



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE MESTRADO ACADÊMICO EM LINGÜÍSTICA APLICADA**

***FRANCISCO DAS CHAGAS VIANA JÚNIOR***

**À ESQUERDA DO PAI: FAMÍLIA, REPRESENTAÇÃO E SEXUALIDADE NO  
FILME *LAVOURARCAICA***

**FORTALEZA – CEARÁ**

**2011**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**  
**FRANCISCO DAS CHAGAS VIANA JÚNIOR**

**À ESQUERDA DO PAI: FAMÍLIA, REPRESENTAÇÃO E SEXUALIDADE NO  
FILME *LAVOURARCAICA***

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Estudos da Linguagem

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira

**FORTALEZA – CEARÁ**

**2011**

V614e Viana Júnior, Francisco das Chagas

À esquerda do pai: família, representação e sexualidade no  
filme *LavourArcaica* / Francisco das Chagas Viana Júnior. -  
Fortaleza, 2011.

238p.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira.

Dissertação (Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada) -  
Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades.

1. Família 2. Representação 3. Sexualidade 4. Cinema 5.

*LavourArcaica*. I. Universidade Estadual do Ceará, Centro de  
Humanidades.

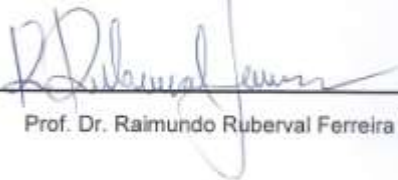
FRANCISCO DAS CHAGAS VIANA JÚNIOR

À ESQUERDA DO PAI: FAMÍLIA, REPRESENTAÇÃO E SEXUALIDADE NO  
FILME LAVOURARCAICA

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós graduação em Lingüística Aplicada  
da Universidade Estadual do Ceará  
como requisito parcial para a obtenção  
do título de mestre em Lingüística  
aplicada.

Defesa: 08/04/2011

Banca Examinadora



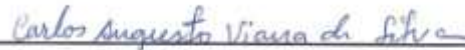
---

Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira (Presidente)



---

Prof. Dr. Gabriela Frota Reinaldo (1ª examinadora)



---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (2º examinador)

**Aos espectros dos meus avôs:  
Francisco e Denilde; Pedro e  
Maroca.**

## AGRADECIMENTOS

A Deus que até aqui ajudou este seu filho a fazer algo de útil na vida.

Ao Prof. Dr. Ruberval Ferreira por dividir comigo as dores e as delícias de ser um ariano torto. Muito Obrigado!!!

A Capes pelo apoio financeiro na realização desta pesquisa.

A Uece por ter me dado a experiência de vivenciar uma universidade pública, gratuita e de qualidade.

Ao PósLa e todo o seu corpo docente e seus funcionários pelo incentivo e a oportunidade de estudar no que, com certeza, é um dos melhores programas de mestrado do Brasil. Vida longa a todos nós!!!

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Gabriela Frota Reinaldo por ser esse grande exemplo de magistério que é e ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva por sua presteza e simpatia na avaliação deste trabalho.

A minha família, Seu Viana, Dona Anita, Denilde, Ana Cláudia e Tia Lucila pelo apoio e solidariedade. Muito obrigado, meu povo!!!

Aos meus amigos de sempre: Buja, Camiletes, Papá, Rafaelzinho, Paulim, Chinês, Carolzinha, Joãozim, Lilianzita, Egow, Pet Balanço, entre outros. E aos recém-chegados: Darling, Gilson, Claris, Immanuel, Marquim, Eduardo, Polly, Val, Nêga e outros mais. Valeu, negada. . .hehehehehe !!!!!!!!!!!

**Ainda somos os mesmos e vivemos como os nossos pais.**

**(Como nossos pais – Belchior)**

## RESUMO

André sai de casa para fugir da repressão paterna, mas, convencido por seu irmão mais velho Pedro, volta ao lar, trazendo toda a sua crítica contra aquela estrutura familiar posta. É a partir dessa inversão da parábola do Filho Pródigo que Luiz Fernando Carvalho realiza seu filme *LavourArcaica*, baseado no romance homônimo de Raduan Nassar. Ao tomar essa obra cinematográfica como objeto de pesquisa, o trabalho reflete sobre as representações de papéis familiares expressos no discurso do narrador personagem André, dando especial atenção às problemáticas da família, da representação e da sexualidade, muito presentes tanto no livro quanto no filme. Para tanto, a pesquisa utiliza os pressupostos teóricos da desconstrução (de Jacques Derrida), da teoria dos atos de fala (de John L. Austin) e as perspectivas construcionistas de Hall quanto ao fenômeno da representação e de Foucault quanto às relações de poder no discurso. Dessa forma, assentada em todo esse manancial teórico, a investigação reflete sobre as suas três temáticas bases, abordando a família e a sua relação com o patriarcado, a representação e o seu papel constituinte na realidade e a sexualidade e suas interdições manifestas dentro do discurso. Assim, valendo-se de tal objeto de pesquisa, o trabalho analisa não apenas muitos dos valores que organizam a família e a sociedade, mas também demonstra como a linguagem, em sua dimensão ética, política e ideológica, atua como uma força que constrói sentidos e instaura relações de poder dentro de uma instituição familiar patriarcal que desenvolve, a partir da linguagem, hierarquias e papéis cabíveis a todos os seus membros, sejam pais e filhos, homens ou mulheres, abordando também, nesse ínterim, os universos criativos de Nassar e de Carvalho e as relações existentes entre suas obras, respectivamente, o livro *Lavoura arcaica* e o filme *LavourArcaica*, pois não se pode deixar de notar o relacionamento simbiótico que existe entre os dois, principalmente, quando se pensa que Carvalho utilizou a prosa nassariana quase como um guia para compor as suas imagens que revelam um cinema que não se esgota na ideia de uma transparência lingüística, mas que se expõe em sua opacidade discursiva ao mostrar o filme como um diário cinematográfico do personagem principal André. Um personagem que mostra toda a sua força iconoclasta contra uma ordem dominante e, assim, faz de sua tragédia um exemplo da eterna luta entre a tradição e a liberdade.

Palavras-chaves: Família, representação, sexualidade, cinema, *LavourArcaica*



## ABSTRACT

André leaves his house to escape from fatherly repression, but, convinced by his oldest brother Pedro, he comes back to home, bringing all the his criticism against the family. Starting from this reverse of Prodigal Son parable, the moviemaker Luiz Fernando Carvalho make his film *LavourArcaica*, based on Raduan Nassar's novel. Taking this movie work as subject matter, this research aims to investigate the representations of family roles expressed in André's discourse, attracting attention to problematics of family, representation and sexuality, present at the novel and the film. In this objective, the research use the desconstruction (from Jacques Derrida) and the speech acts theory (from John L. Austin), Stuart Hall's construcionist approach about the phenomenon of representation and Michel Foucault's vision about power relations in discourse. Then, using these theories, the investigation analyzes its principal thematics, dealing with family and it relation with patriarchalism, representation and it role as construcionist of reality and sexuality and its interdictions in discourse. Therefore, the research aims not only reflect on values that organize family and society, but also demonstrate how the language, in it ideologic, ethical and political dimension, acts like a force which builds senses and power relations into patriarchal family institution which develops hierarchies and roles to each one of its members, fathers and sons, men and women, approaching too the Nassar and Carvalho's creative universes and the relations between your works, *Lavoura arcaica* novel and *LavourArcaica* film, because it exists a symbiotic relation between the works, principally, when Carvalho uses the Nassar's narrative like a guide to compose your images which express a cinema which is not connected with a language transparence, but it exposes a discursive opacity when show the film like a André's cinematographic diary. The diary of a character who exposes your iconoclastic force against a dominant order and become your tragedy in an example of the eternal fight between the tradition and the freedom.

Key words: family, representation, sexuality, cinema, *LavourArcaica*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A seqüência da epilepsia.....	47
Figura 2: Nos sermões.....	77
Figura 3: André.....	95
Figura 4: A cortesã.....	106
Figura 5: A seqüência da primeira festa.....	124
Figura 6: A seqüência da segunda festa.....	127
Figura 7: Que teus olhos sejam atendidos.....	138
Figura 8: Linguagem como contestação.....	139
Figura 9: Elenco.....	141
Figura 10: A seqüência do bordel.....	145
Figura 11: A seqüência do capítulo 12 (lembranças de infância).....	147
Figura 12: Claro-escuro.....	150
Figura 13: A primeira cena.....	153
Figura 14: Pai e mãe.....	155
Figura 15: O criador de coelhos.....	157
Figura 16: Raduan Nassar.....	160
Figura 17: O “Livração” da vida.....	162
Figura 18: Mesa dos sermões.....	176
Figura 19: A violência lingüística.....	179
Figura 20: A seqüência do cesto.....	191
Figura 21: A seqüência de Ana e a pomba.....	203

Figura 22: A seqüência da prece profana.....	207
Figura 23: Era Ana.....	214
Figura 24: O não-diálogo entre pai e filho.....	222
Figura 25: Família na infância (Foto: Walter Carvalho).....	232
Figura 26: Família adulta (Foto: Walter Carvalho).....	233

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO.....	20
1.1 Linguagem e o mito da transparência.....	21
1.2 Linguagem e o trabalho da representação.....	50
1.3 Linguagem e a lógica da ação: da estratégia desconstrutivista à performatividade.....	78
1.4 A linguagem como interdição: o patriarcalismo e a sexualidade como força desconstrutora.....	96
2. DAS COLHEITAS DE UMA LAVOURA: O TRABALHO DA REPRESENTAÇÃO E A CONCEPÇÃO ARTÍSTICA DE <i>LAVOURARCAICA</i> .....	107
2.1 O cinema como forma de significação do mundo: a evolução da linguagem cinematográfica.....	108
2.2 Luiz Fernando Carvalho: “É pelos sonhos que vamos”.....	134
2.3 Raduan Nassar: a palavra é uma semente.....	154
3. <i>LAVOURAARCAICA</i> : UMA REPRESENTAÇÃO EM QUATRO ATOS.....	167
3.1 A semeadura (caminhos metodológicos).....	168
3.2 Mesa dos sermões.....	174
3.3 O cesto de roupas sujas.....	187
3.4 O incesto.....	197
3.5 Pai e filho.....	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	234

## INTRODUÇÃO

*Hora do almoço*

*(Belchior)*

*No centro da sala, diante da mesa  
No fundo do prato comida e tristeza  
A gente se olha, se toca e se cala  
E se desentende no instante em que fala  
Medo, medo, medo, medo, medo, medo  
Cada um guarda mais o seu segredo,  
A sua mão fechada, a sua boca aberta,  
O seu peito deserto, a sua mão parada,  
Lacrada, selada, molhada de medo  
Pai na cabeceira, é hora do almoço  
Minha mãe me chama, é hora do almoço  
Minha irmã mais nova, negra cabeleira  
Minha avó reclama, é hora do almoço  
Moço, moço, moço, moço, moço, moço  
Que eu ainda sou bem moço pra tanta tristeza  
Deixemos de coisa, cuidemos da vida  
Pois se não chega a morte ou coisa parecida  
E nos arrasta moço sem ter visto a vida*

Dois fatos históricos: em 1556, quando se espalha pela Europa cristã as primeiras conseqüências nefastas da colonização ibérica nas Américas, a Espanha proibiu por decreto o uso das palavras *conquista* e *conquistadores* que seriam substituídas por *descobrimento* e *povoadores* (BOSI, 2005); no início da era cristã, quando ainda não se sabia se o cristianismo era mais uma religião ou apenas um grupo dentro do judaísmo, os seguidores de Cristo passaram a qualificar os outros judeus que os perseguiram de *demônios* ou partidários de *satanás*, mesmo sabendo que, originalmente, o termo *satanás* não significava exatamente um personagem mal, e sim um adversário, aquele que, por vezes, bloqueia ou obstrui alguma atividade (PAGELS, 1996).

Esses dois exemplos mostram os poderes e os perigos que rondam a linguagem e a sua capacidade de representação, a sua capacidade de instaurar significações por intermédio das suas práticas discursivas e, assim, amenizar (e até justificar) violências ou estigmatizar grupos sociais inteiros. É como se cada um tivesse nas mãos um poder e não se desse conta dele, pois ainda se pensa a linguagem como um espelho que apenas reflete em sua transparência as idéias e o mundo como ele está e não como uma forma de

vida que constitui o real, capaz de construir toda a gama de práticas sociais e culturais que se conhece como sociedade.

Para não ficar apenas em exemplos historicamente distantes sobre os poderes e perigos da linguagem e suas representações, pode-se abordar um caso acontecido ainda no início do século atual, no Brasil. Em 2002, o cineasta Fernando Meirelles lançou o seu filme *Cidade de Deus*. Na época, o filme foi o longa brasileiro de maior repercussão internacional (sendo indicado a quatro Oscars em 2003) ao abordar o surgimento e a evolução das guerras do tráfico nas favelas fluminenses, tomando, como exemplo, a comunidade Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Filmado com um realismo quase documental, o filme se utilizou de muitos atores não-profissionais das próprias comunidades pobres cariocas e, por muito tempo, foi acusado de mostrar a favela como um império da violência e da marginalidade. Uma opinião coadunada por MV Bill, um dos rappers brasileiros mais combativos que, em entrevista à publicação *Playboy*, expôs que “*Cidade de Deus* estigmatizou a Cidade de Deus. Se tivesse um nome fictício, eu nem falava nada. Mas não existiu uma contrapartida para essas pessoas que foram estigmatizadas. A polícia ficou mais violenta lá, muitas pessoas perderam o emprego. Isso aconteceu mesmo [...]” (MV BILL, 2006). Alguns anos depois, em entrevista à mesma publicação, Fernando Meirelles retrucou: “Acho que faltou uma análise correta. Ficamos oito meses na cidade de Deus. Recolhi material de jornal nesse período: 64 garotos foram mortos ali. No Rio de Janeiro, foram 300 e poucos. Meu filme deve ter uns 19 mortos. O que estigmatiza? O filme ou o que tá no jornal todos os dias? [...]” (MEIRELLES, 2008).

A resposta para a questão de Meirelles está no seu próprio filme, quando se pensa que uma obra cinematográfica não é apenas uma reunião de planos, seqüências e fotogramas, mas também um conjunto de representações que manejam lingüisticamente todo um apanhado de significâncias que circulam dentro de um meio cultural. Nesse contexto, o que se tem numa grande parte das cenas do filme em questão são indivíduos negros e pardos que praticam atos de violência entre si dentro do ambiente marginalizado de uma favela. Então, não é de se estranhar as preocupações de MV Bill ou de outros líderes

comunitários com *Cidade de Deus*, pois ali se encontra toda uma história social de exclusão significada apenas pelo olhar da violência e do preconceito.

Daí advém a importância de se analisar os fenômenos relativos a representação porque, a partir dela, pode-se ver o ato lingüístico como um constituinte da realidade, como um caminho para se expor a linguagem do modo que ela é: uma arena de lutas por representações, uma arena de lutas para se decidir quem tem mais poder de significar e assim impor as suas visões de mundo e as suas crenças. São essas relações de poder inclusas na linguagem e nas suas disputas por representações que esta pesquisa quer abordar, utilizando para isso uma inversão da parábola do Filho Pródigo, dramatizada no filme *LavourArcaica*.

Não é por acaso que a canção *Hora do almoço*, do compositor cearense Belchior, inicia esta introdução. Na imagem poética apresentada pelo artista, está expresso o que pode vir à mente durante uma grande parte das discussões desse trabalho: uma sala de jantar com a mesa das refeições ao centro e o pai à cabeceira com todo o resto da família orbitando ao seu redor como planetas em volta de um astro-rei. Com essa imagem, objetiva-se analisar o fato de que, por mais que na sociedade atual os arranjos familiares tenham se modificado enormemente, essa forma de estrutura familiar, concentrada ao redor do pai, cristalizou-se a ponto de se tornar símbolo do que ainda é pensado como uma família hoje. Família essa composta, primeiramente, pelo pai (*patriarkhés*, do grego), o chefe de família, aquele que provém o sustento material do clã. Depois, pela mãe como aquela que, além de cuidar dos afazeres domésticos, também dá o afeto e se envolve mais diretamente na educação da prole. Pelos filhos e filhas que têm seus papéis pré-determinados sejam nos cuidados da casa, no trabalho com o pai ou exercendo alguma atividade fora do núcleo familiar. E pelo avô ou pela avó que (morando ou não junto com a família) representam as gerações passadas e seus valores que ainda repercutem na família atual.

É exatamente esse núcleo familiar que é apresentado em *LavourArcaica*, um filme de Luiz Fernando Carvalho protagonizado por André, o antepenúltimo filho de uma família de imigrantes libaneses, que foge de casa para escapar

das opressões paternas e de um secreto e consumado amor incestuoso por sua irmã Ana. Com a fuga, Pedro, o irmão mais velho, é enviado para resgatar o filho tresmalhado e novamente instaurar o equilíbrio no seio familiar. Entretanto, com a volta de André, nada será mais o mesmo dentro daquela família. Por isso, denomina-se a narrativa como uma inversão da parábola do Filho Pródigo e tal denominação pode ser observada na *Bíblia*, mais especificamente no evangelho de Lucas (capítulo 15, versículo 11), onde essa parábola é narrada como a história de um filho que, certo dia, chega para o seu pai e lhe pede a sua parte da herança para realizar uma viagem. Durante essa viagem, o jovem gasta todo o seu dinheiro em festas e prostitutas até que o momento em que começa a passar por necessidades. Então, ele volta para casa:

Ele estava ainda ao longe, quando seu pai viu-o encheu-se de compaixão, correu e lançou-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. O filho ,então, disse-lhe: 'Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho.' Mas o pai disse aos seus servos: 'Ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejemos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!' E começaram a festejar. (BÍBLIA, 2008, p. 1817)

Como se pode observar na parábola bíblica original, o filho pródigo é recebido com festa, pois a sua volta significa a retomada da união da família, significa que aquele que estava morto, tornou a viver; aquele que estava perdido, foi reencontrado. Entretanto, na subversão dessa narrativa feita em *LavourArcaica*, a volta do filho André não significará a união do lar, e sim a sua desagregação: o patriarca, ao saber da consumação do incesto, mata a filha na festa que celebraria a volta do seu rebento desgarrado.

O filme se baseia no livro *Lavoura arcaica*, publicado em 1975 pelo paulista Raduan Nassar e que compõe, juntamente com *Um copo de cólera* e com os contos do livro *Menina a caminho*, o diminuto, mas emblemático legado que Nassar deixou para a literatura brasileira. Em 2001, o cineasta Luiz Fernando Carvalho escolheu o romance homônimo de Nassar para ser a base



do seu filme de estréia e assim concebeu *LavourArcaica*<sup>1</sup>, uma transposição para as telas da obra de Nassar estrelada por atores como Raul Cortez (pai), Juliana Carneiro da Cunha (mãe), Selton Mello (André), Leonardo Medeiros (Pedro), Simone Spoladore (Ana), Cristiana Kalache (Zuleica), Renata Rizek (Rosa) e Mônica Nassif (Huda).

Aclamado na época de seu lançamento como uma obra-prima que, para críticos como Daniel Piza (2001), tem “[...] a saudável ambição – até agora invisível na retomada do cinema brasileiro – da experiência estética ‘completa’, com as imagens, as falas e os sons em mútua potenciação [...]”, o filme de Luiz Fernando Carvalho mostra as angústias de André, um narrador-personagem que abandona a casa da sua família não apenas para escapar das pressões paternas, mas também pelo desejo de uma emancipação, de uma redenção das amarras paternais, de uma “danação” como fala o próprio Raduan Nassar em entrevista:

[. . .] Se o *Lavoura* passa a idéia de que a vida humana é uma danação sem fim, nesse caso a narrativa não é de se jogar fora. Só que essa danação poderia acontecer no âmbito de uma família patriarcal, em crise ou não. Seja como for, talvez a gente concorde com isso: nenhum grupo, familiar ou social, se organiza sem valores; como de resto, não há valores que não gerem excluídos. Na brecha larga desse desajuste é que o capeta deita e rola. (NASSAR, 1996, p. 29).

É exatamente “na larga brecha desse desajuste” que surge todo o drama de *Lavoura arcaica*. É exatamente dos tortos, dos desajustados, dos *gauches* da vida, daqueles que não querem ou não podem ajustar-se na ordem vigente que surgirá a derrocada dos valores impostos. André não se sentia integrado naquela “mesa de valores posta pelo pai”. Ele se sentia literalmente “à esquerda do pai”.

Nesse momento, é necessário dissertar um pouco mais sobre o que é estar “à esquerda do pai” tanto no contexto do livro como do filme. Na obra

---

<sup>1</sup> Ao longo da pesquisa, toda referência ao filme será feita com a grafia *LavourArcaica* (que é grafia utilizada nos impressos de divulgação da película). No caso da obra literária, a maneira de escrita *Lavoura arcaica* permanece a mesma que já foi consagrada pelo uso desde a primeira publicação.

audiovisual de Carvalho, por exemplo, tem-se uma cena que muito remete à imagem poética trazida pela música de Belchior: a família está reunida na mesa dos sermões iluminada apenas pelo claro-escuro do candeeiro. O pai, solenemente à cabeceira, impõe-se diante da mãe e do resto da família, todos de cabeça baixa diante de seus pratos e talheres. Todos com os seus lugares previamente demarcados sejam à esquerda ou à direita do patriarca.

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleica e Huda. À sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco desde as suas raízes. Já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida pela carga de afeto. (CARVALHO, 0:12:42 – 0:13:30)

Essa cena narrada pelo próprio Carvalho mostra muito da divisão familiar imposta à família pela ordem patriarcal, sendo tal divisão reforçada pelo próprio narrador-personagem a partir da figura de uma árvore com os seus troncos e folhas. O galho da direita é composto por aquelas personagens que se enquadram dentro da ordem imposta. Enquanto os da esquerda são os *canhotos*, os inadaptados, aqueles que de algum modo carregam um estigma. O que liga esses dois galhos são um tronco (o pai) e a sua doutrina opressora. Uma doutrina que tem lugar ali, na cabeceira da mesa dos sermões ou das refeições, no pai impondo a sua visão de mundo e de uma família que tem como base o trabalho (no campo, sobre a natureza) e o isolamento do que chama de “mundo das paixões”, de “mundo dos desequilíbrios”.

É exatamente dessa obra cinematográfica que o trabalho retira todo o seu escopo reflexivo, tentando analisar como as representações dos papéis familiares são expressas no discurso do narrador-personagem André para a partir daí abordar outras questões relativas à sexualidade, ao incesto e ao patriarcalismo suscitadas tanto no texto de Raduan como no de Carvalho. No entanto, o discurso de André não será estudado isoladamente, mas em contraponto ao discurso opressivo e dominante do pai que rege a família a partir de rígidos valores morais baseados principalmente no trabalho e numa

verborrágica tentativa de engessamento da estrutura familiar e de sua hierarquia.

Assim, é no objetivo de analisar como essas relações de poder se constituem na linguagem que a pesquisa busca refletir sobre as representações como um dos construtos da realidade. Nesse sentido, no primeiro capítulo se aborda como as práticas representacionais foram pensadas desde a Grécia Antiga (como uma *mimesis* ou espelho do mundo) até as perspectivas construcionistas de Hall, Foucault, Derrida e Austin. No prosseguimento, o segundo capítulo trata da evolução da linguagem cinematográfica como meio de significar o mundo e as concepções artísticas dos *Lavouras* de Nassar e de Carvalho. Por fim, no terceiro tomo, analisa-se quatro seqüências escolhidas de *LavourArcaica* para se observar, a partir dos pressupostos teóricos, como as relações de poder patriarcal se instituem dentro do discurso, marcando os lugares cabíveis quanto a pais e filhos, homens e mulheres. Dessa forma, objetiva-se com a pesquisa não apenas um encontro com práticas lingüísticas, e sim um encontro com a vida para se entendê-la em um de suas dimensões mais caras: a família.

## 1. LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO

*'Era uma vez um faminto'*

(NASSAR, 2007, p. 61)

[...] 'Lavoura' é, na verdade, aquele tipo de livro 'infilável'. Primeiro porque não há propriamente um enredo, e sim um fluxo de consciência do protagonista André, que se confronta com os sentimentos que o levaram a abandonar a família – a revolta com a opressão paterna e o amor incestuoso pela irmã. A prosa do autor complica a tarefa: abstrata e profusa, ela não se dobra à forma de um roteiro. [...]”. Essa constatação da crítica de cinema Isabela Boscov (2001) mostra o tamanho da difícil tarefa que Luiz Fernando Carvalho teve ao tentar representar no cinema *Lavoura arcaica*. Uma prosa, telúrica, poética, alimentada por uma alta voltagem de metáforas e por uma verborragia que assusta os leitores mais desavisados. Diante de tal desafio, Carvalho não se intimidou, mas tomou a prosa de Nassar como um guia para sua representação cinematográfica, buscando, no plano audiovisual, imagens que expressassem analogamente o que a escrita poética do escritor queria externar. Assim, ao seguir esse caminho, Carvalho fez de sua obra uma verdadeira prosa visual.

