, assim como em *Hoje de madrugada* e em *Lavoura arcaica*. O homem não revela o seu nome, mas revela o nome da mulher de quem deseja se “libertar”: Paula. Ele deixa claro, à medida que avançam os detalhes da carta, ser muito mais velho do que ela. Se em *Hoje de madrugada* o leitor não consegue obter qualquer tipo de informação sobre os motivos que levaram o casal a se afastar, em *Ventre Seco* há motivos suficientes. Ele deixa claro a paixão exacerbada pela vida: “acho graça no ruído de jovens como você” (NASSAR, 1997, p. 61). A reclamação desmedida pode ser fruto de uma geração que não possui alguém sob quem possa exercer a autoridade (o autor pode fazer referência a queda patriarcal) e isso incomoda profundamente o narrador. O conto foi escrito em 1970, em plena época da Ditadura Militar, e a carta mais parece ser uma manifestação acerca de todas as mudanças externas (da e na sociedade) aplicada a um cenário interno (o casal). No artigo de Maisé Lemos, temos de forma esclarecedora informações sobre o conto e que nos fazem compreender a relação entre uma possível carta de despedida (amorosa) e uma carta manifesto:

O ventre seco foi escrito durante a época da ditadura militar no Brasil, época de uma literatura engajada, de contracultura, contra a lei – é proibido proibir – posição que parece finalmente reforçar a lei, o bem e o mal, a mulher e o homem; época de uma dialética rigorosa, deixando entreaberta a questão: é possível uma outra saída? (LEMOS, 2010, p. 94)

A partir deste fragmento temos mais clara a metáfora constituidora da narrativa. Todos os desabafos direcionados à mulher reforçam a antítese existencial do personagem em relação à sociedade moderna que se constituiu. A ambivalência de gerações faz analogia àquilo que ele próprio vivenciou frente às mudanças sociais.

Raduan Nassar já deixou as marcas deste período em *Lavoura arcaica* e não é de se estranhar que o autor pudesse fazer alusão em muitos dos seus contos a questionamentos referentes às convenções

sociais. Nassar promove a *indiferença*, exatamente como observada em *Aí pelas três da tarde*, em que a personagem é encorajada a buscar uma nova percepção de mundo. E é exatamente esta nova percepção de mundo que todas as personagens de Nassar parecem buscar. Em *O ventre seco*, o homem é colocado como alguém mais racional e a mulher como um ser mais sentimental, ambos em busca de uma nova lucidez. O silêncio promovido pelo personagem “em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio” (NASSAR, 1997, p. 62) é fruto de uma sociedade silenciada pelas censuras que emudeceram a população e consequentemente o narrador. O silêncio das personagens, cada qual a sua maneira e por suas razões, em *O ventre Seco*, em *Hoje de Madrugada* e em *Aí pelas três da tarde* é o mesmo silêncio encontrado em Ana, em *Lavoura arcaica*, e é também o mesmo silêncio encontrado em Raduan Nassar, que ao desistir da literatura optou ele mesmo por silenciar.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou entender o papel do narrador oral e com ele a função singular de transmitir o processo de experiência a partir da sabedoria. Para isso se fez necessário escolher partes significativas de diferentes obras buscando identificar como a transmissão de conhecimento se constituiria. *Lavoura arcaica* foi o primeiro livro analisado. A história de forma sinuosa reencarna a passagem bíblica do filho que sai de casa em busca de sua própria experiência de vida. Cansado das imposições rigorosas do pai e disposto a se constituir sujeito da própria história, André foge de casa deixando para traz um amor proibido e incestuoso por sua irmã, Ana. Compreender as inquietações do narrador e a necessidade de perpetuação das palavras do pai só foi possível em associação com as leituras de *O Narrador*, de Benjamin, e *Totem e Tabu*, de Freud.

Na aproximação com Benjamin (2005, p. 197), percebe-se que este narrador, por mais familiar que possa parecer “não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais”. Este narrador oral negado do princípio ao fim em *Lavoura arcaica* é o pai, rude e viril, *totêmico*. Aquele que incansavelmente manteve em seu verbo todas as sementes lançadas pelo avô de André. Daí esse processo de *reminiscência* se transformar em uma estrutura conflitante. Se por um lado identificamos o Pai narrador como aquele possuidor dos conhecimentos (Iohána), por outro temos a figura do filho (André) aquele que destrói a tradição e inaugura uma nova história. Um novo processo de experiência. Nesse sentido, a estrutura patriarcal que desmorona é arcaica. Um ciclo primitivo onde o pai, ser intocável, possuidor das leis e, principalmente, castrador, dá lugar a uma estrutura chamada por Gilberto Freyre de *neocracia*, transita do patriarcalismo para o individualismo.