Por séculos, a representação e os questionamentos em torno dela têm angustiado a humanidade, pois a forma como a linguagem significa o mundo a partir de suas representações sempre foi alvo de disputas e contendas, baseando-se no fato de que quem tem o poder de representar, tem o poder de impor a sua visão de mundo e suas crenças. Por isso, essa pesquisa reserva o seu primeiro capítulo para uma reflexão sobre as práticas representacionais, abordando desde o mito da transparência na Grécia antiga, passando pelas análises construtivistas de Hall e pelos discursos filosóficos de Derrida e Austin, até observar como as representações lingüísticas e suas interdições afetam a sexualidade para Foucault. Tudo isso, sempre colocando *Lavoura Arcaica* como principal meta de análise, um filme que, para Boscov, “[...] é uma das adaptações mais intransigentes já feitas, tão difícil e recompensadora quanto livro.”

## 1.1. LINGUAGEM E O MITO DA TRANSPARÊNCIA

Na cultura ocidental, as primeiras reflexões sobre a linguagem como representação do mundo remontam a filósofos gregos como Platão e Aristóteles. No trabalho de ambos, é possível observar uma mesma linha fundamental de indagações quanto ao fenômeno lingüístico: qual o poder cognoscitivo da linguagem? De que forma é possível compreender o conhecimento humano a partir do lingüístico? Ou seja, o interesse dos gregos não estava focado apenas na natureza ou na origem da linguagem, mas também nas relações entre linguagem e mundo, na busca por entender de que modo os indivíduos atribuem sentidos a uma determinada cadeia de ruídos e dali extraem significações e representações. Foi dessa forma que, por vezes, os filósofos gregos quiseram ultrapassar a linguagem e entrar em contato direto com o conhecimento e sua possibilidade.

O significado está numa relação natural entre as palavras e as coisas ou ele pertence a pessoas, à comunidade ou ao domínio público? Esses são os questionamentos básicos que norteiam as duas posições a partir dos quais se estruturam a obra o *Crátilo*, de Platão. Reconhecido como o mais antigo escrito de reflexão sobre a linguagem na cultura ocidental, esse diálogo platônico tem sua composição datada presumivelmente no ano de 388 a.C e, por vezes, é visto como uma obra de difícil localização dentro da bibliografia platônica.

Para pesquisadores como Santos (2002), a obra de Platão se divide em três períodos: o primeiro se volta para os chamados *diálogos socráticos*, que tem Sócrates como personagem principal e que discute colocações sobre determinadas virtudes como amizade, coragem, piedade etc; o segundo marcado pelos *diálogos de transição* que revelam um certo distanciamento das questões socráticas e a elaboração da Teoria das Idéias; e o terceiro período voltado para os *diálogos da maturidade*, em que o filósofo faz uma revisão crítica de versões anteriores da Teoria da Idéias. Em todos esses períodos da filosofia platônica, o *Crátilo* resiste a uma classificação precisa, pois. . .

[. . .], ao que tudo indica, o diálogo é propício a esta profusão de opiniões, pois nele, podemos encontrar, tantos traços do primeiro período, como do segundo, ou ainda do terceiro, conforme o acento dado às características da obra platônica. Porém, hoje, parece haver uma certa concordância entre os estudiosos em classificá-lo como um diálogo do segundo período [. . .] (SANTOS, 2002, p. 21)

Ao largo dessas discussões sobre o lugar do *Crátilo* dentro da obra platônica, o mais essencial para este trabalho é pensar a importância desse diálogo para a reflexão da linguagem como meio de representação. Nesse ponto, Platão, ao pensar a respeito da essência da linguagem humana, foi o responsável por construir um conceito fundamental de linguagem que ainda hoje vigora no Ocidente. Tal conceito começou a ser gestado na disputa entre duas perspectivas que orientam as discussões do *Crátilo*: convencionalismo e naturalismo. O convencionalismo, defendido no diálogo pelo personagem de Hermógenes, sustenta que a correção dos nomes é uma questão de convenção, de uso da linguagem. Enquanto o naturalismo, defendido por Crátilo, expõe que entre as palavras e as coisas existe uma coincidência natural, ou seja, as coisas têm os nomes que possuem por uma questão de natureza. Logo no início de tais discussões entre essas duas formas de pensamento, Hermógenes convida Sócrates para participar das reflexões e, a partir daí, o próprio autor Platão (por intermédio de Sócrates) começa a conduzir todo o raciocínio filosófico por detrás do diálogo.

Extremados os dois campos de discussão, Sócrates dá prosseguimento ao diálogo indo de encontro a perspectiva convencionalista defendida por Hermógenes. Para esse, a questão da exata correção dos nomes não passa de um acordo, de uma convenção entre os falantes de uma determinada língua.

Quanto a mim, ó Sócrates, muitas vezes conversei com eles e com muitos outros, e não sou capaz de me deixar persuadir de que a correção dos nomes seja outra coisa para além da convenção e do acordo. Parece-me que aquele nome que alguém puser a uma coisa, esse será o nome correcto; e se de novo o mudar, e já não lhe chamar aquele, o segundo em nada será menos correcto do que o

primeiro, como nós mudamos o nome dos nossos criados domésticos , sem que o nome para que mudássemos seja menos correcto do que aquele que primeiramente lhes fora posto. De facto, nenhum nome pertence por natureza a nenhuma coisa, mas é estabelecido pela lei e pelo costume daqueles que o usam, chamando as coisas. Mas, se for de outra maneira, estou disposto a aprender e a ouvir, não só Crátilo, mas também outra pessoa qualquer. (PLATÃO, 2001, p. 44)

Com essa fala, Hermógenes exprime o cerne de sua tese convencionalista da linguagem, colocando que as coisas têm as suas denominações por uma questão de uso, seja de uma só pessoa, seja de uma cidade inteira. No entanto, diante do afirmado, Sócrates inicia a sua argumentação instigando Hermógenes a admitir que existe a possibilidade de um discurso verdadeiro (que exprime as coisas como elas realmente são) e de um discurso falso (que exprime as coisas como elas não são). Ao tomar como base tal premissa, Hermógenes também acaba por aceitar que, se um discurso pode ser verdadeiro, ele tem de exprimir a realidade até mesmo em sua menor parte que é o *nome*. Com isso, abre-se um precedente para se pensar que os *nomes* podem ser falsos e verdadeiros.

Segundo Santos (2002), a aceitabilidade, por Hermógenes, de que os discursos (como também os nomes) podem ser falsos ou verdadeiros é um primeiro passo para o aceite de toda a argumentação socrática, já que dar crédito ao argumento é, no raciocínio platônico, está em conformidade com todas as suas conseqüências lógicas, inclusive com aquela que coloca “[. . .] que as coisas possuem uma essência fixa e que a referência a elas se faz não segundo nosso modo de vê-las, mas antes, segundo a natureza própria das coisas. [. . .]” (SANTOS, 2002, p. 23-24).

A partir de reflexões como a de Santos, é possível observar que Platão já começa, em o *Crátilo*, a pavimentar o seu caminho teórico da linguagem como uma expressão da essência das coisas. Entretanto, Hermógenes ainda parece firme na sua convicção convencionalista ao afirmar que “[. . .] ,ó Sócrates, tenho para mim que não há outra correção dos nomes senão esta, ser cada coisa para mim chamada por um nome, aquele que eu lhe pus, e para ti por outro, aquele que tu lhe puseste; [. . .]”. (PLATÃO, 2001, p. 46)

Essa insistência de Hermógenes em sua perspectiva convencionalista só faz Sócrates expor um novo ângulo argumentativo para afirmar novamente que as coisas devem, de algum modo, possuir uma essência permanente. É nesse sentido que Sócrates defende as teses de Protágoras (o homem é a essência de todas as coisas) e a de Eutidemo (de que as coisas são para todos da mesma maneira de forma simultânea e para sempre) com o objetivo de refutar as proposições de que podem existir vários pontos de vista sobre uma determinada coisa no mundo e de que os entes podem pertencer sempre e da mesma forma para qualquer um.

Então, se nem todas as coisas são da mesma maneira para todos, simultaneamente e para sempre, nem cada coisa é para cada um em particular, é evidente que as coisas têm uma certa entidade estável, que não é relativamente a nós nem é por nós; que não é arrastada para cima e para baixo por acção da nossa fantasia; mas têm uma entidade que é em si mesma e relativamente si mesma, a qual é por natureza. (PLATÃO, 2001, p. 47)

Essa entidade que está ligada por natureza a todos os entes é a essência e é, a partir da demonstração de sua existência, que Sócrates prepara o golpe final ao convencionalismo extremado de Hermógenes, propondo um dos conceitos mais conhecidos da Linguística e que sua presença já pode ser sentida desde os filósofos gregos: a linguagem como ação. Para Santos, o desenho de tal conceito já estava conformado quando Platão, em o *Crátilo*, mostra que existe uma similaridade entre as coisas e as ações. Ou seja, as ações, tanto quanto as coisas, realizam-se conforme a sua própria natureza. Por exemplo, quando se deseja cortar um objeto, deve-se fazer o corte com base na natureza do objeto e com um instrumento apropriado para tal ação.

Foi com base nesse mesmo raciocínio que Sócrates expõe que nomear é um ato, é um modo de ação sobre as coisas. E as ações (incluindo aí os atos lingüísticos de nomear e falar), assim como as coisas, “[. . .] não são relativamente a nós, mas têm uma certa natureza própria que é sua.” (PLATÃO, 2001, p. 48). Dessa forma, Hermógenes é convencido da insustentabilidade da sua posição convencionalista e levado a crer que os



entes só podem ser nomeados pelo modo natural como lhes cabem ser nomeados e não como os usuários de uma língua querem. A partir daí, Platão parece lançar as bases de um certo naturalismo platônico e parece também aproximar-se das posições do personagem Crátilo dentro do diálogo. No entanto, nesse momento das discussões, o filósofo grego não vai logo de encontro com as perspectivas naturalistas de Crátilo, mas ele prefere fazer um esboço teórico de uma outra idéia que acabou por influenciar não só a filosofia grega, mas também todo o próprio conceito de linguagem. No caso, está-se falando do conceito de linguagem como um instrumento.

É exatamente nesse ponto em que o personagem Sócrates continua o seu raciocínio filosófico sobre as ações, pois, para ele, cada ato exige naturalmente um instrumento para realizá-lo. Ora, para cortar, uma faca, para tecer, uma lançadeira, para furar, um furador. Para nomear (como um ato que é), também se precisa naturalmente de um objeto que, no caso, é o nome. Desse modo, “O nome é, então, um instrumento de ensino e de distinção da entidade, da mesma maneira que a lançadeira é da teia.” (Platão, 2001, pag. 49). Com isso, Sócrates evidencia que o nome (e, por conseguinte, a linguagem) é um instrumento de designação para informar e distinguir. Um instrumento que não é constituído por aquele que o usa (da mesma forma que não é o tecelão que constrói a lançadeira, e sim o carpinteiro), mas é composto por aquele que Sócrates chama como “o mais raro dos artistas que surgem entre os homens” (PLATÃO, 2001, p. 51), no caso, o legislador.

Para Sócrates, o trabalho desse “fazedor de nomes” se constituiria em saber nomear cada coisa com um nome adequado por natureza, utilizando-se, para tal, dos sons e das sílabas com o objetivo de refletir não o particular do objeto nomeado, mas a sua essência, a sua natureza própria. E, como já se antecipasse a uma questão quanto à diversidade que existe entre as línguas (uma coisa que é chamada com um nome por um grego é conhecido por outro por um bárbaro), Sócrates compara a atividade do legislador com a do ferreiro, pois ambos, mesmo se utilizando materiais diferentes (um, sons e sílabas, o outro, metais), produzem instrumentos que são bons em suas finalidades, não importando se os ferreiros, ou os legisladores, sejam gregos ou bárbaros.

Além disso, ao estabelecer o instrumento (o nome), a sua função (nomear, informar e distinguir) e quem se ocupa na sua constituição (o legislador), Sócrates também estabelece quem pode julgar se os sons e as sílabas utilizadas pelo legislador realmente reproduzem a idéia fundamental da coisa nomeada. Segundo Sócrates, quem faz isso é o dialético. Ele, da mesma forma que é o artesão aquele que julga se o trabalho do carpinteiro com a lançadeira foi bom ou não, é quem supervisiona se os nomes foram bem postos, pois é ele que tem o nome como o instrumento específico de seu ofício.

Assim, o que Platão deseja tornar evidente, a partir do personagem Sócrates e de suas refutações das teses convencionalistas, é que o nomear não é tarefa para qualquer um que, de forma arbitrária, denomina as coisas a seu bel-prazer, e sim uma arte específica de articular sons e sílabas de acordo com a essência do ente nomeado.

Nesse caso, ó Hermógenes, a atribuição dos nomes arrisca-se a não ser uma coisa desprovida de importância, como tu pensas, nem para homens desprovidos de importância ou para qualquer pessoa. E Crátilo diz a verdade quando diz que os nomes pertencem às coisas por natureza e que nem todas as pessoas são artífices dos nomes, mas só aquele que fixa os olhos no nome que é, por natureza, o nome de cada coisa e é capaz de impor a sua forma às letras e às sílabas. (PLATÃO, 2001, p. 53)

Diante de tais argumentos, Hermógenes não tem mais como sustentar a radicalização de sua tese convencionalista. Mesmo não mais seguindo por tal caminho reflexivo, o interlocutor de Sócrates não parece se dar por satisfeito e retoma a pergunta que iniciou a toda a discussão colocada no diálogo: de que forma se dá a real justeza e correção dos nomes? A partir daí, começa uma das partes de maior dificuldade de entendimento dentro do diálogo que são as etimologias. Constituída como uma longa seção intermediária, as etimologias propõem 140 reflexões sobre a evolução vocabular de termos importantes para a cultura grega como, por exemplo, os nomes homéricos (próprios), as denominações de idéias intelectuais e morais (a virtude, o vício, o belo, o feio) e uma tentativa de refletir sobre a composição dos chamados nomes primitivos. Devido a sua extensão e a sua complexidade analítica, as etimologias não

serão abordadas neste trabalho, principalmente, porque elas exigem uma atenção e uma abordagem filosófica que extrapolam o escopo investigativo desta pesquisa. Por isso, a investigação prefere passar adiante e já entrar na terceira parte do diálogo, quando o personagem de Crátilo entra em cena para a defesa da tese naturalista.

Na realidade, o que se teve até o momento foi exatamente uma defesa por parte de Sócrates do naturalismo lingüístico para refutar a perspectiva convencionalista. No entanto, tal defendimento socrático cessa quando o filósofo coloca para Crátilo a possibilidade de que, se existem bons e maus pintores e arquitetos que pintam e constroem belas ou mal acabadas obras, respectivamente, então devem também existir bons e maus legisladores que põem nomes verdadeiros ou falsos nas coisas. Crátilo não concorda com tal proposição, pois, para ele, o que existe é uma impossibilidade de dizer falsidades, de dizer nomes falsos. Quando digo que algo é um *nome*, é porque ele foi aplicado com correção e, se assim não fosse, ele não poderia ser considerado um *nome*.

Diante dessa afirmação de Crátilo, Sócrates tenta contorná-la propondo uma diferenciação entre o *nome* e a *coisa* nomeada, observando que o nome é nada mais seria do que a imitação da coisa nomeada da mesma forma que a pintura imita o objeto que foi retratado. Com isso, abre-se o precedente para pensar que, do mesmo modo que a pintura pode representar fielmente ou não o objeto pintado, o mesmo se dá quanto aos nomes que podem ser verdadeiros ou falsos dependendo do que Santos chama de “grau de semelhança da representação da essência da coisa nomeada” (SANTOS, 2002, p. 35).

Para que não estejamos, tu e eu, que somos amigos, a envolver-nos numa guerra de argumentos, vou expor-te o que quero dizer. Com efeito, meu caro, eu chamo este género de atribuição que se aplica ambas as imitações, tanto às pinturas como aos nomes, correcta, e no caso dos nomes, para além de correcta, também verdadeira; e à outra, que consiste na doação e aplicação do dissemelhante, chamo incorrecta, e falsa, quando diz respeito aos nomes. (PLATÃO, 2001, p. 110-111)

Depois do que foi posto, Crátilo acaba aceitando a possibilidade de um dizer da verdade e de um dizer da inverdade. A partir daí, inicia-se a refutação do naturalismo extremado de Crátilo. Refutação essa que tem a sua cartada final quando o dialogante é levado por Sócrates a aceitar que é preciso um pouco de convencionalismo na correção dos nomes, pois um nome pode ser bem compreendido por quem o usa, mesmo que ele tenha sido composto por elementos que estão em divergência com a propriedade característica que eles representam.

No entanto, para a pesquisa, a parte mais importante dessa resposta de Sócrates ao naturalismo lingüístico reside no momento em que o filósofo expõe para Crátilo que o nome representa a coisa que nomeia não por uma igualdade natural, mas por uma espécie de semelhança, ou seja, defini-se a semelhança como princípio da relação entre o nome e a coisa. É exatamente nesse ponto em que se tem uma das primeiras reflexões sobre como a linguagem representa a realidade, pois o que guia uma grande parte do pensamento filosófico grego que aqui se discute é de que forma é possível conhecer e representar o mundo a partir da linguagem.

Segundo Oliveira (2006), em o *Crátilo*, Platão, a partir do personagem de Sócrates, conduz o debate de uma forma a oscilar entre as duas perspectivas (convencionalismo e naturalismo) sem nunca assumir por completo os termos propostos pelas posições debatidas, pois o que o autor deseja é encaminhar a discussão para a análise da essência da linguagem e de sua função no conhecimento humano. Platão admite que há muito de convencionalismo na correção dos nomes (não uma convenção explícita e arbitrária, e sim uma convenção que vem dos usos, dos costumes da tradição) e muito de naturalismo também (deve existir uma certa afinidade natural entre o som e a significação como, por exemplo, nas palavras onomatopaicas). No entanto, para o filósofo grego, as palavras não imitam o som ou as formas das coisas, elas expressam as suas essências, expressam o ser. “[. . .] Uma palavra é justa, certa, na medida em que traz a coisa à apresentação, isto é, na medida em que é apresentação da coisa.” (OLIVEIRA, 2006, p. 19)

Dessa forma, o grande limite do convencionalismo, da arbitrariedade e do naturalismo é o fato de que deve existir uma isomorfia entre a linguagem e o ser. Ou seja, a linguagem tem de ser a representação do ser, de sua essência, das idéias imutáveis que o constituem e, desse modo, ela não pode ser constituída arbitrariamente. Para estudiosos como Oliveira, isso pode ser explicado no fato de que, para Platão e todo o pensamento grego, os entes têm qualidades objetivas e quando se lida com eles é necessário levar em conta essa natureza dos entes. Por isso, numa certa altura de o *Crátilo*, Platão argumenta que, se o nomear é uma ação sobre as coisas, então ele não pode ser realizado arbitrariamente, mas levando em conta a essência delas. Entretanto, Oliveira chama a atenção para um ponto importante:

[. . .] Platão, contudo, não levou à frente essa percepção da linguagem como ação, uma das teses fundamentais da lingüística atual (teoria dos *Speech-acts*), nem o poderia, pois já a própria concepção o pensamento entre os gregos levava a outra dimensão. Para os gregos, o pensamento é concebido como uma espécie de visão, ou seja, a visão intelectual, a contemplação do ser verdadeiro. O olho do espírito era capaz de captar a ordem objetiva, a verdadeira ordem das coisas, e essa ordem percebida era, por sua vez, a medida, a norma da retidão da linguagem. A tarefa da linguagem consiste, pois na expressão adequada da ordem objetiva das coisas. [. . .] (OLIVEIRA, 2006, p. 19)

A partir dessas considerações de Platão, é possível se chegar a duas características básicas sobre a linguagem: a primeira é que deve existir uma isomorfia entre a estrutura gramatical e a estrutura ontológica, ou seja, os sinais lingüísticos constituem um sistema de modo a corresponderem a estrutura do ser do ente que designam e, desse modo, tal organização lingüística nunca pode se dar de uma forma arbitrária. A segunda característica é a perspectiva da linguagem como um instrumento separante e de ensino, pois, ao mesmo tempo em que se pode distinguir essências com a linguagem (quando, por exemplo, fala-se a palavra gato se está distinguindo, entre todos os entes do mundo, aquela classe de coisas que atende por esse nome) também é possível trabalhar os entes no mundo a partir dela, descrevendo-os, comparando-os, exprimindo as suas diferenças, etc.

Com o *Crátilo*, Platão não objetivava apenas discutir as duas perspectivas lingüísticas vigentes em seu tempo, mas também refletir sobre uma pergunta básica: qual o poder cognoscitivo da linguagem? Em um ponto de sua fala, Crátilo defende a tese de que quem conhece os nomes conhece as coisas – “Mas não será assim, ó Sócrates, pois é necessário que aquele que estabeleceu os nomes, ao estabelecê-los, fosse conhecedor; de outra maneira, como eu próprio tenho dito, nem sequer seriam nomes [ . . . ]” (PLATÃO, 2001, p. 119) . No entanto, para rebater essa proposição de Crátilo, Sócrates expõe que a linguagem, como toda obra humana, é imperfeita e tais imperfeições podem atrapalhar a aquisição de conhecimento. A partir daí, Platão lança as bases de sua crítica da linguagem. Uma crítica que ainda vigora em muitos trabalhos sobre linguagem e expressa a possibilidade de se conhecer as coisas sem conhecer os nomes, pois se é possível que os nomes sejam verdadeiros ou falsos, então há algo que, sem ser os nomes, revela essa verdade ou essa falsidade. Desse modo foi que a linguagem ficou reduzida a um puro instrumento, a uma função meramente designativa que não é constitutiva da experiência humana do real e que serviria apenas para designar entes que poderiam muito bem ser percebidos sem ela. Assim, construiu-se toda uma teoria platônica da linguagem que atravessou séculos e influenciou várias linhagens de pensamento lingüístico, todas elas seguindo a mesma idéia de que deve existir uma correspondência fundamental entre a linguagem e o ser.

Todavia, tal correspondência é questionada por Aristóteles ao elaborar a sua teoria da significação quando ele, ao mesmo tempo em que reafirma a distância entre a linguagem e o ser, também discute a relação existente entre ambos. A base para essa teoria da significação aristotélica está fincada numa resposta ao sofismo e aos perigos que essa linha de pensamento representava para a busca da verdade e para a própria Filosofia. Perigos esses que se ligavam a falta de uma percepção de que há uma distância entre a palavra e a coisa e que acabavam por abrir um precedente para se pensar que a verdade está em todo discurso, existindo, assim, uma impossibilidade do ato de contradizer.

Não obstante, antes de adentrar com maior profundidade no pensamento aristotélico sobre a linguagem é necessário saber um pouco sobre o que foi o

sofismo e qual o porquê da temeridade de Aristóteles quanto a esse discurso filosófico e aos seguidores, os sofistas.

De um modo geral, são acusados e atacados por não botarem seus conhecimentos, sobretudo a *arte retórica*, a serviço da verdade e da justiça. Buscam na eficácia de sua arma, o discurso, a obtenção de prestígio e lucro. Em uma democracia que dava seus primeiros passos, onde o cidadão podia participar diretamente do destino da *pólis*, não apenas votando, mas falando em assembléia – podendo portanto, *persuadir* seus conterrâneos, fazendo prevalecer sua opinião -, os jovens mais abastados se faziam alunos dos sofistas, que os preparava para o exercício da política [. . .] (SANTOS, 2002, p. 37)

Ou seja, dentro da tradição filosófica grega, os sofistas se impuseram, primeiramente, pela excelência do discurso, pelo poder de persuasão a partir do lingüístico que surgia dentro de um contexto político social em que todos os cidadãos tinham voz ativa nas assembléias que discutiam as questões atenienses. Além disso, conforme Santos, é dado aos sofistas o início de um período humanista para a Filosofia Antiga. Se antes se tinha uma filosofia naturalista que, com a sua cosmologia, tentava superar as cosmogonias míticas, agora, o que se tem com a Sofística é uma reviravolta antropológica para as questões propriamente humanas.