A estrutura patriarcal em declínio é também compartilhada por *Pedro Páramo*, embora a figura do pai em princípio não seja negada, mas sim procurada. Juan Preciado é aquele que após a morte da mãe, (até então a única narradora daquilo que parecia ser a cidade do pai: Comala) através de sua *reminiscência*, insere-se em um cenário desolado, destruído e completamente diferente daquilo que ouviu da mãe. Juan foi obrigado a colar cada pedacinho da história para que pudesse compreender seu pai. Um pai que também desmorona. Junto com suas maldades, Pedro Páramo parece ter levado Comala. Tendo em vista a relação de dependência entre Pedro e a cidade de Comala questiona-se a alegoria que ela possa representar: Não seria Comala o

próprio Pedro Páramo, já que, na medida em que ele desmorona, a cidade também é elevada à ruína? As ruínas são resíduos de um mundo de sonhos, aquele mundo utópico projetado pela mãe e que não foi encontrado por Juan, mas o permitiu familiarizar-se com aquilo que parece ter sido o seu passado. As ruínas da cidade representam Pedro (ou vice - versa) que desmorona feito pedra. Tanto em *Lavoura arcaica* quanto em *Pedro Páramo*, a estrutura patriarcal não possui mais as características que um dia tornaram o Pai um ser inquestionável e soberano. Nas duas obras ele se torna decadente. Esse pai em declínio resulta de um núcleo familiar que se questiona enquanto arquitetura arcaica justamente na sua passagem para a modernidade, quando há uma disfunção em termos de papéis familiares antigos, consequência de mudanças quanto ao meio de produção, que passa da manufatura à indústria, e, em geral quanto a uma economia cujos valores de culto passam a ter valores de troca, ou seja, valores mercadológicos.

Buscou-se ainda analisar o pai em sua função de castração. O pai detentor das leis e responsável pelo impedimento da relação incestuosa sugerida entre os irmãos Ana e André, em *Lavoura arcaica*. Este é o pai descrito por Freud, em *Totem e Tabu*, que encontrou a conexão entre totemismo e incesto. Macho, ditatorial e possuidor do direito sobre as fêmeas da tribo está diretamente ligado à criação do próprio tabu. Esse pai invejado é morto e esta morte traz a necessidade de princípios organizacionais exogâmicos. É a partir da morte do pai que se percebe a sua força. Daí Iohána morrer simbolicamente após seu gesto transgressor: matar a própria filha. Matando ele próprio morre, desta forma ele pode exercer a função de pai castrador: evitar o incesto familiar. Falar em pai é ir além do campo do real, é adentrar o campo do simbólico. Identificar o pai como aquele que consegue encarnar e representar a Lei. Iohána falhou ao reproduzir os sermões religiosos/familiares, mas em sua função de primazia, transgressivamente, através de gesto do Pai Real assumiu o seu compromisso de Pai Simbólico.

Afinal, diante das leituras psicanalíticas e literárias, existem fronteiras entre o arcaico e o moderno? As respostas parecem constituir os “sujeitos” de cada um dos romances. Não medindo as consequências, os personagens transcendem através da linguagem da dança, do poder das palavras, do silêncio, do jogo em busca de seu objeto de desejo. O objeto, como resultado da passagem moderna a uma economia mercadológica, percorre as páginas de *Lavoura arcaica* e seduz através do corpo da mulher em *Esse obscuro objeto do desejo*. Ao passar por experiências profanas André manifesta o desejo por um objeto perdido,

nunca satisfeito. Os objetos se tornam, então, o arquivo do mal de André, resultado da sua convivência de submundo. André precisou abrir mão de objetos que o lembrassem da infância para fazer uso de objetos que marcassem a sua passagem à vida adulta. Cada objeto mundano guardado por ele serviu para representar o gesto de transgressão ao núcleo familiar. Ao contrário, em Ana eles representaram sua libertação. Daí adornar-se com eles e serpentear perante plateia íntima. Os outros objetos (a seda, o lírio, as roupas) marcam a ambivalência vigente entre certo e errado, servem para confundir o leitor, ou, quem sabe, serviriam para questionar o forte sentimento de *cólera* presente em *Lavoura arcaica*. Com ousadia, Nassar fez uso de objetos simbólicos de pureza (trigo, pombas, cordeiro, lírios, etc.) para seduzir através do arcaico e retratar através dele exatamente a oposição, o pecado.

O desejo em *Lavoura arcaica* é um desejo de incesto, de transgressão às leis, pela construção de uma nova narração. Juntos, promovem a decadência do pai. Em *Esse obscuro objeto do desejo* identificamos um desejo em decadência, mesquinho e egoísta. Ao analisar o filme, percebemos que ele se desenrola naquilo que poderíamos chamar de dois planos: um, com os atentados terroristas e outro, com os joguetes de sedução. Planos opostos que nem sequer confundem o espectador, já que somos convidados a apenas “assistir” ao deslocamento do desejo. Que ora se entrega ora recua. Tornamo-nos cúmplices do egoísmo das personagens porque ao nos entregarmos ao jogo caímos em uma armadilha e por isso não enxergamos, agimos da mesma forma que Mathieu e Conchita. Cada qual preocupado apenas com o seu próprio desejo: ele, o objeto que ela guarda (a virgindade) e ela, o amor que ele possivelmente poderia nutrir. O egocentrismo de ambos nos torna também egocêntricos. Alienados do que acontece de grave na sociedade, terrorismos quase que diários: bombas, explosões, assassinatos. A destruição da sociedade nos leva a crer em um desejo destrutivo, em declínio. Estaria Buñuel antecipando-se à ideia de um desejo de consumo como anestésico de uma burguesia que se guia exclusivamente pelo desejo de possuir?

Finalizamos, então, com algumas pinceladas sobre os outros textos curtos de Nassar: *Aí pelas três da tarde*, *O ventre seco* e *Hoje de madrugada*. Em todos eles o desejo se torna recorrente, assim como o declínio. Em *Aí pelas três da tarde* encontramos um sujeito disposto a abrir mão das imposições ditadas pela vida moderna, abrir mão principalmente dos objetos modernos. Em *Hoje de madrugada* encontramos um casal em declínio. Uma mulher que se expõe de forma humilhante a um homem que não a ama mais, que a rejeita. Diferente de

Conchita e de Ana, ela não consegue mais despertar no outro o desejo, talvez porque ela não possua mais nada que ele próprio possa desejar. Sendo assim, onde estaria o prazer de jogar? A sedução e o desafio estão próximos demais. A fraqueza levada às últimas consequências parece ser uma fraqueza calculada. Mas seduzir é isso:

Seduzir é fragilizar. Seduzir é desfalecer. É através da nossa fragilidade que seduzimos, jamais por poderes ou signos fortes. É essa fragilidade que pomos em jogo na sedução, e é isso que lhe confere seu poder. Seduzimos por nossa morte, por nossa vulnerabilidade, pelo vazio que nos persegue. O segredo é saber jogar com essa morte a despeito do olhar, a despeito de gesto, do saber, do sentido. (BAUDRILLARD, 1991, p. 94-95)

É quando nos mostramos mais fracos, ou melhor, quando mostramos nossa fraqueza, que atingimos o ponto máximo da nossa busca e nos tornamos reais. Porque mostrar fragilidade é também uma forma de revelar-se forte. Por isso seduzir é fragilizar, porque você expressa as suas verdades – ou falsas verdades, e em troca exige que o outro também as revele. Assim, aceitamos as imposições do jogo. E nos descobrimos menor que ele. Entregar-se à morte é aceitar a condição de vida, seduzidos pela busca incansável de objetos de desejo em deslocamento contínuo. Essa busca que nunca finda.

Referências

Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Ana Luiza. A linguagem territorial e o intertexto cultural utópico Latino-Americano: Graciliano Ramos e Juan Rulfo. In: **Revista de Crítica Literária Latino Americana**. Año XXIII, N° 45. Lima-Berkeley, 1º semestre de 1997, p.97-160.

_____. Da casa do romance ao xadrez de casas: formas industriais/texturas culturais. In: **Revista Iberoamericana**. Vol. LXIV, Nturs. 182-183. Enero-Junio 1998, pp.195-207.

_____. O olhar nômade de Gilberto Freyre: nas entredobras barrocas modernas. In: **Ci. & Tróp.** Recife, 30, n.2, /229-252, jan/dez, 2002.

ASSIS, Machado de. **Casa Velha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. Coleção Debates 35, SP: Perspectiva, 1980.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. **Las lágrimas de Eros**. Tradução de David Fernández. Buenos Aires: Tusquets, 1961.

_____. **O erotismo**. Revisão: Suely Bastos e José Renato Deitos. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A origem do drama barroco alemão.** Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas I.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Experiência. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Flávio Di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002.