Contudo, apesar de sua importância, os sofistas não foram vistos com bons olhos em sua época e foram amplamente combatidos por filósofos como Platão e Aristóteles. Para Platão, o campo de batalha residia na estruturação de um pensamento metafísico ocidental em resposta ao relativismo sofístico. Para isso, era preciso um desprendimento do corruptível mundo sensível para ir ao encontro da estabilidade do mundo supra-sensível, onde se encontravam os fundamentos de todo ser - a sua essência - e contra os quais não haveria respostas aos sofistas. Já para Aristóteles, o campo de batalha era outro: o próprio discurso. Mesmo sendo um legítimo herdeiro da necessidade platônica de construção de uma estrutura meta-empírica para refletir não só sobre o conhecimento das coisas, mas também sobre as próprias coisas, Aristóteles resolve enfrentar os sofistas dentro do plano lingüístico, aprofundando a tarefa

de fundamentar o discurso racional no intuito de identificar o método de refutação sofística para voltá-lo contra eles mesmos.

É por isso que pensadores como Oliveira (1996) chegam a afirmar que “[. . .] Pode-se mesmo dizer que Aristóteles leva o espírito grego à sua plenitude, na medida em que realiza, em sua obra, por um lado, uma *recapitulação* de toda a problemática tratada pela tradição e, por outro, faz um balanço crítico dela. [. . .]” (OLIVEIRA, 1996, pag. 25). Ou seja, Aristóteles parece muito mais interessado não em um aumento temático da tradição filosófica, e sim na busca por novos vieses interpretativos para essa mesma tradição. Nesse sentido é que, por vezes, o filósofo é visto em polêmica com Platão, principalmente, no que concerne a linguagem, pois em Aristóteles a reflexão lingüística sempre vai estar atrelada ao plano do discurso humano, da linguagem humana, não a desmerecendo como um modo secundário de conhecimento do real.

Ou seja, para Aristóteles, o combate à Sofística deve ser feito no campo do lingüístico. Por isso, o filósofo, para ir de encontro às principais teses sofísticas, propõe um novo acesso a questão da linguagem, lançando as bases de sua teoria da significação, em que reflete acerca da distância entre linguagem e ser e da relação que se estabelece entre eles.

Uma das primeiras teses sofísticas rechaçadas por Aristóteles é aquela (creditada a Górgias) de que a linguagem é apenas um ser entre outros seres, por isso, ela não pode exprimir outra coisa que não seja ela mesma. Isto é, se só se pode dizer de algo o que ele é, então, qualquer forma de predicação é, no final das contas, tautológica. Com isso, a Sofística acaba por embotar o caráter significativo da linguagem, pois ao refleti-la como sendo “[. . .] coisa entre coisas é impossível pensar a relação da linguagem com o ser na base da significação (por isso é que não é a linguagem a compreensão mútua entre os homens, mas e porque já se tem o conhecimento das coisas, que se pode dar o sentido da palavra ouvida).” (OLIVEIRA, 2006, pag. 27)

Para se situar contra tal proposição, Aristóteles propõe uma análise dos elementos que constituem a linguagem, chegando à conclusão de que o lingüístico tem uma dupla face: de um lado se tem os elementos não significativos da linguagem ( a sílaba, o conectivo e a articulação) e do outro se



tem os elementos significativos da linguagem (o nome, o verbo, o caso e a frase). É tomando como base o fato de que a investigação pretende, nesse ponto, ser apenas um breve passeio pela filosofia aristotélica da linguagem que se aceita a sugestão de Santos, quanto a uma reflexão filosófica se concentrar apenas nos elementos significativos da linguagem descritos, especificamente, no tratado aristotélico *Da Interpretação (De Interpretatione)*.

Nesse texto, Aristóteles (2010) analisa e define em primeiro lugar o que seria o nome e o verbo. Para o filósofo, o nome é uma forma de som que tem o seu significado estabelecido puramente pela convenção sem qualquer referência a tempo. Enquanto isso, o verbo, ainda que seja considerado também um nome, tem como principal diferenciação uma referência a temporalidade e uma função predicativa, ou seja, “ O verbo é o que não apenas transmite um significado particular, como também possui uma referência temporal. Nenhuma parte por si mesma tem um significado. Ele indica sempre que alguma coisa é dita ou predicada de outra coisa [ . . . ]” (ARISTÓTELES, 2010, p. 83).

Tanto as definições aristotélicas dos elementos significativos quanto dos não significativos levam a conceitualização do que o filósofo pensa como sentença.

A sentença é fala dotada de significação, sendo que esta ou aquela sua parte pode ter um significado particular de alguma coisa, ou seja, que é enunciado, mas não expressa uma afirmação ou uma negação. Que eu explique mais minuciosamente. Tomemos a palavra *homem*. Com certeza esta encerra um significado, porém nem afirma nem nega; é preciso que algo lhe seja acrescentado para que possa afirmar ou negar. [ . . . ] (ARISTÓTELES, 2010, p. 84).

A partir de tal definição, é possível fazer duas importantes considerações. A primeira é que a sentença acaba por reproduzir as mesmas características das partes significativas que a estão constituindo. A segunda diz respeito ao valor referencial da sentença, pois se não se leva em conta a verdade ou a falsidade do que é referido, então, não existe referência a realidade das coisas significadas. Nesse ponto, e preciso salientar que, em Aristóteles, há uma

diferenciação básica entre proposição e sentença. A proposição é um tipo de sentença em que se pode aferir um valor de verdade a ela, porque ela tem uma referência direta à realidade (por exemplo, numa proposição, é possível dizer se as coisas significadas são verdadeiras ou falsas pela simples constatação no mundo exterior). Já na sentença, isso não é possível, já que não se pode dizer que o conteúdo dela seja verdadeiro ou falso, pois com o que é proferido não é possível de se realizar uma comparação com a realidade (um exemplo disso acontece com o discurso poético e retórico). É, dessa forma, ao analisar os elementos significativos e não significativos da linguagem, que Aristóteles derruba o princípio sofístico de que a linguagem não pode falar sobre nada a não ser sobre ela mesma, tomando como base o fato de que, se o lingüístico tem uma dupla face, então a linguagem também tem uma carga essencialmente simbólica que possibilita aos indivíduos, ao fazerem uso dela, não apenas lidarem com a materialidade lingüística em si, mas também construírem formas de discursos como o fictício ou o poético que não necessitam ter uma relação tão direta com a realidade.

Tais descrições de elementos também trazem à tona a forma como Aristóteles observa o convencionalismo lingüístico. Se em o *Crátilo*, um personagem como Hermógenes defendia a arbitrariedade do signo lingüístico a partir de um individualismo, em que qualquer um, dentro de uma comunidade, poderia nomear as coisas como melhor lhe parecer, Aristóteles reflete sobre a questão de uma outra forma, expondo que a linguagem está calcada não em um arbítrio individual, e sim em uma arbitrariedade própria do signo lingüístico. Com isso, tem-se um filósofo que vai basear os seus estudos lingüísticos não em etimologias das palavras (como se pode observar numa parte de *Crátilo*), mas em problemas ligados a significação, ao modo como as palavras significam em sua razão formal.

Nesse sentido é que Aristóteles vai se utilizar do conceito de símbolo em suas teorias. Para ele, “[. . .] Nenhum som é naturalmente um nome: converte-se em um tornando-se um símbolo . Ruídos inarticulados significam alguma coisa – como aqueles produzidos por animais selvagens. Mas nenhum ruído deste tipo é um nome” (ARISTÓTELES, 2010, p. 82). A partir dessa colocação, já é possível observar que, para o filósofo, o cerne de todo o processo

lingüístico está na relação simbólica entre a linguagem e as coisas, mas é preciso, dentro das teorias aristotélicas, fazer uma distinção entre o que é signo e o que é símbolo. Segundo Santos (2002), o signo, em Aristóteles, evidencia uma relação natural entre as coisas (por exemplo, o corpo febril de uma pessoa é sinal (signo) de que ela está doente). Enquanto que, no símbolo, a relação entre as coisas é arbitrária e operada pela linguagem (por exemplo, a palavra gato é um *símbolo* daquele animal doméstico que mia porque se convencionou chamá-lo dessa forma.). Ou, como Oliveira (2006) explica:

A partir daqui se vai compreender o que há de específico na linguagem humana na medida em que ela é *símbolo* do real. O símbolo não toma o lugar da coisa, já que não há semelhança completa, ele exprime tanto *ligação* como *distância*. Eis porque não posso dizer, por exemplo, que a palavra é um *signo* do real. O símbolo é ao mesmo tempo, mais e menos do que signo: *menos* na medida em que nada é naturalmente símbolo, portanto exige-se convenção; *mais*: constituição de uma relação simbólica se é *intervenção do espírito determinando um sentido*. [. . .] (OLIVEIRA, 2006, p. 29)

Isto é, para Aristóteles, a linguagem não é uma mera manifestação do real. Ela significa o real, agindo como um instrumento convencional de designação. Por isso, é que se pode afirmar que a linguagem não se define prioritariamente pela sua dimensão material, e sim por sua essência intelectual.

Outra tese sofística muito combatida por Aristóteles é aquela (advogada por Antístenes) que defende a impossibilidade da contradição, do dizer falso e da predicação. Conforme Santos (2002), essa tese se baseia no fato de que se existe um princípio de aderência entre a linguagem e o ser, então, a linguagem é o ser, ou, com mais especificidade, “[. . .] o próprio ser expressando-se, pois – [. . .] – quem diz, necessariamente diz alguma coisa, ou seja, algo que é. E, dizendo o ser, não pode deixar de exprimir a verdade. [. . .]” (SANTOS, 2002, p. 94). É como se a linguagem estivesse presa a um círculo vicioso de apenas expressar a verdade e de predicações tautológicas. Para ir de encontro a essa tese, Aristóteles analisa as relações significativas entre a linguagem, o mundo e o pensar.

Os sons emitidos pela fala são símbolos das *paixões* da alma, [ao passo que] os caracteres escritos [formando palavras] são aos símbolos dos sons emitidos pela fala. Como a escrita, também a fala não é a mesma em toda parte [para todas as raças humanas]. Entretanto, as *paixões* da alma, elas mesmas, das quais esses sons falados e caracteres escritos (palavras) são originalmente signos, são as mesmas em toda parte [para toda a humanidade], como o são também os objetos dos quais essas *paixões* são representações ou imagens. [. . .] (ARISTÓTELES, 2010, p. 81)

Dessa forma, Aristóteles coloca que não existe uma identidade imediata entre as palavras e as coisas (linguagem e ser). Na realidade, o que há é uma distância mediada pelo que o filósofo chama de estados de alma. Para Santos (2002), uma terminologia mais aproximada seria aquela proposta por Rabuske (1994) em que se tem uma tríade entre signo (símbolo), significado (estados de alma) e referente (coisas). Assim, uma grande parte da reflexão aristotélica se centra num pensar sobre essas relações entre signo e significado e significado e referente.

Com isso, Aristóteles dá um golpe certo no princípio de aderência tão defendido pelos sofistas. No entanto, ainda falta colocar abaixo a idéia limitadora de que é impossível a contradição e o dizer falso. Para tanto, o filósofo sugere uma análise da proposição, a única forma de sentença em que se pode aferir a verdade ou a falsidade.

[. . .], embora toda sentença tenha significado, ainda que não como um instrumento da natureza, mas, como observamos, por convenção, nem todas as sentenças podem ser classificadas como *proposições*. Chamamos de proposições somente as que encerram verdade ou falsidade em si mesmas. [. . .] (ARISTÓTELES, 2010, p. 84)

Para autores como Oliveira (1996), a proposição é o lugar da transcendência da linguagem humana, pois, segundo a filosofia aristotélica, é a partir dela que se pode atingir as coisas em si mesmas. Dessa forma, o que se tem com a proposição é uma sentença que se baseia na capacidade de dizer veritativamente algo sobre algo, ou seja, é uma forma frasal em que a verdade

que está no mundo se sobrepõe a linguagem. É por se fundamentar nessa verdade daquilo que é enunciado que a proposição, para a tradição lógica, é o princípio para o discurso científico. Tal idéia é corroborada por pensadores como Rajagopalan (2003) que mostra como vários estudos lingüísticos privilegiaram, por muito tempo, a forma declarativa da sentença como aquela capaz de exprimir um pensamento completo, que poderia ou não corresponder à realidade (verdadeiro ou falso). Muito mais do que a frase interrogativa, a proposição é a forma frasal que mais aproxima a sentença da sua função primordial de representar o mundo.

Assim, ponto por ponto, Aristóteles vai derrubando as principais teses da Sofística quanto à linguagem. A primeira, colocada por Górgias, advogava que a linguagem era apenas mais um ser entre os seres, por isso não podia expressar mais nada a não ser ela mesma. Aristóteles contra isso expôs a análise e a definição dos elementos significativos e não-significativos da linguagem para mostrar que o lingüístico tem uma dupla face (material e formal) que o possibilita ter uma carga essencialmente simbólica demonstrada em discursos como o retórico e o poético. A segunda tese, colocada por Antístenes, defendia que a linguagem seria, por completo, uma expressão do ser e, dessa forma, sempre quando se diz algo sobre algo sempre se está falando a verdade, nunca o falso ou o contraditório. Novamente, Aristóteles se pôs contra e, para isso, propõe um estudo das relações existentes entre a linguagem, os estados de alma e as coisas, observando que a linguagem não expressa o ser o tempo todo, mas somente em condições especialíssimas como na proposição monossêmica.

Nesse sentido, Aristóteles vai aos poucos minando a filosofia sofística. Primeiramente, colocando em questão o princípio da aderência entre a linguagem e as coisas ao afirmar que entre o mundo e as palavras existe o homem que mediatiza essa relação por intermédio dos seus pensamentos (ou estados de alma). Logo depois, o filósofo critica, na Sofística, a falta de uma concepção adequada de ser, ou seja, de uma ontologia. Se em Platão, a pesquisa por uma ontologia, por um pensamento que desse conta tanto do constante devir das coisas quanto da exigência da permanência de fundamentos, levou o filósofo a desconsiderar a linguagem, em Aristóteles, a

procura pela mesma ontologia foi feita tomando por base o horizonte lingüístico.

Há uma ciência que investiga o *ser* como *ser* e as propriedades que lhe são inerentes devido à sua própria natureza. Essa ciência não é nenhuma das chamadas ciências particulares, pois nenhuma delas ocupa-se do ser geralmente como ser. Elas seccionam alguma porção do ser e investigam os atributos desta porção, como fazem, por exemplo, as ciências matemáticas. Mas visto que buscamos os *primeiros princípios* e as *causas supremas*, está claro que devem pertencer a algo em função de sua própria natureza. Por conseguinte, se esses princípios foram investigados por aqueles que também investigaram os elementos das coisas que existem, os elementos têm que ser elementos do *ser* não acidentalmente, mas em relação ao *ser* como *ser*. Portanto, é do *ser* como *ser* que nós também temos que apreender as primeiras causas. (ARISTÓTELES, 2006, p. 103)

Nesse sentido, Aristóteles com a sua visão ontológica da realidade buscava uma ciência dos primeiros princípios que investigasse os atributos essenciais do ser, isto é, uma ciência que analisasse as essências. Segundo Oliveira (1996), para a filosofia aristotélica, a comunicação humana só é possível porque existe um fundamento objetivo. “[. . .]Ora, essa unidade objetiva que fundamenta a unidade de significação das palavras recebe em Aristóteles o nome de essência (*ousia*) ou *aquilo que é (to ti esti)*.” (OLIVEIRA, 1996, p. 31) Assim, uma palavra só tem uma significação uma devido a permanência de uma essência que se pressupõe como fundamento básico da unidade de sentido. Por isso é que o estudo dos fundamentos da linguagem leva sempre a uma ontologia, pois sempre existe essa ligação entre a unidade do ser e a unidade de significação.

No entanto, no cerne da análise ontológica aristotélica está a procura por um primeiro princípio essencial, um princípio tão abrangente que todo conhecimento deve se estruturar em torno dele. Para Aristóteles, esse é o princípio da não-contradição.

Está claro, portanto, que é esse princípio o mais certo de todos os princípios, e assim passamos a indicar qual é ele: É impossível para o mesmo atributo ao mesmo tempo pertencer e não pertencer à mesma coisa e na mesma relação. E é necessário, em face de objeções

lógicas, que juntemos quaisquer qualificações. É este o mais certo de todos os princípios, porque apresenta a definição exigida; com efeito, é impossível para qualquer pessoas supor que uma coisa é e não é – [. . .]. E se é impossível para atributos contrários se pertencerem, simultaneamente, ao mesmo sujeito ( a esta premissa devem também ser acrescentadas as suas usuais qualificação), e uma opinião que contradiga a uma outra é contrária a esta, é evidente que é impossível para o mesmo indivíduo supor, ao mesmo tempo, que a mesma coisa é e não é, posto que o indivíduo que cometesse este erro estaria mantendo duas opiniões contrárias ao mesmo tempo. Por conseguinte, todos aqueles que estão demonstrando qualquer coisa, reportam-se a isso como uma convicção extrema, uma vez que é naturalmente o ponto de partida de todos os outros axiomas. (ARISTÓTELES, 2006, p. 110)

Aqui, Aristóteles expôs o que, para ele, seria o mais certo de todos os princípios: ou uma coisa é ou não é. Não é possível (em uma proposição veritativa) um predicado pertencer e ao mesmo tempo não pertencer a um determinado sujeito. A partir de tal princípio, é possível tirar duas conclusões: em primeiro lugar, em Aristóteles, existe uma ligação entre a estrutura ontológica do mundo e a estrutura gramatical da linguagem; em segundo lugar, não há, na teoria aristotélica, qualquer expressão do ser que não seja mediada lingüísticamente, por isso é que o primeiro princípio ontológico está calcado dentro da linguagem. Portanto, para se estudar o conceito de ser, em Aristóteles, é necessário observar a estreita comunicação que há entre o ser e o dizer, pois “[. . .] .A linguagem está, em relação ao ser, assim como o fundado em relação ao fundante. [. . .]. “ (SANTOS, 2002, p. 146).

Com isso, é possível notar que toda a teoria da significação proposta por Aristóteles recai numa teoria do ser que era exatamente isso que faltava aos sofistas: um construto teórico que lhes possibilitasse ter uma visão ampla da intrínseca racionalidade do real e, por conseguinte, da linguagem também, estabelecendo-se, dessa forma, uma dupla ligação entre a linguagem e a ontologia. Ou seja, a ontologia não pode renunciar a linguagem não apenas porque toda ciência necessita da linguagem para se expressar, mas também pelo fato da própria linguagem ser necessária para a constituição do objeto.

Nesse sentido preciso, pode-se dizer que toda a linguagem inclui uma ontologia, não um discurso imediato sobre o ser, mas a linguagem só

é compreensível a partir de seu fundamento, que é o ser. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a *ontologia*, para Aristóteles, no sentido de ciência primeira, é o estudo das condições de possibilidade da comunicação humana. (Mas o outro lado da medalha existe também em Aristóteles, isto é, a ontologia, ou seja, a tematização do ser como a priori da comunicação humana não é realizável, fazendo-se *abstração da linguagem*). (OLIVEIRA, 1996, p. 32, grifo do autor)

É exatamente nesse ponto em que se tem uma noção do lugar da linguagem dentro da filosofia aristotélica. Para Aristóteles, a reflexão ontológica sempre deve estar ligada ao horizonte lingüístico, pois não se pode ter acesso à essência das coisas se não for a partir da linguagem. Isso o diferencia, por exemplo, de Platão que observava a linguagem como algo que poderia ser descartado na tentativa de alcançar os primeiros princípios das coisas.

Contudo, apesar dessas diferenciações quanto à visão que se tem de linguagem nos dois filósofos, a concepção lingüística deixada tanto pelas idéias platônicas quanto aristotélicas foi a da linguagem como um modo secundário de conhecimento do real, pois até mesmo em Aristóteles, que levava em conta em suas pesquisas um filosofar muito atrelado ao lingüístico, tem sempre em vista a busca por um essencialismo.

Tal concepção também levou os filósofos gregos a uma idéia (ainda muito aceita atualmente) de que a função da linguagem é representar o mundo como um espelho. Por isso, essa abordagem lingüística é conhecida como mimética ou reflexiva, pois, para ela, a linguagem atua simplesmente refletindo ou imitando um significado verdadeiro que está fixado no mundo exterior. Essa perspectiva mimética, por séculos, influenciou várias escolas de pensamento lingüístico que, guardadas as devidas diferenças terminológicas, sempre partiam do princípio de que o conceito de verdade é externo à linguagem, ou seja, a linguagem é somente um meio para se atingir uma verdade que está fora dela, o que acaba por permitir que se obtenha um conhecimento objetivo e seguro sobre o mundo.

Os ecos dessa abordagem mimética ainda podem ser sentidos até hoje na forma como são pensadas a representação e a significação dentro das teorias lingüísticas. Para Rajagopalan (2003), a idéia de que a função



primordial da linguagem é representar o mundo guarda uma lamentação e um desejo ao mesmo tempo. Uma lamentação, pois o lingüístico, por vezes, é sentido como uma barreira entre a mente humana e a sua percepção direta da realidade. Um desejo, porque a condição ideal aplicada para a linguagem seria a da total transparência, o que acabaria por impossibilitar o papel da linguagem.

Dessa forma, a tese do representacionalismo não diz respeito apenas ao mito da transparência, mas também ao que Derrida (2008) chama de metafísica da presença. “[. . .] O que se lamenta é, no fundo, a impossibilidade que a linguagem nos impõe de que os significados se apresentem sem qualquer intermediação. [. . .]” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 31). Ou seja, desejar-se é uma libertação quanto à linguagem, é um desvencilhar desse instrumento tão imperfeito que é o lingüístico para que os significados (ou as essências) das coisas se apresentem diretamente às mentes humanas sem qualquer intermédio da linguagem. Tal idéia de apresentação dos significados é o que está, para Rajagopalan, na base do próprio conceito de democracia representacional. Na Grécia antiga, por exemplo, a representação política era feita pelo próprio cidadão na assembléia. Não havia alguém, como um político, intermediando a apresentação cidadã. É dessa origem grega que vem o conceito e também os problemas que hoje se vê nos regimes democráticos representacionais, pois o que o eleitorado mais se ressentido é o fato de não se ver dignamente representado nas diferentes instâncias de tomada de decisões.

[. . .]. Note-se que as metáforas são as mesmas em ambos os discursos. Exige-se transparência na conduta dos políticos com o mesmo espírito com que procuramos tornar o nosso uso da linguagem claro, cristalino, direto, literal, enfim, transparente. Com a mesma veemência e paixão, denunciemos a circunlocução e a linguagem figurada, de um lado, e, de outro lado, o descaso dos nossos “representantes” eleitos para com os eleitores, isto é, a traição praticada por eles ao não representarem mais os anseios daqueles em nome de quem deveriam se apresentar. (RAJAGOPALAN, 2003, p. 32)

Tal desejo por uma transparência lingüística não está vinculado apenas ao uso da linguagem enquanto escrita ou fala, mas também à utilização do

lingüístico em uma de suas formas mais estudadas durante essa investigação: o audiovisual. Para a pesquisa, o mito da transparência lingüística se processa dentro do cinema a partir do momento em que o aparato discursivo do audiovisual é ocultado com o objetivo de que se tenha um maior ilusionismo, favorecendo ali uma relação intensa de identidade entre o espectador e o mundo visado pela câmera. Ou seja, é como se a tela de cinema funcionasse como uma janela para se observar a realidade do mundo.

Segundo Xavier (2005), esse estilo de representação naturalista do cinema foi consolidado em meados de 1914 – principalmente nos Estados Unidos – com o uso dos princípios de uma montagem invisível que estava completamente atrelada a um modo de conceber o objeto cinematográfico como o produto de uma fábrica. Dentro desse contexto, elaboraram-se três elementos básicos para a produção desse efeito naturalista na tela: a decupagem clássica (presente no modo como se montam os planos e os movimentos de câmera), um método naturalista de interpretação para os atores (com preferência para a filmagem dentro de estúdios e construção de cenários bastante realistas) e a escolha de gêneros narrativos de tradicional apelo popular como melodramas, aventuras, histórias fantásticas etc.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2005, p. 41).

No entanto, quando se fala de um naturalismo, não se trata de uma referência direta ao estilo literário próprio de autores como Emile Zola ou Adolfo Caminha e Aluísio de Azevedo. Apesar da existência de uma certa ligação com essa escola literária, o termo naturalismo aqui está empregado numa acepção mais larga. Ele denota uma construção do espaço fílmico que seja a mais fiel possível às aparências imediatas do mundo físico, oferecendo, assim, para o público a ilusão de se estar em contato direto com aquela realidade

representada, sem qualquer forma de mediação, como se todos os aparatos lingüísticos do cinema se constituíssem como um dispositivo transparente. Isto é, o que se apresenta na tela é, para o espectador, quase como uma realidade concreta em si, e não um discurso reportado, pois a interpretação dos atores é a mais naturalista possível na reprodução do comportamento humano, a fotografia descreve fidedignamente as condições de luz dos ambientes e a montagem das seqüências é feita para que não se tenha a impressão que ali existe a “mão” discursiva de um narrador.

Dessa forma, a partir de tais expedientes naturalistas, pode-se conferir um peso de realidade a uma gama de universos ficcionais. Foi com esse modo de “apagamento” dos aparatos discursivos audiovisuais que, por décadas, o cinema norte-americano conseguiu edificar mitos e validar determinadas visões de mundo que se reproduziram e se cristalizaram como realidade, salientando que esse esforço de tornar os aparatos da linguagem cinematográfica um dispositivo transparente foi aplicado a uma variada gama de universos ficcionais, desde os westerns, passando pelas estórias fantásticas de ficção científica, até os melodramas mais convencionais.

Não é à toa que narrativas tão díspares como *O Senhor dos Anéis*, *O Gladiador* ou *A Lista de Schindler* despertem tanto o interesse do público. Ao entrar na sala de cinema, o público é atraído por aqueles fatos que ou são fantasticamente impossíveis ou que aconteceram em algum ponto longínquo da história, mas que estão ali, na tela, reconstituídos de uma forma precisa, sejam as épicas batalhas da Terra Média, seja o coliseu lotado para a luta dos gladiadores, ou então o preto-e-branco da recriação do gueto de Varsóvia, todos esses fatos estão copiados de uma maneira a dar um peso de realidade às imagens postas na tela. Em outras palavras, toda a idéia de um espetáculo de cinema está calcada no objetivo de o fantástico ou de um acontecimento ocorrido em algum ponto da história parecerem reais através de um naturalismo do dispositivo cinematográfico visto na indumentária, na fotografia, na produção de arte ou nos efeitos especiais.

Tal naturalismo tem o seu poder de convencimento aumentado quando se aplica ao melodrama convencional, em que os seus fatalismos, as suas

tensões sociais e as suas narrativas dramáticas cotidianas são apresentadas quase como uma “imitação da vida”. Uma “imitação” que se vale da precisão dos detalhes, da continuidade e de uma montagem, que se quer “invisível”, para que a idéia de uma transparência da linguagem audiovisual apresente aquilo não como um produto artístico criado por um diretor, atores e câmeras, mas como uma verdade que dilua tudo o que ali pode haver de simplificação e falsas representações e, assim, torne possível o mergulho naquele mundo de sonhos.<sup>2</sup>

[...].É comum se dizer que não importa muito o fato de Hollywood – principalmente quando quis propor sua representação como verdade – ter fornecido uma realidade falsa e fabricada, uma vez que muita gente parece satisfeita com o dado imediato de que foi sempre uma realidade bem fabricada. Contrariamente, há os que, independentemente de qualquer análise ulterior, empreendem uma incansável batalha contra a fabricação, tomando-a como sinônimo de falsificação e como algo proibitivo. (XAVIER, 2005, p. 43).

A partir de tal citação, observa-se que pode haver outras formas de se abordar o dispositivo lingüístico cinematográfico. No cinema narrativo industrial, - representado, principalmente, pelo modelo hollywoodiano – a linguagem transparente se tornou uma dominante na sua tentativa de diluir a presença narradora e dar ao público a sensação de que nada se interpõe entre ele e aquela estória que está sendo narrada na tela, apresentando o cinema como a própria vida e, de certa forma, mascarando o fato do que se tem ali é um discurso ideológico sobre a realidade. No entanto, conforme Bernardet (2001), nem todos os movimentos cinematográficos se decidiram por uma linguagem transparente. Para esse pesquisador, a escola soviética dos anos 20, o expressionismo alemão, a *Avant-Garde* francesa e o surrealismo cinematográfico de Buñuel tentaram, a sua maneira, mostrar claramente ao

---

<sup>2</sup> Em um especial sobre os filmes mais controversos da história do cinema, o portal de notícias *Terra* relembra a película dos estúdios Disney *A canção do Sul*. Realizada em 1946, o filme é um exemplo de como a decupagem clássica e a idéia da transparência discursiva acabam por ratificar como verdade ideologias tão danosas como racismo, principalmente, quando se nota que a película em questão tenta legitimar as relações escravocratas entre brancos e negros. (Ver referências bibliográficas)

espectador a natureza discursiva do dispositivo cinematográfico, atentando não para a transparência desse discurso, e sim para a sua opacidade, para o seu poder de, a partir de suas composições visuais na tela, constituir significações.

Ao que tudo indica, cinematograficamente, Luiz Fernando Carvalho parece ter escolhido o caminho da opacidade na criação de seu *Lavour Arcaica*. No claro-escuro da fotografia, na composição dos planos, na montagem que se quer apresentar cada vez mais como um diário cinematográfico de André e, principalmente, na utilização muito próxima do texto literário se nota essa negação a uma abordagem naturalista. Isso pode ser observado, por exemplo, no primeiro acesso verborrágico que André tem dentro do filme, em que o narrador-protagonista revela ao irmão a sua epilepsia:

Eu sou epilético! Um epilético! Você tem um irmão epilético, fique sabendo! Volte agora para casa e faça essa revelação! Volte agora, e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania. . .! E que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai circundarão por fora da casa, encapuzados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz. . .! E que nossas irmãs, vestidas de negro, hão de correr pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e sussurros nessa dança familiar trancafiada. . .! Ele nos abandonou. . .E uma revoada de lenços pra cobrir os rotos e chorando, e exaustas, elas vão se amontoar num só canto. . .Ele nos abandonou. . .E você grite cada vez mais alto: 'Nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso!' E conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos. . .Nós vivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez. . .! Sequer suspeitamos alguma vez. . .! Ele nos abandonou. . .Ele nos abandonou. . .E gritem como quiserem, fartem-se! Ainda que vocês não se dêem conta da trama amaldiçoada que enredou. . .! E você, Pedro, como irmão mais velho, pode lamentar: 'É triste que ele tenha o nosso sangue. . .!' Grite! Grite sempre: 'Uma peste maldita tomou conta dele!' Grite!! Que desgraça se abateu sobre a nossa casa! O que faz dele um diferente?' E você ouvirá em coro. . .Traz o demônio no corpo. . .! Traz o demônio no corpo. . .! E vá em frente, e vá dizendo, ele tem os olhos tenebrosos. . .! Traz o demônio no corpo. . .! Traz o demônio no corpo!. . .E continue engrolando as pedras desse bueira e diga: Que crime hediondo ele cometeu! Traz o demônio no corpo. . .! Que crime hediondo ele cometeu! Traz o demônio no corpo! E diga mais. . .ele enxovalhou a família! Nos condenou às chamas do vexame! Traz o demônio no corpo. . . traz o demônio no corpo. . .e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco: traz o demônio no corpo. . .e em clamor, e como quem blasfema, levante os braços, erga suas mãos aos céus: Ele nos abandonou!!! Ele nos abandonou!!! (CARVALHO, 0:41:19 – 0:44:19)

André “vomita” essa sua confissão a Pedro dentro de um quarto de pensão, onde o narrador foi se refugiar depois da fuga. Na seqüência, enquanto ele despeja todo esse jorro discursivo para um irmão mais velho acuado num canto de parede, vai-se mostrando cenas do pai e dos irmãos pregando tábuas nas portas e janelas da casa como quem a isola, das irmãs andando pelos corredores da casa em desalinho com velas e vestidas de negro como carpideiras, de Pedro discursando como quem defende a família da epilepsia do irmão, tudo isso narrado por um André que braveja feito um endemoniado dentro do quarto, sendo toda a seqüência montada de uma forma que foge a uma abordagem naturalista e isso se mostra no trabalho de câmera, nas marcações dos atores, na fotografia de pouca iluminação, de planos fechados, e nos diálogos que se ligam fortemente ao texto de Nassar. Com isso, tem-se que, na seqüência exemplificada, Carvalho dispõe todos os elementos do dispositivo cinematográfico na tela de uma forma a revelar a opacidade do discurso do cinema não como um conjunto imagético que quer se apresentar como “real” em sua continuidade, em sua reconstituição de época precisa e datada ou na fluência sucessiva de uma montagem “invisível”, e sim como um trabalho de discurso que chama o espectador para tomar parte de um processo interpretativo e fazer abertamente do filme a visão de um narrador inconfiável como André.

No entanto, se cinematograficamente não se tem em *LavourArcaica* a procura por uma transparência na linguagem, essa mesma busca por transparência nos discursos já pode ser sentida nas prédicas paternas. Nelas, valores como a luminosidade, a limpeza, a ordem e o esclarecimento são valorizados como baluartes a partir dos quais a família deve se guiar para longe das trevas, da desordem e da sujeira que são representadas pelas paixões mundanas. Tal exigência de ordem e de transparência não deve se refletir apenas no comportamento dos entes familiares, mas também em seus discursos. A linguagem deve primar pela pureza e transparência para que todos se “entendam” e estejam incluídos na mesma prática discursiva do pai.

Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho. Não esconda nada do teu pai, seja claro. Para que as pessoas

se entendam, é preciso que ponham ordem nas suas idéias: palavra com palavra. (CARVALHO, 2:19:07” – 2:19:29”)

**Figura 1: A seqüência da epilepsia.**



a) André despeja o seu jorro discursivo. . .



b). . .para o irmão acuado na parede.



c) Os irmãos e o pai pregando tábuas.



d) Os irmãos e o pai pregando tábuas.



e) As irmãs em desalinho. . .



f). . .com velas. . .



g). . .vestidas de negro. . .



h). . .andando pela casa. . .



i) . . .como carpideiras.



j) Pedro discursando. . .



l). . . como quem defende a família.



m) “Traz o demônio no corpo.”

Esse pequeno trecho de uma fala do pai remonta a uma das principais cenas de *Lavour Arcaica*, em que pela primeira vez é mostrado um diálogo entre André e seu pai, pois, em várias outras cenas do filme, o que há não são



rigorosamente diálogos, e sim personagens que falam sem que os outros personagens que estão ouvindo intervenham muito. Nessa cena, o pai está sentado à cabeceira da mesa dos sermões com André a seu lado. O diálogo é todo filmado com os personagens sozinhos no espaço cênico e com uma iluminação que enfatiza os rostos dos atores num claro-escuro (principalmente o do pai, que está próximo a um candeeiro posto na mesa). É a partir desse episódio que se vê a distância que há entre o discurso paterno e o de André. O pai não entende a fuga e a insatisfação do filho, pois, para ele, a família já supria todas as suas necessidades: o alimento, a casa, a roupa arrumada, o afeto. O filho tenta colocar que, por vezes, os seus anseios estão muito além da casa e das leis paternas que a regem, o que, para o pai, é uma afronta além de um não-entendimento.

Nessa mesa não há lugar para provocações! Deixe de lado o teu orgulho! Domine a víbora debaixo da tua língua! Não dê ouvidos ao murmúrio do demônio! Seja humilde, André, me responda como responde um filho!! Seja claro como deve ser um homem! (CARVALHO, 2:27":00" – 2:27'17")

A clareza, a transparência que o pai exigia no discurso de André estão ligadas a um não reconhecimento dos valores paternos na fala do filho. Ou seja, o pai não se vê representado naquelas angústias e desejos filiais. Um não-reconhecimento e uma não-representatividade que também perpassam André, pois esse não vê na família e nem na autoridade paterna um lugar para discutir os seus anseios. Nesse sentido é que a volta de André à família denota uma ironia trágica, já que seu retorno, a primeira vista, parece uma reconquista da união familiar tão sonhada pelo pai. Contudo, a sua volta vai se revelar como mais um passo para uma inevitável tragédia<sup>3</sup> familiar.

Foi essa necessidade de transparência nos discursos (tanto na fala como na escrita e em outras linguagens) que por séculos orientou as produções

---

<sup>3</sup> Neste trabalho, o significado da palavra *tragédia* está ligado a acontecimentos fatais que estão no destino dos personagens e que eles não podem evitar (o fatalismo do *Maktub*, como será visto mais a frente na pesquisa).

discursivas humanas. Por detrás dessa necessidade, há um anseio de se expor que, se a verdade é algo a ser encontrado fora da linguagem, então os conceitos são universais e imutáveis para todo e qualquer ser humano, não importando a cultura (e a língua) a qual ele pertença, pois os conceitos (e o mundo) são os mesmos para todos. Acreditar nessa unicidade de essências é novamente observar a linguagem como um espelho que serve apenas para que os indivíduos representem para si os seus pensamentos, não importando as relações de poder ou as contingências sócio-históricas que estão inclusas dentro desse processo, que deve ser visto muito mais como luta por representações ou lutas pelo controle do sentido.

## **1.2. LINGUAGEM E O TRABALHO DA REPRESENTAÇÃO**

Para se tentar ir além de uma visão essencialista da linguagem, faz-se necessário tentar observá-la não como um espelho do mundo e dos pensamentos humanos, mas como algo constitutivo da realidade. Ou seja, é preciso se inspirar nos trabalhos arqueológicos de Foucault e chegar a conclusão de que não se pode voltar a um “[...] aquém do discurso – lá onde nada foi dito e onde as coisas apenas despontam sob uma luminosidade cinzenta [...]” (FOUCAULT, 2001, p. 55). Ao contrário, é urgente observar o discurso como uma prática que vai além da mera designação das coisas e vai além ao construir, com os seus atos, todo um mundo de significâncias ao redor. Um mundo que só se faz significativo pela representação, pela linguagem e pela cultura.

Representação, linguagem e cultura. Faz-se necessário deixar bem claro a relação existente entre esses conceitos antes de se adentrar num maior aprofundamento teórico. Para o pesquisador jamaicano Stuart Hall (1997), a cultura funciona a partir de significados compartilhados. Dentro desse contexto, a linguagem surge como um meio a partir do qual os significados são produzidos e intercambiados. Entretanto, essa produção e esse intercâmbio só são possíveis porque a linguagem atua como um sistema representacional. Ou

seja, em linguagem, quando se quer representar sentimentos, idéias ou conceitos, usam-se signos e símbolos dos mais variados tipos (palavras, sons, imagens, objeto etc) para produzir significados que só serão compartilhados por toda uma cultura por intermédio de um acesso comum a linguagem. Essa é a delicada relação que existe entre representação, significado, linguagem e cultura. Esse é o circuito que faz surgir novos valores culturais e novos significados que retroalimentaram todo o mecanismo cultural de uma sociedade. No entanto, é necessário salientar aqui com qual conceito de cultura se está trabalhando.

Segundo Hall, cultura é um dos conceitos de mais difícil definição dentro das ciências humanas. A cultura, em termos mais tradicionais, pode ser considerada como aquilo que incorpora tudo o que de melhor foi dito e pensado numa determinada sociedade, incluindo aí todos os grandes trabalhos de pintura, literatura, filosofia, música, ou seja, o que se chama de “alta cultura” de uma era. Em termos mais modernos, a cultura também pode referir-se aquelas formas artísticas distribuídas em grande escala, conhecidas como “cultura de massa”, e que fazem parte do lazer da maioria da população. Todavia, o mesmo conceito, por um viés mais antropológico, indica tudo o que é característico quanto ao “modo de vida” de uma população, comunidade ou grupo social. Entretanto, para pensadores como Hall, a definição de cultura é aquele que diz respeito a uma produção e a uma troca de significados.

[. . .] Dizer que duas pessoas pertencem à mesma cultura é dizer que eles interpretam o mundo de maneiras semelhantes e podem expressar eles mesmos, seus pensamentos e sentimentos sobre o mundo, de modo que serão entendidos uns pelos outros. [. . .] (HALL, 1997, pag. 2, tradução nossa).<sup>4</sup>

À primeira vista, é possível se pensar que tal definição de cultura seja um tanto quanto unitária e cognitiva. No entanto, precisa-se ter em mente que

---

<sup>4</sup> [. . .] To say that two people belong to the same culture is to say that they interpret the world in roughly the same ways and can express themselves, their thoughts and feelings about the world, in ways which will be understood by each other. (HALL, 1997, pag. 2.). [. . .]

numa determinada cultura não existe apenas uma única forma de interpretar ou significar algum tópico. Além disso, tal forma de se pensar a cultura não abrange apenas conceitos e idéias, mas também sentimentos e emoções. Por exemplo, a linguagem corporal e as expressões faciais dizem muito de quem eu sou (identidade), o que eu estou sentindo (emoções) e a que grupo eu sinto que eu pertenço (pertencimento).

Ou seja, é dada uma grande importância à prática cultural, pois são os participantes de uma cultura que dão significado aos objetos, eventos e pessoas que fazem parte dela. Dentro desse contexto, não se pode pensar que as coisas tenham um único, fixo e imutável significado. Nesse ponto, a pesquisa retoma as idéias de Wittgenstein e de seus jogos de linguagem. Basta refletir que uma coisa tão óbvia como uma pedra pode ser apenas uma pedra, uma parte de uma obra arquitetônica ou o pedaço de uma escultura. Tudo depende de como se pode significá-la num contexto específico num dado jogo de linguagem (linguagem geológica, linguagem arquitetônica, linguagem da escultura, etc), pois “[. . .] É pelo nosso uso das coisas, e o que nós dizemos, pensamos e sentimos sobre elas – como nós as representamos – que nós damos a elas significado. [. . .]” (HALL, 1997, p. 3)<sup>5</sup>.

Porém, onde é produzido esse significado? Hall coloca que os significados são produzidos em diferentes lugares e circulam dentro da sociedade por intermédio dos mais diferentes processos e práticas, mostrando que a significação está sendo produzida em cada interação pessoal e social de que se toma parte. O significado está quando cada um se expressa, quando cada um faz uso, consome e se apropria da cultura, incorporando-a dos mais diferentes modos dentro dos rituais e práticas da vida diária e conferindo-lhe valor e significância. Por isso, o significado tem uma grande influência na regulação e na organização das práticas sociais, estabelecendo regras, normas e convenções pelas quais a vida social é ordenada e governada. Daí advém o grande desejo de comandar os significados por parte daqueles que querem governar e regular e as idéias dos outros.

---

<sup>5</sup> “[. . .] It is by our use of things, and what we say, think and feel about them – how we represent them – that we *give them meaning*. [. . .]” (HALL, 1997, p. 3,)

Contudo, em todas essas diferentes práticas sociais dentro da cultura, a linguagem é o meio mais privilegiado para a produção e circulação de significados. Mesmo assim, surge a pergunta: como a linguagem realiza esse trabalho? Essencialmente, esse trabalho é possível porque a linguagem opera como representação, opera como um sistema de representação. Essas variadas formas de produzir e comunicar significado são chamadas de linguagens ou trabalham como linguagem não porque são faladas, escritas ou projetadas, mas porque elas usam determinados elementos para significar e representar. A linguagem falada usa sons, a escrita, palavras, a música, notas musicais, o corpo, gestos, a face, expressões, a moda, itens do vestuário, o cinema, imagens.

Não obstante, tais elementos são parte do mundo material e natural. A importância deles para a linguagem não está no que eles são, mas no que eles *fazem*. Ou seja a pesquisa tenta refletir sobre a função significativa desses elementos, considerando que neles mesmos não existe um significado claro, pois eles funcionam como veículos que carregam significados, eles funcionam como signos, mais especificamente, como símbolos. Signos que representam conceitos, idéias e sentimentos e que possibilitam a outros indivíduos decodificarem ou interpretarem os seus significados e agirem a partir deles.

É nesse sentido que a linguagem se torna uma prática significativa, quando se toma qualquer sistema representacional que funcione com base nos princípios da representação a partir da linguagem, pois “[. . .] nós damos significados as coisas pelo modo como nós as *representamos* [. . .]” (HALL, 1997, p. 3)<sup>6</sup>. A fotografia, por exemplo, é um sistema representacional que usa imagens em um papel foto-sensível para expressar um significado fotográfico sobre uma pessoa, evento ou cena.

Tal visão da linguagem contraria uma forma tradicional de se pensar que as coisas existem no mundo material e natural e que as suas características materiais e naturais são o que as determinam e as constituem. Nessa visão essencialista e metafísica, as coisas têm um significado perfeitamente claro,

---

<sup>6</sup> “[. . .] .we give things meaning by how we *represent* them [. . .]” (HALL, 1997, pag. 3)

desconsiderando a forma como elas são representadas. Ou seja, nesse ponto de vista, a representação é um processo secundário, que apenas entra em campo quando as coisas já estão formadas e seu significado completamente constituído. No entanto, com a virada cultural nas ciências humanas e sociais, a representação emerge desse papel de coadjuvante e entra em cena como uma das personagens principais na constituição das coisas, elevando também a cultura como um dos constituintes primários dos eventos históricos. Tão importante quanto as variáveis políticas e econômicas e não apenas um mero reflexo do mundo depois do evento.

Até agora, discutiu-se aqui como a linguagem trabalha, como a linguagem oferece um modelo geral para se compreender o *modus operandi* da cultura e da representação. No entanto, é preciso chamar atenção também para o importante papel que o discurso tem dentro dessas discussões. Para Hall, o discurso pode ser conceitualizado como um modo de se referir ou construir conhecimento sobre um determinado assunto. É um conjunto de idéias, imagens e práticas que fornece modos de falar sobre uma atividade social ou um lugar institucional na sociedade. Por isso, a pesquisa pretende utilizar-se da abordagem discursiva por intermédio de autores como Foucault na tentativa de pensar os poderes do discurso. O poder de regular condutas, de construir identidades e subjetividades, de definir o que é e o que não é apropriado em relação a uma determinada prática social.

Dessa forma, Hall observa a linguagem a partir de duas perspectivas teóricas: uma perspectiva semiótica, que busca compreender como a linguagem produz significado, e uma perspectiva discursiva que se volta para os efeitos e conseqüências da representação. Com isso, objetiva-se não apenas o aprofundamento no processo lingüístico, mas também a possibilidade de se refletir sobre a especificidade histórica das formas particulares ou regimes de representação. Assim, com as análises sobre o poder do discurso, abriu-se a oportunidade de uma reflexão sobre como a linguagem e os significados são desenvolvidos num determinado tempo e lugar, partindo do princípio de que as práticas representacionais operam em situações históricas concretas.

Ao tomar como base o fato de que as coisas não têm um significado único e verdadeiro, faz-se necessário ter em mente que, trabalhar com a representação e a significação, é ser um tanto quanto interpretativo, pois não é um debate entre quem está “certo” ou quem está “errado”, e sim entre significações e interpretações igualmente plausíveis que, muitas vezes, competem entre si e são contestadas. Para Hall, a melhor maneira de se assentar tais leituras contestadas é olhar novamente para os exemplos concretos e tentar justificar as leituras em relação às práticas atuais e as formas de significação usadas, observando igualmente quais os significados que elas pretendem produzir. Nesse momento, Hall parece levantar a bandeira de um certo relativismo cultural que é muito problematizado por autores como Rajagopalan (2003), pois é necessário observar que todos os objetos do conhecimento humano estão inextricavelmente ligados a questões éticas. Todos os discursos, sejam eles políticos, científicos ou artísticos, são feitos de escolhas, e se são feitos de escolhas, envolvem uma dimensão ética. Ou seja, lidar com a significação é lidar num terreno movediço em que não existem verdades absolutas e fixas. Tudo depende do uso, do contexto e das circunstâncias históricas de utilização desses significados. Em meio aos diferentes circuitos significativos que rondam qualquer cultura, todas essas significações estão sempre sendo negociadas para se amoldar as novas situações insurgentes.

Ora, se não existem significados fixos e transparentes, não é de se esperar que a relação que se constrói com eles se processe de maneira diferente. Eles conseguem mobilizar nos indivíduos poderosos sentimentos tanto negativos quanto positivos. Pelo poderio deles, defini-se o “normal”, o “bom”, defini-se aquilo que é aceito e aquilo que é excluído. Daí advém uma das facetas de seu poder. De maneira geral, a vida das pessoas é moldada e regulada a partir de oposições binárias como masculino/feminino, branco/negro, rico/pobre, gay/hetero, jovem/velho, cidadão/estrangeiro. Ferreira (2007) afirma que tais oposições devem ser analisadas como conceitos “sob rasura”, retomando uma forma de pensar defendida pelo filósofo francês Jacques Derrida (2006) e a sua visão desconstrucionista da linguagem.