_____. **Charles Baudelaire um Lírico no auge do Capitalismo:** Jogo e prostituição. Obras escolhidas. Volume III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Rua de mão única.** Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BUÑUEL, Luis. **Escritos de Luis Buñuel.** Prólogo de Jean-Claude Carrière. Edición e introducción a cargo de Manuel López Villegas. Editorial Páginas de Espuma. España: Omagraf, S.L. 2000.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Raduan Nassar.** São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.º02, 1996.

CAILLOIS, Roger: **Los juegos e los hombres:** La máscara y el vértigo. Tradução de Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. (org.) **Um jato na contramão: Buñuel no México.** São Paulo: Editora Perspectiva: 1993.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavoura arcaica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CORTÁZAR, Julio. Casa tornada. In: **Bestiário.** Trad. de Rerny Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: Alameda/Edusp, 2005.

COUTO, José Geraldo. *Lavoura arcaica radicaliza na linguagem*. In: **Folha de São Paulo**. 2001.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. (primeira parte) *Traumdeutung*. Volume IV. (1900). Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Além do princípio de prazer. In: **Obras completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Direção geral de tradução de Jayme Salomão. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Dois histórias clínicas** (*o “pequeno Hans” e o “homem dos ratos”*)- Volume X, Imago, 2006.

_____. O horror ao incesto. In: **Obras completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Direção geral de tradução de Jayme Salomão. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. P.21-36.

_____. O estranho. In: _____. **Obras Completas**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.v.VII.

_____. **Totem e Tabu e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das obras completas. Direção da Edição Brasileira de Jayme Salomão. Vol.XIII (1913-1914). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. **Um caso de Histeria**: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade infantil. Edição Standard Brasileira das obras completas. Direção da Edição Brasileira de Jayme Salomão. Vol. VII (1901-1905) Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Ilustrações de Lula Cardoso Ayres, M. Bandeira, Carlos Leão e do autor. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Câmara dos Deputados: Governo do Estado de Pernambuco: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1981.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

GIDE, André. **A volta do filho pródigo**: precedido de cinco outros tratados: O Tratado de Narciso. A Tentativa amorosa. El Hadje.Filoctetes.Betsabé. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KOBS, Verônica Daniel. Per Omnia Saecula Saeculorum: sob o peso da tradição e das simbologias ancestrais. **Relendo Lavoura arcaica**. Organização: Brunilda T. Reichmann. Curitiba/PR, 2007.

LACAN, Jacques. **Nomes-do-Pai**. Tradução de André Telles; revisão técnica de Vera Lopes Besset. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. **Escritos**. Trad.V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. (Original publicado em 1966).

_____. **Os complexos familiares na formação do indivíduo**. Trad. Marco Antonio Coutinho Jorge, Potiguara Mendes da Silveira Jr. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

_____. **O seminário**: A relação de objeto. (Livro IV). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOCKYER, Herbert. **Todas as parábolas da Bíblia**. São Paulo: Editora Vida, 2006.

MASOTTA, Oscar. **O comprovante da falta**: Lições de Introdução à Psicanálise. Tradução de Maria Aparecida Balduino Cintra. São Paulo: Papyrus, 1987.

MOREIRA, Caio Ricardo Bona. **Ruínas de um tempo/templo, ou sobrevivência de Dario Vellozo na literatura do presente** [tese]. Orientadora Prof.^a Dr.^a Susana Scramim, UFSC, 2011.

MORSS, Susan Buck. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Tradução de Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

_____. **Natureza Histórica: Ruína. Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Tradução de Ana Luiza de Andrade; revisão de David Lopes da Silva. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária, Argos, 2002.

MÜLLER, Fernanda. **A literatura em exílio** [tese]: uma leitura de Lavoura arcaica, Relato de um certo Oriente e Dois irmãos. Orientador: Carlos Eduardo Schimidt Capela. Florianópolis, SC, 2011.

_____. **Ecos do Oriente**: o relato de viagem na literatura brasileira contemporânea. Florianópolis: Mulheres, 2010.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Menina a caminho e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Hoje de madrugada. In: **Cadernos de Literatura Brasileira. Raduan Nassar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, n. 2.

ORTEGA, Julio. **Transatlantic Translations: Dialogues in Latin American Literature**. Traduzido por Philip Derbyshire. London: Reaktion Books, 2006.

PERRONE-MOISES, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: **Cadernos da Literatura Brasileira – Raduan Nassar**. Instituto Moreira Salles, setembro de 1996.

POE, Edgar Allan. A queda da Casa de Usher. In: **Histórias extraordinárias de Allan Poe**: Edgar Allan Poe. Tradução e adaptação de Clarice Lispector. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. p.73-86.

PONTE, Antonio José. **Un arte de hacer ruinas**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

ROUDINESCO, Elizabeth. Jacques Lacan: o estádio do espelho. **A Análise e o Arquivo**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Pós - graduação em Letras/Estudos Literários – FALE/UFMG; Ed. UFMG, 1997.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (profetas, poetas, drogados). In: NOVAES, Adatao (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Eletrônicas:

BARROS, Rodrigo Lopes. Havana: a cidade como catástrofe em Antônio José Ponte. In: **Alea, Estudos Neolatinos**, vol. 12, núm. 2, jul.-dic. 2010, p. 257-268. Universidade Federal do Rio de Janeiro, p.262. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/330/33019082006.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2012.

BECKER, Nilza de Campos. Raduan Nassar: da linguagem poética ao silêncio do escritor. In: **Kaliópe**. São Paulo, ano 7, n. 14, Julho/dezembro de 2011, p.52-63. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kalioppe/article/view/7885>>. Acesso em: 29 maio 2012.

COELHO, Lúcia Aparecida Martins Campos. **A dança nas lavouras de Nassar e Carvalho**. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de

Ensino Superior de Juiz de Fora, MG. 2009. Disponível em:
<<http://web2.cesjf.br/node/4060>>. Acesso em: 21 ago. 2011.

FIGLILOLO, Gustavo Javier. **Uma visão de incesto em Juan Rulfo:** Narrativa, semântica e ideologia. 2010. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=196005>. Acesso em: 30 out. 2012.

LEMOS, Maisé. Desdobras deleuzianas: o ventre seco de Raduan Nassar. In: **Synergies Brésil**, n° spécial 2, 2010 p. 93-99. Disponível em: <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Bresil_special2/lemos.pdf>. Acesso em: 31 maio 2012.

POZA, José Roberto Miranda; FIGUEREDO, Thiago da Camara. Os limites do realismo artístico em Pedro Páramo, de Juan Rulfo. **Crítica Cultural (Critic)**. Palhoça, SC, v. 6, n.1, p. 251-267, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0601/060118.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2012.

PAGLIUCHI, Vera Lucia Palma. **Esse obscuro Objeto de desejo.** Ribeirão Preto, 24 fev. 1999. Disponível em:
<http://www.sbprp.org.br/cinema/poup_esse_obscuro_objeto_do_desejo.htm>. Acesso em: 20 ago. 2011.

POE, Edgar Allan. **A queda da Casa de Usher.** Disponível em:
<<http://www.alfredo-braga.pro.br/biblioteca/usher.html>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

PORTUGAL, @ Flamenco. **Uma breve história do Flamenco.** Disponível em:
<<http://flamenco.web.officelive.com/AHistoriadoFlamenco.aspx>>. Acesso em: 21 ago. 2011.

RASSIAL, Jean-Jacques. O enigma do pai real. **Estilos clin.**, jun. 2004, v. 9, n. 16. São Paulo. Disponível em:
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282004000100012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 31 out. 2012.

SIQUEIRA, Joelma Santana. Uma discussão sobre o olhar do artista moderno na literatura e na arte. Encontro Regional da ABRALIC 2007. In: **Literaturas, Artes, Saberes.** Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/JOELMA_SIQUEIRA.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2012.

SILVA, Maria Ivonete Santos. A loucura e as heroínas de Juan Rulfo. In: **Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**. Fazendo Gênero 9, UFSC, agosto de 2010, p. 06. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278464486_ARQUIVO_ALOUCURAEASHEROINASDEJUANRULF1.pdf>. Acesso em: 24 maio 2012.

VIÉGAS, Jamilson. Parábolas de Cristo. In: **Recanto das Letras**. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/mensagensreligiosas/2635291>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. O percurso inicial da revolta em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. **Terra Roxa e outras Terras**. Revista de estudos literários. Volume 11, 2007, p.104. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 16 maio 2012.

VIEIRA, Padre Antônio. **O Sermão da Sexagésima**. Proferido na Capela real de Lisboa em março de 1655. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&co_obra=1745>. Acesso em: 26 set. 2012.

Filmográficas:

ESSE OBSCURO OBJETO DO DESEJO. Direção de Luis Buñuel. Roteiro de Luis Buñuel e Jean- Claude Carrière. Baseado no livro de Pierre Louys (1898), *La Femme et le Pantin*. São Paulo: Silver Screen Collection, 1977. 1 DVD (102min): son.,color.

LAVOURARCAICA. Direção, Roteiro e Montagem de Luiz Fernando Carvalho. Barueri- SP: Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filme. LFC Produção & Vídeo Filmes, 2001. 1 DVD (163 min): son.,color.

MATADOR. Direção de Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar e Jesús Ferrero. Espanha,1986. 1 DVD (90 min) son.,color.