[. . .] .Pensar um conceito qualquer ‘sob rasura’ significa entender que, embora ele não constitua uma totalidade fixa, não é possível pensar uma série de questões sem ele, simplesmente porque o herdamos de uma tradição de pensamento que não nos coloca outra forma de pensar as coisas. [. . .] (FERREIRA, 2007, p. 30)

Ora, o que o autor está querendo afirmar é que, para Derrida, analisar um conceito “sob rasura” é problematizá-lo a partir de outra perspectiva, é observá-lo a partir de um outro sistema que não aquele que o gerou, tomando-o como algo que não é essencial, fixo, único e imutável. Com isso, Ferreira expõe uma parte essencial do pensamento derridiano e do seu discurso filosófico desconstrucionista que denuncia o quanto o pensamento ocidental está organizado sobre um sistema de oposições e que o centro estruturador desse sistema formal de diferenças são as relações de poder, que constituem o espaço político-ideológico.

Além disso, é preciso avaliar também que o significado necessita entrar no domínio das práticas representacionais se ele quiser realmente circular dentro de uma cultura. E, para que seja considerada eficiente a sua passagem pelo circuito da cultura, faz-se necessário que a sua ação lingüística seja decodificada e inteligivelmente apreendida pelo interceptor. Membros de uma mesma cultura devem dividir os mesmos jogos de conceitos, imagens e idéias que os possibilitem pensar e sentir o mundo, interpretando-o de maneira semelhante. Isto é, para interagir os significados com outras pessoas, os participantes da prática representacional devem ser capazes de utilizar os mesmos jogos de linguagem, eles devem falar a mesma linguagem e isso, necessariamente, não quer dizer falar a mesma língua como, por exemplo, alemão, francês ou chinês. Por exemplo, o mesmo filme norte-americano pode ser entendido da mesma maneira em países tão diferentes culturalmente como a Índia e o Brasil. Basta, para isso, que os espectadores tenham o mínimo de conhecimento daquela linguagem audiovisual para poderem “traduzir” aquilo que o realizador “diz” dentro daquilo que ele, como espectador, “entende”. A partir desse exemplo, é possível pensar o significado como um diálogo, muitas vezes, apenas parcialmente entendido, numa troca, também muitas vezes, desigual. Assim, a representação funciona menos como um modelo de uma só



linha de transmissão e mais como um modelo dialógico, sustentado pela presença de códigos culturais compartilhados, que não garantem a fixidade dos significados, pois é na brecha desse desejo de fixar significados que o poder se intervém no discurso.

É tomando como base essa ligação entre linguagem, representação e significado que muitos dos valores culturais que circulam dentro da sociedade são construídos. Para tanto, faz-se necessário observar a cultura como um valor que permeia todas as práticas que não estão geneticamente programadas dentro dos indivíduos, mas que carregam significados e valores e que precisam ser significativamente interpretadas. Desse modo, a cultura é o que distingue o elemento humano dentro da vida social daquilo que é biologicamente dirigido. É aquela forma de domínio simbólico que está no coração da vida social.

Assim, a representação é a principal responsável por ligar o significado e a linguagem à cultura. E é por tornar possível esse vínculo que a representação é uma parte essencial no processo a partir do qual o significado é produzido e intercambiado entre os membros de uma cultura, envolvendo o uso da linguagem, dos signos e das imagens para representar as coisas. Para Hall, em poucas palavras, a representação pode ser conceitualizada como a produção de significado a partir da linguagem. Habitualmente, ainda nas palavras do autor, o ato de representar algo está muito associado ao descrever, ao trazer a mente por uma descrição –por exemplo, na sentença: “esta imagem representa o assassinato de Abel por Caim.” - e também está vinculado com o ato de simbolizar, de ser o exemplar de algo – como na frase: “no Cristianismo, a cruz representa o sofrimento e a crucificação de Cristo.”

Ao se analisar os exemplos, faz-se necessário afirmar que as figuras na imagem representam a história de Caim e Abel, da mesma forma que, a cruz (que simplesmente consiste em duas tábuas de madeira fixas uma na outra), na crença cristã, simboliza ou representa todo um jogo de significações sobre a crucificação do filho de Deus e são exatamente essas significações que acabam sendo postas em palavras ou imagens. É dessa forma que se dá significados as coisas por intermédio da linguagem e, assim, é também

possível expressar um complexo pensamento sobre as coisas de modo que as outras pessoas poderão entender.

No entanto, como se dá mais detidamente esse processo e porque se tem de seguir por ele para se representar? Ora, imagine a seguinte situação: você está em casa, sente que tem sede e, então, dirige-se até a cozinha em busca de um copo com água. Para Hall, na verdade, não é possível você pensar em um copo, mas apenas no conceito de copo ou. . .

[. . .] .Como os lingüistas gostam de dizer: 'Cães latem. Mas o conceito de "cão" não pode latir ou morder.' Você não pode falar sobre o copo propriamente dito, também. Você pode falar apenas sobre a *palavra* copo – COPO – que é o símbolo lingüístico que nós usamos no português para se referir a objetos em que você bebe água. [. . .] (HALL, 1997, p. 17)<sup>7</sup>

É nesse ponto em que a representação começa a agir. Ou seja, o ato de representar é, nada mais nada menos, do que a produção do significado de determinados conceitos na mente por intermédio da linguagem, sendo propriamente esse *link* entre conceitos e linguagem que permite a referência, seja a objetos, pessoas e eventos do mundo "real" ou de um mundo imaginário.

Todavia, Hall afirma que existem aí dois processos de representação envolvidos. Primeiro, existe um sistema pelo qual todos os tipos de objetos, pessoas e eventos são correlacionados com todo um jogo de conceitos e representações mentais que se tem na mente. Sem eles, a capacidade de interpretação ficaria comprometida, pois o significado depende desse sistema de conceitos e imagens formados nos pensamentos que possibilita representar o mundo, abrindo aos indivíduos a capacidade de referir tanto a coisas que estão dentro como fora de suas mentes. Daí advém, por exemplo, o fato de que as pessoas conseguem não apenas formar conceitos sobre coisas que

---

<sup>7</sup> [. . .] .As the linguistics are fond of saying. 'Dogs bark. But the concept of "dog" cannot bark or bite' You can't speak with the actual glass, either. You can only speak with the *word* for glass – GLASS – which is the linguistic sign which we use in English to refer to objects which you drink water out of. [. . .] (HALL, 1997, p. 17)

podem perceber, como cadeiras, mesas e escrivaninhas, mas também sobre coisas abstratas que de modo algum podem ser vistas, sentidas ou tocadas como a guerra, a morte, a amizade ou o amor. O mesmo raciocínio vale para aquilo que nunca foi visto e possivelmente nunca será como sereias, anjos, Deus, diabo, Céu e Inferno ou a Terra Média (fictícia região criada por J.R.R. Tolkien em seus romances).

Esse fato acontece porque não se trata de conceitos individuais, mas de diferentes formas de organizar e classificar conceitos, estabelecendo complexas relações entre eles e isso pode ser observado no uso de princípios de similaridade e de diferença para estabelecer tais relações ou distinções uns dos outros. “[. . .] Assim, eu tenho uma idéia de que alguns pássaros são como aviões no céu, baseado no fato de que eles são similares porque ambos voam – mas eu também tenho uma idéia que em outros aspectos eles são diferentes, porque um é parte da natureza, enquanto o outro é feito pelo homem. [. . .]” (HALL, 1997, p. 17).<sup>8</sup>

Ora, ao se analisar o exemplo de Hall, nota-se que a relação entre os conceitos para formar idéias complexas e os pensamentos é possível pelo fato dos próprios conceitos estarem arranjados dentro de diferentes sistemas de classificação. Na ilustração do autor, o primeiro sistema de classificação é baseado na distinção entre voar e não-voar e o segundo é baseado na distinção entre natural e feito pelo homem. Nesse sentido, muitos outros princípios de organização como esses estão em atividade em todos os sistemas conceituais: sejam organizados por seqüências – que conceito segue que conceito – ou por causalidade – o que causa o que- e assim por diante. Entretanto, é preciso salientar que não se está falando de uma coleção de conceitos ao acaso, mas de conceitos organizados, arranjados e classificados dentro de complexas relações entre si. Por isso, o significado depende da relação entre as coisas do mundo – pessoas, eventos e objetos – e o sistema conceitual que pode atuar como representação mental delas.

---

<sup>8</sup> “[. . .] Thus I have an idea that in some respects birds are like planes in the sky, based on the fact that similar because they both fly – but I also have an idea that in other respects they are different, because one is part of nature whilst the other is man-made. [. . .]” (Hall, 1997, pag. 17).

Não obstante, pensar apenas pelo prisma dos mapas conceituais é muito pouco. É preciso ir além e refletir sobre a necessidade de representar e de dividir os significados e conceitos e isso só é possível quando se entra no campo da linguagem. Assim, para Hall, a linguagem é o segundo sistema de representação envolvido em todo o processo de construção de significado (sendo o primeiro as representações mentais). Nesse sentido, quando o indivíduo quer expressar a sua visão sobre um determinado fato, ele precisa traduzir o seu mapa conceitual dentro de uma linguagem comum, ele precisa correlacionar os seus conceitos e idéias dentro de palavras escritas, sons falados ou imagens visuais, ou seja, ele precisa de signos.

Para Hall, signos são aquelas palavras, sons e imagens que carregam significados e que podem ser organizadas como linguagens para expressar significados e pensamentos a outras pessoas. Todavia, é necessário lembrar que, nesse texto, o termo “linguagem” é usado de uma maneira muito ampla e inclusiva. Por exemplo, a escrita e a fala de uma determinada língua são, obviamente, linguagens. Mas as imagens, quando elas são usadas para expressar significados, também participam de um sistema lingüístico tanto quanto outras expressões que, aparentemente, não são “lingüísticas” no sentido comum do termo: a linguagem dos gestos, das danças, das cores, das roupas, das luzes e etc.

Assim, segundo Hall, no coração do processo de significação na cultura, há dois sistemas de representação. O primeiro possibilita aos indivíduos dar significado ao mundo pela construção de um conjunto de correspondências ou de uma corrente de equivalências entre as coisas – pessoas, objetos, eventos, idéias abstratas, etc – e seus sistemas conceituais, seus mapas conceituais. Enquanto o segundo depende da construção de um jogo de correspondências entre os mapas conceituais das pessoas e um conjunto de signos, arranjados ou organizados dentro de várias linguagens que representam esses conceitos. “[. . .] A relação entre ‘coisas’, conceitos e signos está no cerne da produção

de significados na linguagem. O processo que liga esses três elementos juntos é o que nós chamamos de ‘representação’” (HALL, 1997, p. 19).<sup>9</sup>

Quanto aos signos, Hall afirma que eles podem ser de diferentes tipos. Existem os visuais que são chamados de signos icônicos, pois guardam uma relação de similaridade, de semelhança, na forma, com o objeto, ou evento a que eles se referem. Enquanto as palavras escritas ou faladas são chamadas de signos indexicais, pois eles não sustentam uma relação óbvia e direta com as coisas as quais eles se referem. Por exemplo, a fotografia de uma árvore reproduz, no signo visual, algo das condições de percepção visual do que seria uma árvore. Entretanto, a palavra árvore, e muito menos o som fonológico que se emite ao falar esse vocábulo, não parece de forma nenhuma com as árvores da natureza. Isso porque nesses sistemas de representação o relacionamento entre o signo, o conceito e o objeto ao qual eles podem ser usados para se referirem é completamente arbitrário.

Mas, como se processa esse caráter arbitrário dentro da linguagem? Uma das respostas apresentadas por Hall para essa questão é que os objetos em si já incorporam e fixam o significado “verdadeiro” deles. Contudo, o próprio autor rebate essa colocação ao dizer que as árvores não têm a menor noção de que elas são árvores e que existem nas línguas portuguesas e francesas duas palavras completamente diferentes que representam o conceito delas. Com isso, Hall quer afirmar que o significado não está no objeto, na pessoa ou na coisa, muito menos, na palavra. São os indivíduos que estabelecem tão firmemente o significado que, depois de certo tempo, parece natural e inevitável chamar árvore de árvore. Na verdade, o significado é construído pelo sistema de representação. É construído e fixado pelo código que monta a correlação entre o sistema conceitual e o sistema lingüístico de tal modo que, sempre quando se pensa em uma árvore, o código direciona para o uso, no Português, da palavra ÁRVORE e, no Francês, do vocábulo ARBRE.

---

<sup>9</sup> [ . . . ] .The relation between ‘things’, concepts and signs lies at the heart of the production of meaning in language. The process which links these three elements together is what we call ‘representation’. (HALL, 1997, p. 19).

Dessa forma, é possível chegar à conclusão de que são os códigos que estabelecem a relação entre conceitos e signos e também, por consequência, o significado dentro das mais diferentes linguagens e culturas. São eles, os códigos, que indicam que linguagem usar para expressar que idéia e que conceitos estão sendo referidos quando se ouve ou se lê determinados signos. Assim, por fixarem arbitrariamente a relação entre o sistema conceitual e os sistemas lingüísticos, os códigos tornam possível aos indivíduos falarem e ouvirem inteligivelmente, estabelecendo uma tradutibilidade entre seus conceitos e suas linguagens, capacitando o significado a passar do falante para o ouvinte e, assim, ser efetivamente comunicado dentro da cultura. Não obstante, faz-se necessário afirmar que essa tradutibilidade não é dada pela natureza e muito menos fixada pelos deuses, e sim é resultado de um jogo de convenções sociais e é assentada social e culturalmente. Os falantes do Inglês, Francês ou Hindi, por exemplo, participam, a todo o momento, sem decisão consciente ou escolha, de um acordo não escrito, um tipo de pacto cultural não posto em termos, afirmando que, nas linguagens deles, determinados signos representam determinados conceitos.

Uma das principais consequências de se pensar a linguagem e a representação a partir desses códigos culturais é observar que se o significado resulta não de algo fixo na natureza, mas de convenções sociais, culturais e lingüísticas, então, ele nunca pode ser finalmente fixado. Claro que deve existir alguma forma de fixação de significados, senão o ato comunicativo não se sucederia. Por exemplo, ninguém pode, de uma hora para outra, acordar e decidir que o conceito de árvore será representado, desse momento em diante, pelas letras XYZ e esperar que toda a sociedade siga essa instrução. Mesmo assim, é necessário reafirmar que não existem significados absolutos, pois as convenções sociais e lingüísticas mudam o tempo inteiro. Isso pode ser observado, principalmente, nas grandes variações que os códigos lingüísticos e culturais sofrem de uma língua para outra. Muitas culturas não têm palavras para conceitos que são considerados normais para a cultura brasileira. Um expoente disso é a falta, em línguas como o inglês, de uma palavra específica para representar o conceito de saudade. Por isso, Hall argumenta que “A questão principal é que o significado não está *nas* coisas, não está no mundo.

Ele é construído, produzido. Ele é o resultado de uma prática significativa – uma prática que produz significado, que *faz as coisas significarem*” (HALL, 1997, p. 24)<sup>10</sup>.

Contudo, é preciso pensar na seguinte questão: de que forma a representação, enquanto significado, acontece a partir da linguagem? Segundo Hall, existem três abordagens que se propõem a refletir mais detidamente sobre esse problema. A primeira delas é a abordagem reflexiva que vê a linguagem como um espelho para refletir o verdadeiro significado que existe no mundo. Ou seja, para essa teoria o significado é pensado para estar no objeto, na pessoa, na idéia ou no evento do mundo real. No entanto, Hall afirma que existe uma verdade óbvia na teoria reflexiva da representação e da linguagem. Os signos visuais, por exemplo, sustentam uma grande aparência com os objetos que eles representam. Contudo, a pintura ou o desenho bidimensional de uma rosa é apenas um signo e não deve ser confundido com a planta chamada rosa que cresce no jardim. Além disso, o autor ainda levanta a discussão que muitos sons, imagens e palavras designam coisas ou mundos imaginários. A segunda teoria é a abordagem intencional e sustenta que é o falante ou o autor da obra que impõe seu único significado no mundo a partir da linguagem. Em tal teoria, a linguagem é unicamente um meio que os indivíduos usam para expressar o seu ponto de vista sobre o mundo. Para Hall, novamente essa abordagem é falha, pois o indivíduo não pode ser a única e exclusiva fonte de significados na linguagem, pois isso significaria que cada indivíduo poderia se comunicar em linguagens inteiramente privadas. Entretanto, a linguagem nunca pode ser um jogo completamente particular. Isto é, por mais pessoais que possam parecer, os significados individuais das pessoas têm de entrar no jogo das regras, convenções e códigos da linguagem para serem comunicados.

Já a terceira abordagem teórica reconhece esse caráter público e social da linguagem, chamando a atenção para o fato de que nem as coisas mesmas

---

<sup>10</sup> “ The main point is that meaning does not inhere *in* things, in the world. It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice – a practice that produces meaning, that makes things mean. “(HALL, 1997, p. 24)

nem os indivíduos têm a capacidade de fixar significados na linguagem. As coisas não significam por si só, são os indivíduos que constroem significados, utilizando-se, para tal, de sistemas representacionais – conceitos e signos. Por esse motivo, a terceira teoria da representação é conhecida como a abordagem construcionista ou construtivista do significado na linguagem, defendendo que não se deve confundir o mundo material, onde as coisas e as pessoas existem, com as práticas e os processos simbólicos a partir dos quais a representação, o significado e a linguagem operam. Não é que se negue a existência de um mundo material, porém não é o mundo material que expressa significado. É o sistema lingüístico ou qualquer outro sistema usado para representar conceitos que constroem significados. “ [ . . . ] São os atores sociais que usam os sistemas conceituais de suas culturas e os sistemas representacionais lingüísticos e outros para construir significados, para fazer o mundo significativamente e comunicar sobre esse mundo significativamente aos outros.” (HALL, 1997, p. 25)<sup>11</sup>

Isso também não quer dizer que o signo não tem uma dimensão material. Os sistemas representacionais consistem nos sons produzidos pelas cordas vocais dos cantores, na luz que sensibiliza os filmes fotossensíveis para produzir as imagens ou, então, na química das tintas que os pintores usam para realizar os seus quadros. A representação é um trabalho, é uma prática que, como qualquer outra, utiliza-se de objetos e efeitos materiais, sendo que o significado não depende da qualidade material do signo, mas de sua função simbólica. É exatamente pelo fato de um som, uma palavra, uma imagem ou um corpo simbolizarem um conceito que eles podem funcionar como um signo e exprimir significado – ou, como os próprios construcionistas falam – que eles podem significar.

Para melhor ilustrar essa tese construcionista, Hall recorre ao funcionamento dos semáforos no trânsito. Na tentativa de melhor orientar o tráfego, o semáforo produz diferentes seqüências de luzes coloridas. A

---

<sup>11</sup> “ [ . . . ] It is social actors who use the conceptual systems of their culture and the linguistic and other representational systems to construct meaning, to make the world meaningful and to communicate about that world meaningfully to others. (HALL, 1997, p. 25)



sensação que o motorista tem de estar vendo o verde ou o vermelho, por exemplo, é o efeito da luz dos diferentes comprimentos de onda – que é um fenômeno natural e material – no olho. Contudo, é a cultura de um determinado povo que divide esse espectro de luz em várias cores, distinguindo-as umas das outras e dando-lhes nomes – Verde, Vermelho, Amarelo, Azul. Ou seja, utiliza-se um modo de classificar os diferentes comprimentos de onda e, assim, criar cores que são diferentes umas das outras. Isso é o sistema conceitual de cor de uma determinada cultura e, diz-se de uma determinada cultura, porque outras culturas podem dividir o espectro de cor de uma maneira completamente diferente. Aliás, outras culturas fazem isso, usando também outras palavras para identificarem as diferentes cores. Por exemplo, a cor que na língua portuguesa se chama vermelho, no Francês, é chamada “rouge”. Essa é uma ação do código lingüístico que é o único capaz de relacionar determinadas palavras (signos) com determinadas cores (conceitos) e, dessa forma, possibilitar aos indivíduos comunicarem sobre as cores a outras pessoas, utilizando-se, para tal, da linguagem das cores. Ora, no entanto, as cores, como quaisquer outros sistemas representacionais e simbólicos, não têm significados fixos e verdadeiros. A utilização desses espectros de cor na linguagem do tráfego para simbolizar o “pare” ou o “prossiga”, por exemplo, está ligado ao fato de que esses foram os significados que têm sido designados a eles por todo um código ou convenções que governam essa linguagem e que é amplamente obedecida em várias culturas ao redor do mundo.

Não obstante, para Hall, o que permite com que essas cores carreguem significados e funcionem como signos não é apenas o fato de se ter palavras para diferentes pontos no espectro de cor, mas também o modo como essas cores funcionam umas em relação as outras, num mesmo tipo de relação que governa a sintaxe e a gramática das línguas faladas e escritas. Isto é, o que significa não são as cores em si, mas, primeiramente, o fato de que elas são diferentes e podem ser distinguidas umas das outras; e, segundo, a forma como elas estão organizadas numa determinada seqüência: o vermelho é seguido pelo verde e, entre eles, há o amarelo que significa “atenção”. Assim, para os construcionistas, o que significa não é as cores em si mesmas e, muito

menos, os conceitos. É a diferença entre o vermelho e o verde que tem significação. Se não existisse essa diferenciação, as pessoas não poderiam usar tais cores para fazer a diferença entre o “pare” e o “prossiga”. Em outras palavras, qualquer combinação de cores faria o mesmo efeito, desde que todos esses elementos fossem suficientemente diferentes para não serem confundidos.

Ou seja, Hall novamente está fazendo uma reflexão sobre a arbitrariedade do signo lingüístico. No entanto, ele não inicia a sua reflexão do nada. Conforme o autor, a visão construcionista da linguagem e da representação deve muito ao trabalho do lingüista suíço Ferdinand de Saussure. Para Saussure (2006), o signo lingüístico é formado por uma coisa dupla, uma união de dois termos: a forma (a imagem, a palavra, ou foto propriamente dita e etc.) e a idéia, que está na cabeça dos indivíduos e associada à forma. Ao primeiro e ao segundo elemento, Saussure deu respectivamente os nomes de significante e significado. A todo o momento, os indivíduos realizam essa ligação entre o significante (a palavra ou a imagem de um tênis, por exemplo) e o significado (o conceito de um tipo de sapato utilizado para corrida). Ambos são partes vitais para a produção de significado, mas é a relação entre eles, estabelecida pelos códigos lingüísticos e culturais, que define a representação.

Além do mais, novamente tomando como base Saussure, Hall afirma que a relação entre significante e significado não é permanentemente fixa. As palavras mudam de significado, os conceitos aos quais elas se referem também mudam e, historicamente, cada uma dessas mudanças altera por completo o mapa conceitual da cultura, levando as culturas a pensarem e classificarem o mundo de uma maneira completamente diferente. O próprio Hall, para ilustrar tal reflexão, utiliza-se do pressuposto de que, por séculos, as sociedades ocidentais têm associado a palavra *negro* a tudo o que é sombrio, pecaminoso, perigoso ou proibido. Agora, imagine o que foi para a população negra norte-americana da década de sessenta se deparar com o *slogan* “O negro é maravilhoso”, em que o significante *negro* estava ligado exatamente ao significado oposto de sua prévia associação.

O que o pensador jamaicano pretende demonstrar com isso é que a relação entre o significante e o significado resulta de sistema de convenções sociais específicos a cada sociedade em um determinado momento histórico. Ou seja, os significados são produzidos dentro da história e da cultura. Por isso, não é possível existir um único, imutável e universal significado “verdadeiro”, pois tais significações estão sempre sujeitas a mudanças de um contexto cultural para outro, de um período histórico para outro. Essa abertura do significado e da representação para a história e para a cultura é essencial na medida em que ratifica o fato da linguagem não fixar significações, quebrando qualquer ligação natural entre o significante e o significado.

Dessa forma, abre-se a representação para a inevitável imprecisão da linguagem e, assim, para a constante produção de novos significados e novas interpretações. Aliás, a interpretação é um dos pontos mais caros de toda a problemática aqui discutida, pois, para se dizer algo significativamente, é necessário entrar num jogo de linguagem e acabar deparando-se com todos os outros significados que estão lá “estocados” e que podem de alguma forma podem modificar ou distorcer o que se pretende dizer. Por exemplo, é impossível prever todas as negativas conotações da palavra *negro* que retornam a mente quando um jornal estampa a seguinte manchete: “Quarta – um dia negro para as bolsas de valores”. Existem, nesses casos, o que Hall chama de um “deslize de significado”<sup>12</sup> (HALL, 1997, p. 33), em que outros significados e outras associações acabam por ofuscar a declaração, criando novas conotações, por vezes, deturpadas. Com isso, o pensador jamaicano chama a atenção não apenas para o papel da interpretação dentro dos sistemas representativos, mas também para o fato de que o receptor de uma obra é tão importante quanto o criador na concepção dos significados.

Nas suas reflexões, Hall chama a atenção para o fato de que Saussure não apenas dividiu o signo em duas partes (significante e significado), como também a própria linguagem foi dividida por ele em duas para ser melhor analisada. Assim, surgiram as denominações da *langue* e da *parole*. A *langue* é

---

<sup>12</sup> Sliding of meaning (HALL, 1997, p. 33)

constituída por todas as regras gerais e códigos do sistema lingüístico que devem ser compartilhados pelos usuários da linguagem se eles quiserem a utilizar como meio de comunicação, sendo essas regras e códigos considerados a parte social da linguagem, aquela que pode ser estudada como ciência (daí advém o fato do modelo lingüístico estudado por Saussure ser considerado estruturalista, pela preferência do lingüista suíço de estudar essa estrutura profunda da linguagem). Enquanto a *parole*, por sua vez, é constituída pelos atos de fala e escrita que, utilizando as regras e códigos da *langue*, são produzidas pelos falantes ou escritores, sendo a *parole* desse modo considerada a “superfície” da linguagem, dotada de uma infinita capacidade declarativa que a impossibilita de ser estudada cientificamente (ao contrário da *langue* que tinha princípios mais bem definidos).

Ela (*a língua*) é um objeto bem definido no conjunto heteróclito dos fatos da linguagem. Pode-se localizá-la na porção determinada do circuito em que uma imagem auditiva vem associar-se a um conceito. Ela é a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por isso, não pode nem criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude duma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade. Por outro lado, o indivíduo tem necessidade de uma aprendizagem pra conhecer-lhe o funcionamento; somente pouco a pouco a criança assimila. A língua é uma coisa de tal modo distinta que um homem privado do uso da fala conserva a língua, contanto que compreenda os signos vocais que ouve. (SAUSSURE, 2006, p. 22)

Assim, a grande contribuição de Saussure para a Lingüística reside, primeiramente, no fato dele ter eleito a língua como o objeto de estudo da ciência lingüística, observado-o em si mesmo, como um fato social, e não como um meio transparente entre as coisas e o significado. Entretanto, o pensador jamaicano mostra dois pontos do trabalho de Saussure que são alvos de críticas: o primeiro diz respeito à grande atenção que o lingüista suíço deu a dois aspectos do signo (significante e significado), não observando mais claramente de que forma esses dois aspectos do signo poderiam estar relacionados à referência – ou ao processo de se referir ao mundo das coisas, dos eventos e das pessoas que estão fora da linguagem, no mundo “real”. Um exemplo disso está na distinção que os lingüistas fazem, atualmente, entre o

significado da palavra *livro* e o uso da palavra para se referir a um livro específico que está numa determinada mesa.

O segundo ponto de crítica, que Hall chama a atenção, está ligado ao fato de que Saussure focou demasiadamente os seus estudos nos aspectos formais da linguagem, em como a linguagem funciona estruturalmente na realidade. O que, por um lado, foi bom, pois fez a representação ser vista como uma prática que merecia estudos mais detalhados. Entretanto, por outro lado, .

[. . .] . A atenção a seus aspectos mais formais fez com que não se prestasse muita atenção as características dialógicas e interativas da linguagem – linguagem como é verdadeiramente usada, como funciona em situações propriamente ditas, no diálogo entre os diferentes tipos de falante. Não é surpresa que, em Saussure, as questões de *poder* na linguagem – por exemplo, entre falantes de diferentes status e posições – não tenham sido debatidas. (HALL, 1997, p. 35)<sup>13</sup>

Isso pode ser observado como mais um indício de que o sonho da cientificidade que há por trás do trabalho estruturalista de Saussure acabou por se revelar uma ilusão. A linguagem não é um objeto que pode ser estudado com a precisão de uma ciência ditada nos moldes positivistas, principalmente, porque se tem uma linguagem que resiste a uma governabilidade por leis muito fechadas, que está sempre aberta a mudanças. Como foi dito anteriormente, está-se lidando com um significado que continua a ser produzido por intermédio da linguagem em formas que nunca poderão ser prevista e num “deslizamento de significado” que nunca poderá ser evitado. Talvez, como pensa o próprio Hall, Saussure tenha composto essa sua visão estruturalista da linguagem por uma inclinação dele próprio de estudar o sistema lingüístico apenas num determinado momento histórico, como se ele mesmo pudesse parar o incessante fluxo das mudanças lingüísticas.

---

<sup>13</sup> [. . .] .The attention to its formal aspects did divert attention away from more interactive and dialogic features of language – language as it is actually used, as it functions in actual situations, in dialogue between different kinds of speakers. It is thus not surprising that, for Saussure, questions of *power* in language – for example, between speakers of different status and positions – did not arise. (HALL, 1997, p. 35)

Apesar de ter estudado a linguagem num sentido muito restrito (com uma demasiada preocupação com a forma), Hall afirma que a maior contribuição de Saussure está no fato de que, desde sua morte, as suas teorias deram sustentáculo a um modelo de representação que tem sido aplicado a uma enorme gama de práticas e objetos culturais. Nesse sentido, afirma-se que o lingüista suíço auxiliou na montagem do arcabouço teórico de toda uma abordagem geral para o estudo dos signos na cultura, e propriamente da cultura como um tipo de linguagem, que acabou ficando conhecida como semiologia.

Na base da abordagem semiológica está o fato de que, se todos os objetos culturais exprimem significado, se todas as práticas culturais dependem de significação, por conseguinte, eles devem fazer uso de signos. E se assim o fazem, eles funcionam como linguagem e, dessa forma, estão acessíveis a uma análise que basicamente usa os conceitos lingüísticos de Saussure (significante/significado, langue/parole, códigos e estruturas, a natureza arbitrária do signo e etc).

Contudo, o próprio Hall lembra que o projeto de uma ciência do significado (com bases puramente semiológicas) tem mostrado-se insustentável, principalmente, pelo fato de que a representação e o significado pertencem ao campo interpretativo das ciências humanas e culturais e que – exatamente por serem “humanas” e “culturais” – muitas vezes não aceitam uma abordagem baseada somente num positivismo que busca leis científicas (e “exatas”) para a sociedade. Ou seja, é preciso reconhecer a natureza interpretativa da cultura e que as interpretações nunca produzem uma verdade absoluta. Por isso é que os estudos culturais, desse tipo interpretativo, estão sempre envolvidos num círculo de significado que nega qualquer noção de um significado final para as coisas.

Dentro desse contexto, o problema da semiologia estaria na tentativa de limitar o processo de representação apenas à linguagem, apenas no modo como as palavras, por exemplo, funcionam dentro do sistema lingüístico, sem se importar tanto com o fato de que, numa cultura, o significado depende de outras unidades de análise como narrativas, sentenças, grupos de imagens e

toda uma gama de discursos que operam numa variedade de textos. Assim, é cada vez mais necessário observar a representação como uma fonte para a produção de conhecimento social, observando-a não somente como um sistema fechado e estático, mas também como um sistema aberto e conectado de forma mais íntima com as práticas sociais e as questões de poder. Isso pode ser observado, principalmente, na questão do sujeito. Na abordagem semiológica, o sujeito foi deslocado do centro da linguagem. Porém, em abordagens mais recentes, os pesquisadores voltaram mais a sua atenção para o sujeito, ou, no mínimo, para aquele espaço vazio deixado para trás pela teoria saussuriana, sem nenhuma tentativa de colocar o sujeito no centro como único produtor e autor do significado (o que significaria uma recaída na abordagem intencional).

[. . .] .Mesmo se a linguagem, em algum sentido, ‘nos fala’ (como Saussure tendeu a argumentar) era também importante que em determinados momentos históricos, algumas pessoas tinham mais poder para falar sobre os sujeitos que outros (médicos homens sobre pacientes femininas mentalmente enfermas no final do século XIX, por exemplo, para tomar um dos casos chaves desenvolvidos no trabalho de Michel Foucault). Modelos de representação, esses críticos argumentam, deveriam focar nessas questões de conhecimento e poder. (HALL, 1997, p. 42)<sup>14</sup>

É exatamente nesse ponto em que, ainda guiada pela visão de Hall, a pesquisa deixa um pouco de lado a abordagem semiológica (e sua tentativa de saber como a linguagem produz significado) para adentrar numa abordagem discursiva e seu interesse pelos efeitos e conseqüências da representação (abrindo também um claro precedente para o estudo de uma política da representação). Para isso, o trabalho tomará como referencial teórico um pouco do pensamento de Michel Foucault, pois considera que as reflexões

---

<sup>14</sup> [. . .] .Even if language, in some sense, ‘spoke us’ (as Saussure tended to argue) it was also important that in certain historical moments, some people had more power to speak about some subjects than others (male doctors about mad female patients in the late nineteenth century, for example, to take one of the key examples developed in the work of Michel Foucault). Models of representation, these critics argued, ought to focus on these broader issues of knowledge and power. (HALL, 1997, p. 42)

foucaultianas sobre o discurso funcionam como uma complementaridade a perspectiva semiótica.

Segundo Hall, o grande avanço de Foucault para o entendimento do problema da representação foi o seu interesse pela produção do conhecimento (em vez de apenas focar no significado) por intermédio do discurso (em vez de apenas refletir sobre a linguagem). Com isso, Foucault se concentra muito mais nas especificidades históricas dessa produção do que numa abordagem puramente semiológica, tomando como principais objetos de estudo as várias disciplinas de conhecimento das ciências humanas e sociais. Dessa forma, baseando-se nas reflexões foucaultianas para apresentar uma abordagem discursiva, Hall retoma dois grandes pontos para analisar o filósofo francês e seu pensamento: o conceito de discurso em Foucault e as suas questões relativas a poder, conhecimento e sujeito.

O primeiro ponto levantado por Hall se relaciona, antes de mais nada, à atenção foucaultiana da linguagem para o discurso. Ou seja, para o filósofo francês o que mais interessava não era a linguagem, mas o discurso como um sistema de representação. Assim, de uma concepção puramente lingüística que o vê apenas como um trecho de uma fala ou de uma escrita, para um conceito que o coloca como uma poderosa entidade capaz de construir os assuntos e de definir os objetos do conhecimento humano, o discurso passa a ser aquele que governa a forma como um tema pode ser significativamente falado e pensado, aquele que determina o modo como as idéias serão colocadas em prática e como elas regularão a conduta dos indivíduos. Nesse sentido, vê-se, primeiramente, que a concepção de discurso foucaultiana vai além de um conceito estritamente lingüístico, misturando linguagem e prática na tentativa de superar a distinção entre o que se diz (linguagem) e o que se faz (prática); e que o interesse de Foucault está mais concentrado nas regras e práticas que produzem declarações significativas e que regulam os atos discursivos em diferentes momentos históricos.

Ora, então Foucault está querendo dizer que nada existe significativamente além do discurso? Não é bem assim. Hall relata que o pensador francês não nega que as coisas tenham uma existência material no



mundo, mas elas só podem ter um significado e só podem tornar-se objetos do conhecimento dentro do discurso. Aí está o cerne de toda a teoria construcionista do significado e da representação e é daí que Foucault retira a possibilidade de historicizar radicalmente o discurso, a representação, o conhecimento e a “verdade”, tudo isso, contrastando com a tendência a - histórica registrada na abordagem semiológica e expondo a perspectiva de que as coisas e as ações somente significam algo e são “verdadeiras” se estiverem dentro de um contexto histórico específico.

O segundo ponto levantado por Hall acerca dos estudos foucaultianos diz respeito ao grande interesse que o filósofo francês tinha pelo modo como o conhecimento era posto em prática a partir de atos discursivos que, em específicos contextos institucionais, tem o objetivo de regular a conduta dos indivíduos. Ou seja, o conhecimento está sempre emaranhado em relações de poder e é exatamente essa ligação que o permite regular uma determinada conduta social posta em prática. Para o pesquisador jamaicano, essa relação entre discurso, conhecimento e poder foi um significativo avanço na abordagem construcionista da representação, principalmente, pelo fato de ter mostrado a essa abordagem uma nova perspectiva não tão teórica e mais voltada para um contexto de operação histórico e prático.

Como é possível observar, até aqui se discutiu, dentro das reflexões foucaultianas, as nítidas relações existentes entre linguagem, discurso, conhecimento e poder. Contudo, existe aí uma outra variante que precisa ser analisada para um maior entendimento da abordagem construcionista e do pensamento foucaultiano. Tal variante é o sujeito que, em Saussure, foi completamente abolido das questões de representação, pois, para o lingüista suíço, ele é apenas o autor dos atos de fala individuais (*paroles*) e esses atos não interessam em nada a tão sonhada análise científica que Saussure queria conduzir na Lingüística. Nesse mesmo sentido, Hall afirma que Foucault segue um caminho similar quando coloca que não é o sujeito que produz conhecimento, e sim o discurso que está irremediavelmente ligado ao poder, não sendo necessário que se tenha um indivíduo específico – um rei, um político ou um cientista – para que o poder e o conhecimento operem.

Tais concepções vão de encontro à noção tradicional de sujeito em que o próprio sujeito é pensado como um indivíduo dotado de consciência, autônomo, estável, uma autêntica fonte de ação e significado. Para esse conceito, quando o indivíduo se escuta falando, ele sente uma identificação com o que fala e tal identidade dá a ele (ou a ela) uma posição privilegiada quanto ao significado. “[ . . . ] Isso sugere que, mesmo que as pessoas não possam nos entender, *nós* sempre nos entenderemos porque *somos a fonte do significado em primeiro lugar.*” (HALL, 1997, p. 55, grifo do autor).<sup>15</sup>

No entanto, Hall não está mencionando que Foucault exclui por completo o sujeito de suas teorizações. Apenas o filósofo francês não o apresenta como centro e autor da representação, pois, para ele, o discurso produz os sujeitos, fabrica os indivíduos que personificarão as determinadas formas de conhecimento que o próprio discurso coloca em prática. E, além de produtor desses sujeitos, o discurso também cria um lugar para eles, as chamadas posições-sujeitos, a partir das quais o conhecimento e o significado discursivos têm sentido. Ou seja, é inevitável que qualquer indivíduo, em um determinado momento histórico, de algum modo não se torne o sujeito de um determinado discurso e não carregue em si o seu poder e o seu conhecimento.

Conforme Hall, apesar de não ter tido uma formação eminentemente lingüística, Foucault deve muito de seu trabalho (e de suas influências) a virada para a linguagem que marcou a abordagem construcionista da representação, mesmo que a sua definição de discurso seja muito mais ampla do que o conceito de linguagem (em sua idéia saussuriana) e inclua muito mais elementos de regulação prática e institucional. Além disso, a principal qualidade do pensamento de Foucault é a sua especificidade histórica, é a sua capacidade de observar como o conhecimento, em todos os seus contextos, sempre esteve atravessado por questões de poder.

Mesmo com essa importância, as reflexões foucaultianas não estiveram livres de críticas. O próprio Hall evidencia que a maior crítica ao trabalho do

---

<sup>15</sup> “[ . . . ] It suggests that, although other people may misunderstand us, we always understand ourselves because *we were the source of meaning in the first place.*” (HALL, 1997, p. 55)

filósofo francês está na sua tendência de se concentrar demais na variante do discurso, negligenciando uma ascendência que os fatores estruturais, econômicos e materiais podem ter sobre o poder e o conhecimento. Outro ponto polêmico das teorias foucaultianas reside nas posições-sujeito, principalmente, pelas suas implicações numa teoria da representação, pois elas levam a pensar que os indivíduos, por exemplo, podem diferir de muitas formas possíveis (raça, gênero ou classe social), mas eles nunca terão acesso a um determinado conhecimento discursivo, se eles não se identificarem com aquelas posições que o discurso constrói, subjetivando as suas regras e, assim, tornando-se sujeitos de um poder e de um conhecimento. Para Hall, isso é altamente discutível e o autor jamaicano demonstra isso a partir do seguinte exemplo: de acordo com tal teoria, a pornografia produzida para homens só funcionaria para as mulheres, se e somente se, as próprias mulheres assumissem a posição de “espectador masculino desejoso” – que é a posição-sujeito construída por esse discurso pornográfico – e observasse as modelos por intermédio desse ponto de vista discursivo.

Apesar de todos esses comentários críticos, as teorizações propostas por Foucault são vitais para o trabalho aqui realizado, principalmente, pelo fato de se ter escolhido como referencial uma abordagem construcionista que ergue as suas bases no manancial teórico de dois importantes estudos sobre a linguagem: a abordagem semiológica que Saussure construiu e que se concentra em como a linguagem e a representação produzem significados, sempre chamando a atenção para as oposições binárias e a importância do significante/significado, *langue/parole*; e a abordagem discursiva foucaultiana que se concentra em variantes como o poder/conhecimento, as formações discursivas, os regimes de verdades e o modo como os discursos produzem sujeitos.

E é ao tomar como ponto de partida essa perspectiva construcionista-discursiva que se pretende analisar de que formas são construídas as relações de poder e as representações dentro de *LavourArcaica*. Nesse sentido, as representações dos papéis familiares são observadas a partir do que é expresso no discurso do narrador-personagem André para, dessa forma, abordar outras questões relativas à sexualidade, ao incesto e ao patriarcalismo

suscitadas tanto no texto de Raduan como no de Carvalho. No entanto, o discurso de André não será estudado isoladamente, mas em contraponto ao discurso opressivo e dominante do pai que rege a família a partir de rígidos valores morais baseados principalmente no trabalho e numa verborrágica tentativa de engessamento da estrutura familiar e de sua hierarquia.

Ali, na cabeceira da mesa dos sermões ou das refeições junto a toda a família, o pai impõe a sua visão de mundo e de uma família que tem como base o trabalho (no campo, sobre a natureza) e o isolamento do que chama de “mundo das paixões”, de “mundo dos desequilíbrios”. Nessa prédica, o patriarca gera, ao mesmo tempo, inclusão e exclusão. Inclusão porque ele quer englobar a todos os familiares dentro de seus rígidos padrões morais. Exclusão porque ele rejeita tudo aquilo que for diferente dos seus valores. É por não aceitar ser nem uma vítima da exclusão (André não encontra o seu lugar nos desígnios morais paternos) e nem uma vítima da ordem (mesmo não aceitando, acaba por entrar num jogo de fingimento, de dissimulação quanto ao que é imposto) que André se rebela e foge de casa numa situação que se agrava ainda mais pela relação incestuosa que ele estabelece com a sua irmã Ana.

**Figura 2: Nos sermões**



Set de filmagens de *Lavour Arcaica*: os atores e a mesa dos sermões. (Foto:Walter Carvalho)

Todo esse drama expresso em *Lavour Arcaica* tem como palco principal um núcleo familiar secularizado que, devido a uma dominação patriarcal, traz muito bem definidos os papéis cabíveis a pais e filhos, homens e mulheres. Por isso, dentro da investigação, elege-se a linguagem como via de acesso para se pesquisar essas representações e as relações de poder instituídas por elas, pois, partindo do princípio de que a representação é a produção de significado a partir da linguagem, tais relações sempre vão estar materializadas nos discursos. Isso por si só já justifica o estudo do dispositivo lingüístico cinematográfico para se observar de que modo todas as discussões trazidas por uma obra como *Lavour Arcaica* são construídas pela linguagem fílmica (a postura dos atores, os movimentos de câmera, os enquadramentos, os diálogos proferidos pelos personagens, etc).

Dessa forma, objetiva-se com a pesquisa observar de que forma a linguagem, ao atuar como uma forma de representação, desenvolve e exprime significações, tomando a instituição familiar patriarcal, em suas relações de

poder e hierarquias, como base para uma análise das atuações de seus membros e também para examinar de que forma as interdições da sexualidade ajudam na manutenção dessa estrutura familiar.

### 1.3. A LINGUAGEM E A LÓGICA DA AÇÃO: DA ESTRATÉGIA DESCONSTRUTIVISTA À PERFORMATIVIDADE

No caminho de se observar a linguagem como uma atitude construtivista perante o mundo, não se pode deixar de vê-la pelo prisma de uma lógica da ação, pelo viés de que quando se exprime o lingüístico se está realizando uma ação sobre o mundo. Uma ação que se rege por determinadas regras e normas que variam na sua produção de significados, dependendo dos contextos. Assim, o que se tem nesse caso é uma forma de se refletir a linguagem por intermédio de uma ação desconstrutora, analisando as tessituras que dão forma à produção de sentidos e abrindo um precedente para se pensar a linguagem nas suas dimensões éticas e políticas.

Para Rajagopalan (2003), quando se discute a língua, não se costuma abordar reflexões sobre a ética, pois ainda se persiste numa visão da linguagem como um fenômeno natural que, dessa forma, não pode ser analisada a partir de uma ética. Não é possível analisar a dimensão ética que se esconde atrás de ocorrências naturais como tempestade ou terremotos, pois, em tais casos, tem-se que acontecem à revelia de vontades ou escolhas.

Não é difícil perceber, portanto, que enquanto estiver comprometido com a tese de que a língua é um fenômeno, um produto *natural*, fica difícil levar adiante qualquer discussão acerca das possíveis questões éticas dela decorrentes – o que, decerto, não acontece nas abordagens teóricas que preferem encarar a língua como um fato social, produto de ações de seres humanos organizados em comunidades [ . . . ] (RAJAGOPALAN, 2003, p. 16, grifo do autor)

Ou seja, a linguagem é, por vezes, percebida nada mais nada menos como um acontecimento em si, como um fenômeno que está acima de

considerações éticas, pois, na maior parte dos casos, quando se pensa em ética, pensa-se apenas nas ações intencionais praticadas por agentes humanos no pleno exercício de sua livre e espontânea vontade. No entanto, é preciso observar a linguagem como um fato social criado por homens e mulheres que, unidos como uma comunidade, desenvolveram crenças, regras, valores, experiências e modos de vida e expressaram tudo isso a partir da linguagem.

Esse é o modo peculiar de observar a linguagem que Ferreira (2007) desenvolve no seu texto. A partir do discurso filosófico da desconstrução e da análise das características performativas da linguagem, o autor defende a idéia de que o lingüístico é usado para fins ideológicos, é usado para instaurar relações de poder de quem tem o mando de fazer/dizer as coisas.

Primeiramente, o autor apresenta a desconstrução como uma das bases teóricas mais caras a todo o seu trabalho, retomando o pensamento filosófico de Derrida.

Como o trabalho da desconstrução se dá de acordo com a especificidade do objeto em questão, ou melhor, em desconstrução, Derrida lembra que esse trabalho é, antes de tudo, um trabalho de 'intervenção'. É dessa forma que vejo a discussão aqui empreendida, cujo objetivo é desestabilizar as propriedades estruturais de uma construção de sentidos, destacando os conceitos, as oposições, os pressupostos e as representações que tornam essa construção possível e a necessidade de transformá-la (FERREIRA, 2007, p. 30)

O que Ferreira afirma é que o ato da operação desconstrutora de Derrida visa exatamente “desnudar” as formas como o texto adquire significação, mostrando o que nele é valorizado e dissimulado numa tentativa de desfazer-lhe as tramas para desnaturalizar e desestabilizar as suas propriedades estruturais de construção de sentido. Contudo, Ferreira explana que, para realizar tal operação desconstrutora, é necessário por o conceito-chave do texto no que Derrida chama de “sob rasura” que consiste em ter uma outra visão daquele conceito, analisando-o sem fixidade e longe do prisma teórico que o gerou.

Tal forma de pensar os conceitos “sob rasura” traz a memória a filosofia que há por trás da desconstrução. A operação desconstrutora é um discurso filosófico de cunho pós-estruturalista que, tendo na figura do filósofo francês Jacques Derrida o seu grande expoente, critica radicalmente tradição metafísica e sua grande influência no pensar filosófico ocidental. O pensamento filosófico ocidental é dualístico por natureza e está baseado na noção binária implícita na lei da lógica. Assim, a forma com que os indivíduos organizam a sua experiência no mundo é a partir de um sistema de oposições como falso-verdadeiro, dentro-fora, alto-baixo, bem-mal, masculino-feminino, fala-escrita, etc. Segundo Ferreira, Derrida vê tal modo de pensar como vindo da crença em um sujeito consciente de si e do mundo, da crença na possibilidade de tornar o mundo presente à consciência, ao *logos*, a partir da *phoné* (fala). Por isso, o filósofo francês considera esse modo ocidental de refletir sobre o mundo como fonocêntrico, logocêntrico e etnocêntrico.

Nesse sentido, Ferreira observa que, para o pensador francês, o fonocentrismo é a identificação da fala com o ser-presente e a consciência, implicando, assim, em uma relação essencial e imediata com a alma. A voz, a *phoné* (substância fônica), seria a manifestação da verdade essencial de uma coisa. Com isso, a *phoné* está diretamente ligada ao *logos*, ao *dentro*, à *mnemé* (memória ativa, viva, interior), constituindo com este uma unidade, o pólo privilegiado da dicotomia fala/escritura. A partir dessa unidade *logos-phoné* e da secundarização da escrita foi erguido todo o edifício filosófico ocidental: a fala se identifica com a essência, o verdadeiro, o inteligível, a origem da língua, o dentro; a escrita se identifica com a aparência, o falso, o sensível, o fora.

O conceito mais conhecido de signo e a visão de mundo ocidental foram fundamentados no centramento da *phoné* e no rebaixamento da escrita. O privilégio do significante fônico centra a sua força nessa divisão entre *dentro* (onde está o pensamento) e *fora* (onde está a escrita). A palavra falada é vista como uma expressão da “consciência”, da origem da verdade. Não é por acaso que Platão considerava que a filosofia só se realizava por meio da fala (*phoné*). A escrita era uma mera derivação, uma artificialidade. Foi por meio de dicotomias como dentro-fora, fala-escritura, inteligível-sensível, presença-



ausência, etc, que o pensamento ocidental tem garantido as suas relações de poder.

É interessante também observar como o significado é visto por esse mesmo pensamento ocidental. O significado é percebido como a própria essência do ser, a sua “verdade essencial”, transcendental. Não obstante, essa forma de pensar coloca o conceito de significado diante de um de seus maiores conflitos, pois, segundo Ferreira, Derrida observa que o significado de cada elemento de um par opositivo só é possível a partir da relação de oposição entre eles, a partir da remessa ao outro par opositivo. No entanto, se o significado só é constituído por meio de um jogo de remessas, como se pode pensar no significado como uma realidade essencial, “transcendental”?

Diante disso, Ferreira expressa a descrença derridiana na existência de um significado transcendental, pois, para o pensador francês, não existem significados transcendentais, “mumificados”, fixados definitivamente. O que existe é uma significação advinda de um sistema formal de diferenças. Diferenças essas que não existem por si só, mas que são construídas, investidas ideologicamente. Ou seja, o centro estruturador desse sistema formal de diferenças está fora dele, encontra-se nas relações de poder que constituem o espaço do político, do ideológico.

Assim, Derrida argumenta que não existem origens fixas e absolutas para o sentido. Ele está sempre sendo construído sócio-historicamente, fazendo da palavra um espaço pleno de ser preenchido e preenchível por forças. É por isso que a linguagem verbal resulta de uma necessidade de se estabelecer com o mundo uma relação de domínio (de poder) pela significação. Nesse sentido, a palavra, o signo, o *logos*, a linguagem assumem um caráter de ação, de gesto sobre o mundo, que se manifesta em três dimensões:

- dimensão ideológica: encerra uma idéia, a vontade de representar algo como real.
- dimensão política: pois esta idéia resulta de uma vontade de representação.

- dimensão ética: esta idéia não resulta de uma escolha, uma decisão motivada por vários elementos.

Por isso, Derrida advoga para que a linguagem entre na pauta das discussões filosóficas, pois ela é um tipo de atitude ético-política que os indivíduos estabelecem em relação ao mundo, não havendo, assim, barreiras entre linguagem e pensamento, Lingüística e Filosofia, sujeito e objeto. E é nesse caminho de uma escrita limítrofe entre o filosófico e o não-filosófico que Derrida expõe o seu discurso como um golpe em mais de vinte séculos de uma tradição metafísica na Filosofia ocidental. Isto é, o que o filósofo francês propõe em seus pontos de vista é o estremecimento de uma tradição lógica que pensa o mundo (e, conseqüentemente, a linguagem) como algo alicerçado em verdades imutáveis, como se existisse apenas uma única e objetiva forma de associar os símbolos e a realidade.

Entretanto, tudo o que o discurso filosófico derridiano apresenta é uma outra forma de se encarar a significação lingüística. Uma forma embasada não em um pareamento estrito entre a linguagem e o mundo (como se uma ordem do mundo desse conteúdo à linguagem), mas numa árdua tarefa de desconstrução de uma grande parte da história filosófica ocidental, assentada numa metafísica que exige um significado transcendental e um conceito independente da linguagem, constituindo, assim, um sistema de pensamento a partir do qual se originou toda uma cientificidade e uma busca por conhecimento.

“Desconstruir” a filosofia seria, assim, pensar a genealogia estrutural de seus conceitos da maneira mais fiel, mais interior, mas, ao mesmo tempo, a partir de um certo exterior, por ela inqualificável, inominável, determinar aquilo de que essa história foi capaz – ao se fazer história por meio dessa repressão, de algum modo, interessada – de dissimular ou interditar. Nesse momento, produz-se – por meio dessa circulação ao mesmo tempo fiel e violenta entre o dentro e o fora da filosofia (quer dizer, do Ocidente) – um certo trabalho textual que proporciona um grande prazer. Escrita de si interessada que permite também ler os filosofemas – e, conseqüentemente, todos os textos pertencentes à nossa cultura – como espécies de sintomas (palavra da qual, obviamente, desconfio como explico em outro local) de alguma coisa que *não pôde se apresentar* na história da filosofia, e que, de resto, não está *presente em lugar algum*, pois que se trata, em tudo isso, de colocar em questão essa determinação primordial do

sentido do ser como *presença*, determinação na qual Heidegger soube reconhecer o destino da filosofia. [. . .] (DERRIDA, 2001, p. 13, grifo do autor)

A partir do que foi exposto, observa-se que Derrida aponta todo o seu arsenal discursivo para a metafísica da presença e o seu desejo por uma presentificação de essências, tendo, para isso, um pensamento desconstrutivista que, na visão de Duque-Estrada (2002), é notadamente avesso a sistematizações simplificantes. Por isso, logo de início, faz-se necessário expor o que para Derrida (2008) é uma das principais transformações do problema da linguagem que seria a emancipação da escritura. Até então considerada um simples apêndice, um auxiliar da linguagem em geral, rebaixada pelo poderio da fala, da voz (*phoné*), a escritura começa a ultrapassar os limites que lhe foram impostos durante séculos.

No entanto, Duque-Estrada chama a atenção para dois equívocos que possivelmente podem ser cometidos quanto a essa emancipação da escritura. O primeiro está relacionado a se pensar que tal libertação se dá apenas por uma inversão da dicotomia tradicional entre fala e escrita, linguagem oral e linguagem escrita, como se toda a questão emancipatória se resumisse a escritura (antes vista apenas como uma mera fixação da linguagem falada) sair de uma posição subordinada e se colocasse em uma posição dominante. O segundo equívoco diz respeito a tomar essa emancipação da escritura como um simples aprofundamento, ou seja, como se todo o conceito de escritura que se conhece fosse algo superficial que escondesse uma definição de escrita mais original e aprofundada, sendo o trabalho do filósofo apenas analisar mais detidamente um sistema conceitual e tirar dali uma idéia mais minuciosa do que seria a escritura.

Não obstante, tais perspectivas são completamente estranhas à ação desconstrutivista. O que se espera da desconstrução não é apenas uma inversão ou um simples aprofundamento. O que Derrida propõe com a sua estratégia desconstrucionista é, sim, num primeiro momento, uma fase de inversão, de subversão, não para uma simples troca de pares (um subordinado, agora, subordinador), mas para “[. . .] reconhecer que, em uma

oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta [ . . . ]” (DERRIDA, 2001, p. 48). Dessa forma, o que o filósofo francês tenta salientar com a sua subversão é que em toda e qualquer dicotomia conceitual existe uma hierarquia, existe uma relação de poder impositiva em que um dos lados exerce um comando sobre o outro, observando que essa relação desigual não deve ser levada em conta apenas em oposições binárias do universo metafísico (como corpo-alma, sensível-inteligível, ser-aparência, subjetividade-objetividade), mas também (e como conseqüência) devem ser notadas em outras dicotomias socialmente mais próximas como branco-negro, homem-mulher, gay-hetero, adulto-criança, etc.

Ainda nesse sentido, Derrida lembra que, acoplado a essa fase de inversão, está um momento de deslocamento, quando os termos de uma determinada oposição conceitual são deslocados do seu sistema original (que pertenciam antes da inversão) para um outro lugar, para um outro sistema afim de se ter “[ . . . ] a emergência repentina de um novo “conceito”, um conceito que não se deixa mais – que nunca se deixou – compreender no regime anterior [ . . . ]” (DERRIDA, 2001, p. 49). Ou seja, o que se tem não são mais os mesmos termos da oposição anterior, mas outros, formalizados em um outro regime discursivo.

Contudo, esse deslocamento não se remete a formação de um outro registro discursivo que logo depois servirá de base para o início de um outro deslocamento com um novo registro discursivo e assim sucessivamente. Tal perspectiva de uma polissemia de conceitos não faz parte da visão desconstrucionista derridiana. Para Derrida, existe aí uma diferença básica entre polissemia e disseminação. A polissemia está ligada a idéia de um significado que sai de si e retorna a si em direção a um repleenchimento da palavra, da linguagem, sempre regulada no horizonte do mesmo. Enquanto a disseminação diz respeito à idéia de uma significação que se dissemina nunca como um momento intermediário que, afastando-se da matriz, já está preparando o caminho de volta, mas como algo que a cada instante está introduzindo, o novo, o distinto, o diferente, pois “[ . . . ] a força e a forma de sua ação perturbadora *fazem explodir* o horizonte semântico [ . . . ]” (DERRIDA,

2001, p. 51, grifo do autor). Dessa forma, para o filósofo francês, o processo disseminatório está vinculado à escritura que não pode ser mais apresentada como um conceito propriamente dito (daí o fato das aspas na palavra conceito em uma das passagens acima), mas como um quase-conceito, um indecidível, definido por Derrida como. . .

[. . .] unidades de simulacro, “falsas” propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na , opõe-lhe resistência, desorganizam-na, mas, sem nunca constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa [. . .] (DERRIDA, 2001, p. 49)

Com tais perspectivas, Derrida objetiva pôr ao solo uma definição já cristalizada de “conceito” como algo final, único, imutável e colocar em seu lugar o novo, o instável, a produção do diferente. Na disseminação, não se tem a idéia de uma síntese derradeira que venha recuperar a plenitude significativa de uma palavra depois de ela ter percorrido vários níveis semânticos. No indecidível (quase conceito), não se tem um terceiro termo que pode ser compreendido a partir das oposições binárias (como, por exemplo, fala-escrita, significado-significante), mas que, mesmo assim, mantém uma certa ligação com esses pares opositivos, sem poder ser definido por ele. O que se tem em ambos os casos são dois artefatos teóricos que, habilmente manipulados por Derrida, levam o filósofo a explodir não apenas o horizonte semântico, mas também como se pensou a linguagem durante séculos.

Para isso, Derrida volta toda a sua criticidade contra uma concepção tradicional de escritura que, de certa forma, continuou viva até mesmo nos pensamentos de Saussure. Para o filósofo francês, a escritura, na sua acepção mais tradicional, está enclausurada numa lógica da derivação. Uma lógica em que existe um determinado significado (conceito) que está ligado a uma palavra que não será apenas o seu respectivo significante, mas também o seu maior e mais importante significante, pois, ao ser pronunciada, ao se constituir enquanto fala (*phoné*), ela vai estar mais próxima da origem, ou seja, do significado. Ainda nesse raciocínio, esse significante maior e mais importante

pode, por vezes, ser fixado na forma escrita, originando assim um significante secundário ou o que Derrida chama de significante do significante, no caso, a escrita.

São de perspectivas como essas que se originam muitas das características que por muito tempo foram atribuíram à escritura como algo derivado, secundário, até mesmo suspeito e perigoso, pois, com a escrita, os significantes podem se propagar indefinidamente e ficar cada vez mais distantes da presença e da autoridade desse querer-dizer original que o proferiu em primeiro lugar. Ou seja, dentro da lógica da derivação, a voz (a *phoné*, a palavra viva) é o significante primeiro, já que se encontra mais próxima do sentido ou significado, expressando-o de forma imediata e formando uma unidade voz-sentido (*phoné-logos*) que se constitui como essência da linguagem. Nesse sentido, a escritura é considerada um elemento estranho a essa unidade e uma mera representação fonética exterior à voz e ao sentido. Por isso, tal rebaixamento da escritura é, para Derrida, uma demonstração da característica fonologocêntrica da metafísica. Uma característica que é acompanhada por uma outra atribuição que seria o falocentrismo, em que, durante a história, a voz da verdade, do sentido, sempre esteve ligada a Deus ou ao pai, como se aí se sobressaísse uma exigência de virilidade própria do *logos* metafísico.

Assim, Derrida consegue que o conceito tradicional de escritura se emancipe e vá além do conceito de linguagem, fazendo com que a escritura se torne, no sentido derridiano do termo, um indecível. Para isso, o filósofo francês se utiliza dos dois momentos de sua estratégia desconstrucionista: a inversão e o deslocamento. Primeiramente, a inversão posta em prática no par fala/escrita, quando se tem uma afirmação positiva (e não um aprofundamento) das características da escrita, principalmente, a de ela ser um significante do significante. Dessa forma, o filósofo francês mostra que na realidade o que existem são sucessivos remetimentos de significantes a significantes sem que se tenha um significado final. Isto é, Derrida nesse sentido acaba por abolir o significado. Não que o filósofo esteja afirmando que não exista um sentido nos textos produzidos, e sim o que não há é um sentido transcendental, originário,

homogêneo, pré-existente a todo o sistema lingüístico como se a linguagem tivesse como única função expressar um significado que já havia antes dela.

É a partir daí que se dá o deslocamento, a mudança do par opositivo fala/escrita para um outro registro discursivo que dará origem ao indecível da escritura. Contudo, é preciso salientar que, para Derrida, essa idéia do indecível da escritura funciona tomando por base um sistema de diferenças (ou *différance*).

[. . .]. Trata-se de produzir um novo conceito de escrita. Pode-se chamá-lo de *grama* ou *différance*. O jogo das diferenças supõe, de fato, sínteses e remessas que impedem que, em algum momento, em algum sentido, um elemento simples esteja *presente* em si mesmo e remeta apenas a si mesmo. Seja na ordem do discurso falado, seja na ordem do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. [. . .] (DERRIDA, 2001, p. 32)

É como se toda a condição de significação lingüística estivesse atrelada a um movimento sucessivo de diferenciações em que um significante só existe ou desempenha a sua função como consequência das diferenciações com outros significantes da frase ou do próprio sistema lingüístico a que pertence. Dessa forma, Derrida novamente põe em cheque a existência de uma transcendentalidade metafísica, pois se não há um significado em si, também não há um significante em si. Não se tem aqui uma comparação entre coisas diferentes que, antes de serem confrontadas, já existiam como coisas presentes em si mesmas. O que se tem aqui é só diferencialidade, são só rastros a partir dos quais se dá a *différance*.

Essa mesma transcendentalidade metafísica é questionada por Austin (1975) e sua teoria dos atos de fala. Para esse filósofo inglês, a linguagem estaria voltada para uma lógica da ação, ou seja, quando se fala se está realizando um ato. Com isso, Austin chama a atenção para aquilo que ele denomina como enunciados performativos que são aquelas elocuições que realizam a ação que nomeiam. Um juramento ou uma promessa, por exemplo, são enunciações que se realizam no ato de dizer *Eu juro* ou *Eu prometo*. Não

há como realizar esses atos sem enunciá-los. Assim, a efetivação do ato depende da enunciação da frase como uma parte primordial da significação.

Essa teoria austiniana surgiu dentro de um movimento filosófico conhecido como filosofia analítica, em que a análise da linguagem é vista como um modo de se resolver os principais problemas filosóficos. Tal “virada” para a linguagem, que marcou a filosofia durante uma grande parte do século XX, teve os seus primeiros movimentos com Frege, mas foi com Wittgenstein e Austin que ela ganhou contornos de maior radicalidade. Com Wittgenstein e a sua teoria dos jogos de linguagem, o lingüístico é observado como mais uma atividade humana, como uma forma de vida do mesmo modo que andar, comer, beber, etc. Dentro desse contexto, a significação não vai ser vista de uma forma fixa e definitiva, e sim como algo mutável e sem fixidez, pois depende de todo um conjunto de regras e normas que regem uma determinada situação. Isso é o “jogo de linguagem” de Wittgenstein – “A expressão ‘jogo de linguagem’ deve salientar aqui que falar uma língua é parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 27) -, procurando salientar a *práxis* na linguagem, isto é, as várias formas que a significação pode assumir dependendo da situação em que ela é empregada. Para exemplificar tal questão, Moreno (2000) explica que o significado da palavra “água”, por exemplo, depende em qual jogo de linguagem ela é aplicada, pois, com ela, eu posso falar de um elemento natural, posso realizar um pedido ou usá-la para explicar a uma criança ou a um estrangeiro a sua aplicação como nome e assim por diante. Portanto, a linguagem deve ser vista como uma ação comunicativa entre sujeitos.

[...] Ela pertence naturalmente ao homem, no sentido de onde há homem há linguagem, mas a linguagem, de nenhum modo, é algo já pronto de antemão, uma espécie de destino, mas fruto da capacidade de criação e invenção humanas. Daí a comparação com o jogo. O jogo não é uma fatalidade natural, nem mesmo uma imposição de forças supra-individuais, coletivas, sociais anônimas, pois a comunidade em questão só surge no próprio ato de jogar por meio do reconhecimento de regras e aceitação de papéis que dirigem a ação global. [...] (OLIVEIRA, 2006, p. 144)



Diante disso, a teoria dos atos de fala se propõe como uma forma de esclarecer essa tese wittgensteiniana de que a significação das expressões lingüística nasce pelo seu uso. No entanto, esse campo teórico de Austin surgiu como uma resposta a um primeiro momento da filosofia analítica, em que o fazer filosófico era entendido como um modo de elucidar os principais elementos da experiência humana e essa elucidação se daria pela análise da forma lógica das sentenças. Então, nesse primeiro momento, a filosofia analítica tem a seguinte pergunta: de que modo uma sentença adquire significado? No cerne dessa pergunta, tem-se em mente o pensamento de que as problemáticas filosóficas desapareceriam a partir do momento em que os termos em que elas são expressas são submetidos a uma análise. “[...]. Em outras palavras, se a abordagem filosófica de um problema é antes de tudo o esclarecimento das noções implicadas na formulação desse problema, noções essas que são representadas por palavras, então o filósofo deve ser levado à análise do sentido das palavras. [...]” (FERREIRA, 2007, p. 39). Não obstante, para que essa análise seja realizada, a linguagem, como objeto impreciso que é, deveria passar por um processo de depuração, isto é, a linguagem da forma como é usada cotidianamente não serve para a pesquisa filosófica, ela, em primeiro lugar, deve passar por uma reconstrução lógica, uma formalização, para, a partir daí, ser usada como um meio de se pensar as questionamentos filosóficos.

Entretanto, para Austin, o problema não estava na linguagem, e sim no modo como os filósofos se utilizavam dessa linguagem. Para ele, os problemas filosóficos deveriam ser observados como problemas semânticos que podem ser examinados por intermédio do uso comum da língua, pois a descrição do sentido de uma palavra é, na realidade, a descrição do seu uso, dos atos de linguagem que podem ser realizados por intermédio dela. Não é preciso a linguagem passar por uma formalização e depois ser usada na pesquisa filosófica, pois tal pesquisa deve se orientar por uma investigação lingüística que leve em conta as possibilidades de uso corriqueiro da linguagem. Por isso, é que a corrente teórica de Austin ficou conhecida como filosofia da linguagem ordinária, isto é, o lingüístico tomado por intermédio da investigação dos seus contextos sociais e culturais de uso, observando-o como prática social, como

um elemento constitutivo da realidade. Desse modo, a linguagem se torna ação, uso, e a idéia da verdade como uma correspondência entre a linguagem e o mundo é substituída por uma outra idéia de eficácia do ato de fala (as condições de seu sucesso) e do seu compromisso ao ser realizado.

Mais do que nunca, o processo de significação está atrelado às noções de contexto, de convenções de uso e de intenções dos falantes. Com isso, Austin propõe uma outra questão para a filosofia analítica: não é mais como uma sentença adquire significado, e sim como a própria linguagem adquire a sua significação. Em outras palavras, a análise filosófica da linguagem deve se orientar por uma teoria da ação, da linguagem em uso num determinado contexto com fins determinados e sob determinadas convenções. Daí advém a crítica que Austin faz a uma “falácia descritiva” que observa sentenças como “Eu sei que. . .” como uma descrição. Para o filósofo, sentenças como essa não podem ser vista como descrições, e sim como realizações de atos. Então, para essas sentenças, não se pode aplicar a dicotomia verdadeiro – falso, pois elas são regidas por condições de “felicidade” que determinam o seu sucesso de modo que tais sentenças sejam consideradas performativas.

Do que nós vamos chamar uma sentença ou uma elocução desse tipo? Eu proponho chamá-la de *sentença performativa* ou uma elocução performativa, ou, resumidamente, um ‘performativo’. O termo ‘performativo’ será usado numa variedade de construções e formas parecidas, muito mais do que o termo ‘imperativo’. O nome é derivado, claro, de ‘performar’, o verbo que tem um significado comum com o substantivo ‘ação’: indica que o participante da elocução é o realizador de uma ação – não está na intenção de apenas dizer algo. (AUSTIN, 1975, p. 6-7)<sup>16</sup>

Portanto, falar é realizar um ato, é praticar uma ação. Esse é o cerne da visão performativa de Austin que terá importantes conseqüências para a

---

<sup>16</sup> What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it *a performative sentence* or a performative utterance, or, for short, a ‘performative’. The term ‘performative’ will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term ‘imperative’ is. The name is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just something. (AUSTIN, 1975, p. 6-7)

Linguística no sentido de avançar fronteiras, principalmente, aquelas que insistem em separar o lingüístico do filosófico, o sujeito do objeto, privilegiando uma forma não-empiricista de se analisar a linguagem.

A partir daí, Austin expôs uma dicotomia entre enunciados performativos e constativos que, pelo menos num primeiro momento de sua teoria, será essencial para sua estruturação reflexiva. Para ele, existia uma oposição básica entre dois tipos de enunciados: aqueles que atuam como uma descrição de um estado de coisas e que podem ser chamados de constativos (uma afirmação como *O céu é azul* é considerada constativa, pois ela está descrevendo um determinado estado do firmamento naquele instante); e aquelas elocuições que não descrevem um estado de coisa, e sim, quando enunciadas, executam uma ação. Essas elocuições são denominadas, por Austin, de performativas. Quando uma pessoa fala a seguinte afirmação: “*eu nomeio este barco Rainha Elizabeth*” e quebra a garrafa de champagne contra o casco, o ato de nomeação do navio só se realiza no momento da enunciação. Ou seja, o que se tem aí é um ato que se realiza somente pela elocução, é um ato de fala.

Por isso, é que Austin defende que não há como afirmar que um performativo seja verdadeiro ou falso. Pode-se dizer apenas que, para um performativo, é possível que ele tenha sucesso ou não, dependendo de suas condições de sucesso que estão ligadas ao fato de que a ação correspondente a um performativo só se realizará de fato se, e somente se, as circunstâncias de enunciação forem adequadas. Isto é, imagine que num determinado casamento se descobre que o padre que está ministrando a cerimônia não é realmente um sacerdote, e sim um impostor. Desse modo, o performativo dito por ele: *Eu vos declaro marido e mulher* não será falso, mas nulo, fracassará como um ato que se realiza pela enunciação, pois as condições nas quais o performativo foi enunciado são inadequadas (a pessoa que pronunciou o enunciado não tem formação para tal, ou seja, não é padre). Assim, Austin propõe que os performativos não sejam vistos pelo prisma de verdadeiro ou falso, e sim pelas suas condições de sucesso ou fracasso, pelas circunstâncias de enunciação que fazem com que um performativo seja realizado ou não. Nesse sentido é que o filósofo inglês apresenta algumas condições de sucesso

para a performatividade como, por exemplo, as pessoas e as circunstâncias devem ser aquelas propícias para a realização do enunciado (o juiz, e não o faxineiro do fórum, deve aplicar a sentença), a elocução tem de ser feita corretamente pelos participantes (não se pode dizer *Eu te perdôo* ao invés de *Eu batizo este navio de Rainha Elizabeth*, pois o lançamento do navio não ocorre) e a situação enunciativa deve ser integralmente realizada pelos participantes, isto é, se um performativo exige outro para ser realizado, então é necessário que os dois sejam enunciados para que haja sucesso (quando se diz *Eu aposto seis reais que vai chover* é necessário que o outro participante da conversação aceite a aposta para que o ato obtenha sucesso). Além disso, é preciso salientar o fato de que quando uma enunciação exige do participante uma intenção ou um sentimento, é forçoso que ele realmente tenha esses sentimentos senão o performativo se tornará um ato puramente verbal, vazio. Um exemplo é quando alguém diz: *Eu prometo que virei amanhã* e, dentro de si mesmo, não tem a menor pretensão de vir. Nesse caso, o performativo se realiza verbalmente, mas não tem sucesso, pois o participante efetivamente não virá.

Com essas condições de sucesso, Austin aprofunda ainda mais a oposição entre enunciados constativos e performativos. Uma oposição que é ainda mais salientada quando o filósofo inglês explica que, quando se realiza um ato de fala, na verdade se tem ali a realização de três atos ao mesmo tempo: um ato locucionário (é o ato lingüístico de se dizer, que se faz enunciando uma frase), um ato ilocucionário (é aquele que se realiza na linguagem) e um ato perlocucionário (é o ato que faz pela linguagem). Essa diferenciação entre os atos é essencial para as reflexões austinianas, pois é um dos cerne da teoria dos atos de fala. Quando se diz *Não faça mais isso*, está-se realizando um ato locucional de dizer cada um dos elementos lingüísticos que compõem a frase, um ato ilocucional de proferir uma ordem, uma advertência que se realiza na linguagem pela utilização do imperativo e um ato perlocucional de se ter um efeito sob o interlocutor de uma possível persuasão feita pela linguagem. Nesse último, o que se tem é um ato que depende exclusivamente do contexto de enunciação, pois, diferente do ilocucional, em que se vê uma marca na linguagem que expressa a ordem (o

uso do imperativo), no perlocucional não se tem nenhuma marca lingüística que diga que a elocução resultará num efeito persuasivo sob o outro participante. É um efeito que não tem expressão **na** linguagem, mas **pela** linguagem e pode muito bem resultar não num convencimento, e sim numa brincadeira ou num “dar de braços”, se o outro participante, contextualmente, não sentir aquilo como uma ordem.

Nesse ponto é que Austin começa a demonstrar a impossibilidade de haver a separação que ele mesmo estabeleceu entre enunciados constativos e performativos, pois, ao observar as elocuições constativas, o filósofo inglês notou que elas guardavam também uma forma de ato ilocucional: a afirmação, que podia ser considerada, do mesmo modo como o juramento, a ordem, a promessa e a advertência, também um ato que se realiza na linguagem. Portanto, o que se tem agora não é a performatividade vista como um privilégio apenas de um certo tipo de enunciado, mas como uma característica geral da linguagem. Em outras palavras, Austin revela a tese que há por trás da sua visão performativa da linguagem: o lingüístico como uma forma de ação sobre o mundo, como uma forma de constituir a realidade ao seu redor.

Desse modo, a performatividade passa a ser a própria natureza da linguagem, principalmente, quando se pensa que a atividade lingüística é, antes de qualquer coisa, um lugar de relação com o outro, e, por isso, um lugar de tensão e conflitos, de disputas por representações, em que o modo como significamos as coisas está, por vezes, em constantes lutas numa relação desigual de poder que se ganha quando se consegue impor a sua representação de mundo. Por isso é que a teoria dos atos de fala é essencial dentro de uma pesquisa que deseja analisar as relações de poder dentro da linguagem, pois, com o seu *corpus* teórico, observa-se a linguagem não como algo que passivamente reflete o mundo, mas como uma ação que o constrói, que o constitui em suas práticas sociais.

Isso pode ser observado em *LavourArcaica*, principalmente quando se tem uma obra fílmica que, para Werneck (2001), guia as suas imagens e os seus tempos pela prosa. Dentro desse contexto, tem-se uma película que se molda a partir dos atos de fala e dos jogos de linguagem dos personagens que

formam os seus mundos e as suas identidades tomando como base as práticas discursivas por eles expressadas durante o filme. Com isso, o que sempre se nota são embates entre atos de falas originados de jogos lingüísticos diferentes, tornando a linguagem um campo de batalha entre os representantes da tradição familiar (o irmão, o pai e o avô) e os representantes da liberdade (concentrados à esquerda na mesa de sermões, sendo a mãe, Ana, Lula e, principalmente, André, como aquele que se sobressai como o porta-voz dos inadequados dentro da ordem patriarcal). Assim, instala-se uma arena de lutas entre atos de fala que se digladiam, trocam farpas, disputam quem terá mais poder de representação, mas que nunca chegam a um acordo de paz, pois o que existe são jogos de linguagem que operam em níveis completamente diferenciados.

Observa-se tal questão, por exemplo, no diálogo entre pai e filho quase no fim de *LavourArcaica*, quando o pai exige do filho clareza em seu discurso, pois tudo o que André fala naquele momento soa sem sentido aos ouvidos do pai. Porém, não poderia ser de outra forma. Todas as regras e normas dos jogos de linguagem em questão são díspares a ponto de não haver a menor possibilidade de consenso entre as partes, já que as significações envolvidas dão origem a discursos que não compartilham das mesmas representações. Assim, os atos de fala de pai e filho combatem buscando um improvável convencimento do outro porque o que se instalou na narrativa até aquele instante do diálogo foi o ocultamento dos desejos, dos afetos, dos medos e das inseguranças que acabaram por fazer germinar na terra fértil dos jogos de linguagem patriarcais a semente dos discursos contestatórios de André que ali, naquela conversa com o pai, na mesa da cozinha, mede as forças de um mesmo poder: o poder das palavras sobre as coisas. O poderio das palavras do pai sobre cada um na mesa dos sermões, oprimindo, advertindo, impregnando-se em cada canto da casa com o peso de sua austeridade. O poderio das palavras de André que conseguiu tomar as significações da ordem discursiva patriarcal e subvertê-las, criando outro discurso invertido e rebelde na celebração dos valores paternos.

**Figura 3: André**



André: porta-voz dos inadequados dentro da ordem patriarcal.

É desse modo que a lógica da ação lingüística se mostra dentro de *LavourArcaica*. Nota-se ali, atos de fala que partem dos mesmos princípios, mas que mexem com os significados de formas bastantes diferenciadas, que buscam o convencimento por intermédio de argumentos desiguais, porém originados das mesmas questões: o que se quer do amor, da vida e da família? Qual é o sentido de se ter um “lugar à mesa dos sermões”? O que se leva do plantar e do colher? As respostas para tais questionamentos são diversos nos atos de fala do pai e do filho. O pai busca em suas ações lingüísticas o convencimento para a moderação e a ordem. O filho busca em seus atos de fala a união sem mediações e a superação das oposições que separam a família: dentro da ordem, a desordem, dentro do sagrado, o profano, dentro da tradição, a liberdade.

#### 1.4. A LINGUAGEM COMO INTERDIÇÃO: O PATRIARCALISMO E A SEXUALIDADE COMO UMA FORÇA DESCONSTRUTORA

Por toda a história, o sexual sempre foi um elemento preponderante e subversivo dentro da estruturação das relações humanas e sociais. Não é à toa que, sobre ele, reina uma sombra de interdições e desconhecimentos que o fazem quase como um “buraco negro”, um lugar onde as certezas parecem cair numa temerosa obscuridade. Essa é a visão que ainda persiste em acompanhar o sexual até os dias atuais e isso se deve ao poder recôndito da sexualidade como uma força subversiva capaz de pôr às avessas todo um jogo de poder, incluindo aí as dicotomias e as relações de sentido que lhe dão sustentáculo.

Especificamente no caso de *LavourArcaica*, o sexual ganha contornos mais dramáticos não somente por envolver o tabu do incesto, mas também porque ele é um dos elementos a partir do qual se pode realizar uma leitura desconstrutora da família patriarcal abordada no filme. Por isso, é que nesse momento do trabalho, a questão da sexualidade será abordada pelo prisma de um dos autores basilares de toda a investigação que é Michel Foucault e a sua perspectiva de que todos os objetos de conhecimento humano só adquirem significado a partir e dentro do discurso.

O projeto teórico de Foucault sobre o sexual está condensado nos três volumes da sua *História da Sexualidade*. Neles, o autor chama a atenção para o fato de que a sexualidade, por séculos, foi alvo de interdições do conhecimento humano não apenas para conhecê-la, mas também para exercer poder sobre ela. Assim, Foucault (2007) inicia a sua pesquisa histórica sobre os saberes que envolvem o sexual colocando a hipótese de que, no início do século XVII, era como se a sexualidade se “pavoneasse” (FOUCAULT, 2007, p. 09), como se as práticas relativas a uma intimidade fossem facilmente mostradas e familiarmente toleradas. Entretanto, com a chegada do século XIX, tem-se a impressão que tudo isso mudou, a sexualidade, nesse momento, estava mais recatada. Seus limites, encerrados no âmbito de uma família conjugal que a usa com o único e simples objetivo de procriação.



[. . .] . O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. [. . .] (FOUCAULT, 2007, p. 10)

A partir dessa idéia de uma provável maior repressão, difundiu-se a visão de que tudo o que não se enquadrasse nesse modelo de casal procriador não tinha espaço para manifestação, nem em atos e muito menos em palavras. É como se toda sexualidade que não tivesse no caminho de uma geração, de uma procriação, não tivesse vez nem voz, não tivesse como se expressar enquanto discurso. Foucault dá um exemplo clássico disso que é a visão que se tem da sexualidade infantil. Por vezes, teima-se na noção de que ela não existe e a ela se aplica uma repressão que “[. . .] funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação da inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber”. (FOUCAULT, 2007, p. 10)

Ou seja, as sexualidades que não servem a produção devem ser postas de lado, condenadas ao mutismo, à inexistência, à interdição, e se mesmo assim elas teimem em incomodar, que sejam pelo menos alocadas no circuito do lucro. Daí advém, por exemplo, o fato de que, para Foucault, as casas de prostituição e as casas de saúde - lares da prostituta e do cliente, do psiquiatra e da histérica – seriam os lugares onde essas sexualidades não-produtivas poderiam se manifestar sem o menor receio, mas fora deles, nunca. É a partir daí também que o pensador francês coloca que Freud, apesar de suas teorizações sobre o inconsciente e a pulsão sexual, não teria conseguido libertar a sexualidade dessa repressão, porque ele teria feito isso com tal precaução e garantia científica de inofensividade que o manteve apenas naquele curto espaço entre o divã e o discurso.

Ora, o que se tem aqui é um eficiente discurso sobre a repressão sexual que se sustentaria no fato de que o sexo viveu por anos uma liberdade que se

extinguiu com o advento do capitalismo. Mas, aqui é possível fazer uma pergunta: o que causaria tamanha repressão quanto ao sexo na Idade Moderna? Foucault coloca que uma provável resposta é que o sexo, por vezes, tornou-se incompatível dentro de uma sociedade em que a energia para uma força de trabalho não deveria ser gasta em prazeres, exceto aqueles que minimamente garantam uma reprodução. Outro ponto é o fato de que, por ser um assunto reprimido, a sexualidade dá uma certa solenidade a quem a utiliza para o seu discurso. Uma solenidade que está ligada a uma consciência de se estar desafiando uma ordem estabelecida, sendo subversivo, de se estar fora do alcance de um poder somente pelo fato de falar sobre sexo.

A essa solenidade, Foucault dá o nome de “benefício do locutor” e tem as suas raízes no fato de que falar sobre a opressão do sexo guarda algo como de uma profecia, pois quando se discute a repressão sexual na maioria das vezes sempre se está visando um outro futuro, um futuro melhor em que a temática sexual seria tratada mais abertamente sem tanta pudícia. Aliás, o pensador francês vê também aí um valor de mercantilização para aqueles que, de certa forma, lucram dando atenção à quem quer falar sobre a repressão sexual e, dessa forma, eliminar os seus efeitos.

[. . .] .Afim de contas, somos a única civilização em que certos prepostos recebem retribuição para escutar cada qual fazer confidência sobre seu sexo: como se o desejo de falar e o interesse que disso se espera tivessem ultrapassado amplamente as possibilidades da escuta, alguns chegam até a colocar suas orelhas em locação. (FOUCAULT, 2007, p. 13)

Em outras palavras, o discurso de uma repressão sexual, denunciando as hipocrisias surgidas numa sociedade burguesa, está atrelado a um outro discurso que promete a revelação de uma outra verdade sobre o sexo, que promete uma mudança na lei e na economia que o regem, tirando-o da opressão.

Entretanto, diante desse reprimir sexual e da pregação que promete um melhor futuro para o sexo, o que Foucault realmente problematiza não é o fato de os indivíduos serem ou não reprimidos, mas a forma tão rancorosa e

veemente que eles falam dessa repressão e que se culpam por um dia terem relacionado sexo somente a pecado. Dessa forma, o pesquisador francês, com o seu olhar historicizador sobre as formações discursivas, questiona as evidências históricas dessa repressão ao sexo, se realmente houve uma acentuação de um processo repressivo ao sexo desde o século XVII. Com isso, o historiador quer ir além e problematizar sobre como funciona a mecânica do poder dentro da sociedade (suas interdições e censuras) e, a partir daí, verificar se aconteceu uma idade de maior repressão e um momento de análise crítica sobre essa mesma repressão.

Contudo, quando Foucault propõe essa hipótese repressiva (se realmente existiu um momento histórico em que o sexo foi mais reprimido), ele não objetiva simplesmente saber se tal hipótese é verdadeira ou falsa, e sim analisá-la como mais um discurso dentro de uma economia discursiva sobre o sexo que surgiu nas sociedades modernas a partir do século XVII. O importante para o pensador francês é por si só o acontecimento de se falar sobre sexo, é descobrir o regime de poder-saber-prazer que embasa todo o discurso sobre a sexualidade humana. Com isso, Foucault está apenas pondo em prática todo o seu projeto teórico sobre o sexo na tentativa de descobrir essa vontade de saber quanto à sexualidade, essas técnicas polimorfas que o poder se utiliza para exercer um controle sobre o prazer cotidiano, sempre deixando claro que não é o objetivo afirmar que o sexo de certa forma não tenha sido proibido desde a época clássica, pois, quanto ao sexual, sempre se tentou exercer certo poder a partir de um conhecimento.

[. . .] Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna. Todos esses elementos negativos – proibições, recusas, censuras, negações – que a hipótese repressiva agrupa num grande mecanismo central destinado a dizer não, sem dúvida, são somente peças que têm uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso. (FOUCAULT, 2007, p. 18-19)

Dentro desse contexto, o objetivo de Foucault é investigar as produções discursivas sobre sexo e as conseqüentes elaborações do poder e do saber que delas advêm. Ao final, o pesquisador francês coloca que, no fim do século XVI, as formações discursivas sobre sexo não passaram por uma restrição, e sim por uma incitação, por um crescimento das sexualidades polimorfas, de uma vontade de saber que, infelizmente a custa de muitos erros, criou uma ciência da sexualidade.

Dessa forma, Foucault apenas colocou em prática no âmbito do sexual a sua visão de que é preciso historicizar as práticas discursivas para observar, em diferentes momentos históricos, de que forma o discurso e a produção de conhecimento estão atreladas ao poder. Um poder que a todo custo quer controlar as condutas individuais e é por ter essa perspectiva de controle sobre a sociedade que Foucault acaba por negar a hipótese repressiva e afirmar que a sociedade capitalista não inaugurou um novo tempo de liberdade sexual, mas também ela não deixou o sexo na coxia. Na realidade, ela o trouxe para o palco principal e o fez confessar-se, detalhar minimamente as suas práticas para que no teatro da vida ela consiga o controle sobre o indivíduo, seja o adulto heterossexual, seja a criança, o perverso, o masturbador ou o sodomista.

Foi a partir dessa incitação das formações discursivas sobre a sexualidade que a sociedade capitalista tentou melhor conhecer e controlar o componente sexual. Contudo, é preciso salientar que esse componente também é regulado por questões como o poder e a família. Com essa constatação, tem-se aí o entrelaçamento de três formas sociologicamente construídas: o sexo e o poder como forças que podem ser observadas em todo o reino animal, mas que, na história humana, sempre foram discursivamente construídas de modos diferentes ao longo dos séculos; e a família que, para Therborn (2006), “[. . .] é uma instituição social, a mais antiga e a mais disseminada de todas” (THERBORN, 2006, p. 12). Para esse autor, a família pode ser considerada uma instituição na medida em que se rege por um conjunto de normas que define direitos e obrigações dos membros e os limites entre eles e os não-membros, sendo os afetos e as intimidades entre componentes familiares também governados por esse complexo de normas.

Por isso, esses três elementos, família, sexo e poder, estão tão imbricados uns aos outros. Uma família é sempre o resultado das relações sexuais passadas ou correntes, além de atuar como um modo de regulação de quem pode ou não ter contatos sexuais com quem. O poder sempre está imposto nos direitos e obrigações dos membros familiares, chamando a atenção para o fato de que a estabilidade da instituição familiar depende de um equilíbrio entre os padrões de direitos e obrigações, de um lado, e as distribuições dos recursos de poder entre os componentes do clã de outro. É devido a esse equilíbrio de privilégios e obrigações que a família consegue uma estabilidade institucional tão forte. “[. . .] Aqueles a quem privilegia podem, por meio dela, manter seus status porque seus recursos de controle e de sanção coincidem com seus direitos, enquanto aqueles com poucos recursos de poder têm mais obrigações do que direitos.” (THERBORN, 2006, p. 12)

Assim, todas as mudanças institucionais no âmbito familiar são, de certa forma, provocadas por desarranjos dentro desse equilíbrio entre direitos e obrigações, poderes e dependências. Ao longo de toda a história humana, todos os avanços e retrocessos que afetaram a família estão ligados a movimentos que atingiram essa estabilidade: filhos têm a chance de ir à escola, mulheres conseguem seu lugar no mercado de trabalho, Estados e outras formas de organização política podem se intrometer no núcleo familiar, limitando os poderes parentais e dos maridos; ou, então, as forças podem atuar em sentido contrário: as tradições religiosas podem se tornar mais fortes e assim fortalecerem os direitos de pais e maridos, as mulheres podem ser impedidas de entrar no mercado de trabalho, etc.

Dentro desse contexto, um dos principais pesos na “balança” desse equilíbrio entre direitos e obrigações é o patriarcado. A “regra do pai” se concentra especificamente na relação entre pais e filhos, maridos e esposas, e nos direitos e deveres relativos a cada um dos membros da família, sejam homens ou mulheres. Ou seja, o poder paterno é o sentido central do patriarcado, pois é a partir dele que se pode pensar, por exemplo, no poder que os esposos têm nas tomadas de decisões familiares ou na mobilidade das mulheres. Por isso é que Therborn nota que o patriarcado se embasa em duas

evidências: a dominação do pai e do marido. Historicamente, o patriarcal se refere a relações familiares, com especial atenção, àquelas relações assimétricas entre pai e filha, marido e mulher, pois, via de regra, o poder que o pai demonstrava sobre o filho era um pouco mais suavizado do que aquele que ele colocava com relação às filhas.

No Ocidente, os primeiros indícios do patriarcado estão na lei romana que prescrevia o fato de o pai de família ter três poderes básicos: o *potestas* (relativo ao direito de vida ou de morte sobre o filho, durante toda a sua vida), o *manus* (direito quanto a sua esposa) e o *dominus* (direito sobre a sua propriedade). Foi tomando como base esses direitos que se formou muito do que se imagina como um patriarcado: as obediências e deferências filiais, as regras básicas de herança, a assimetria sexual institucionalizada expressa nas hierarquias, no dever de obediência da mulher e no controle do marido quanto a sua mobilidade, decisões e trabalhos. Isto é, a noção mais geral que se tem do que seja patriarcado é esse poder assimétrico e masculino do parentesco que incide sobre todos os membros do âmbito familiar, da descendência até os padrões matrimoniais. No caso, Therborn também salienta que o patriarcal também pode vir acompanhado de um outro princípio de hierarquia conhecido como *seniority*, que consiste na superioridade do ente mais velho sobre o mais novo quase sempre ocupantes da mesma posição familiar (irmãos, por exemplo).

Desse modo, é possível observar de que forma o patriarcado se mostra como um dos principais poderes regentes da sociedade. Ao lado dos rituais religiosos e do Estado, o patriarcal também acaba por se tornar um dos marcos regulatórios da conduta dos indivíduos, sendo, por vezes, visto como um ente acima das outras autoridades institucionalizadas.

[. . .]. Em algumas sociedades, particularmente nas africanas, mas, em princípio, também na China imperial, o poder patriarcal era o poder supremo e elaboram-se práticas religiosas para a veneração dos ancestrais e para o contato com os seus espíritos. As regras do confucionismo ortodoxo, mais precisamente os códigos penais da China imperial, colocavam o dever filial acima da lealdade ao estado e às suas leis, de modo a, de forma explícita, endossar ou permitir,

respectivamente, a cobertura dos crimes cometidos pelos pais ou por outros membros graduados da família. [ . . ] (THERBORN, 2006, p. 31)

Com todo esse poder regulatório em mãos, não é de se estranhar que, uma grande parte das sociedades, em seu princípio, fosse patriarcal. Apesar das diferenças culturais e de classes, o poderio dos pais, irmãos, maridos ou dos filhos adultos sobre os outros entes familiares era quase uma totalidade em todo o globo.

Não obstante, é preciso salientar que esse mesmo poderio começou a sofrer algumas transformações com a proximidade da virada do século XIX para o século XX. Para Therborn, um dos grandes perdedores com a entrada desse novo século foi o patriarcalismo, principalmente, quando o autor chama a atenção para o fato de que, em vários países, no final do século XIX, mulheres e crianças começaram paulatinamente a ter mais direitos garantidos por lei. Além disso, o próprio sistema familiar europeu já vinha há muito sofrendo pressões: um crescimento populacional, sustentado e a longo prazo, desde o século XVIII, as migrações extra-continentais (para a América do Norte, Austrália, Nova Zelândia) e, principalmente, a Revolução Industrial que trouxe grandes mudanças institucionais e econômicas para a Europa, atingindo os núcleos familiares e desafiando o patriarcado com pelo menos três conseqüências. A primeira delas foi a crescente proletarização das classes trabalhadoras e isso, para o patriarcado, significa que se tem menos pais com propriedades para transmitir aos seus filhos e que o poder paterno está subjugado ao poder econômico do proprietário da terra ou do capital. A segunda é a urbanização que, por si só, desafia as autoridades tradicionais com a exposição das heterogeneidades e das grandes ofertas de opções que fogem ao controle social. E, por fim, a própria industrialização que desafia o patriarcado e o seu controle a partir do momento em que propõe a separação a separação entre a residência e o local de trabalho.

Entretanto, apesar desses desafios e retrações, o patriarcado europeu continuou forte em sua estabilidade até pelo menos metade do século XX e isso se deveu muito ao fato de o patriarcalismo ter conseguido sair (e se

adaptar bem) das aldeias camponesas para as classes trabalhadoras urbanas. A industrialização não apenas retraiu o patriarcalismo, mas também lhe deu a sua tábua de salvação, pois, ao final do século XIX, com o declínio de importância da indústria têxtil e de vestuário, teve-se a criação de uma classe trabalhadora eminentemente masculina que reproduziu em larga escala as normas patriarcais. Além disso, com a ascensão do capital burguês, o comportamento dito “libertino” da aristocrática sociedade da corte do século XVIII era visto como uma verdadeira catástrofe social, principalmente, por ela ter abandonado os padrões familiares em prol de uma liberdade sexual generalizada. Diante disso, o capitalismo industrial foi de certa forma encontrar socialmente o seu *modus operandi* no patriarcalismo e no seu modelo familiar.

O homem de família provedor, administrador de sua propriedade, tornou-se a norma do século XIX. [. . .]. Ele era a *persona* de sucesso moderno e da respeitabilidade universalista, muito apoiado pela lei religiosa e pela opinião pública. Enquanto a secularização das criva conflitos religiosos nos países católicos e calvinistas [. . .], a escolarização pública em massa encontrava-se geralmente comprometida com a inculcação de valores patriarcais nos alunos, tais como obediência, disciplina, deferência, para a sustentação das normas patriarcais existentes e não para a sua subversão. Tal fato impediu qualquer conflito entre as exigências do Estado-nação e os antigos modos de ser pai e mãe. (THERBORN, 2006, p. 43)

Dessa forma, o patriarcalismo se constituiu como uma das principais formas de estruturação familiar, em que ao marido, ao masculino é delegado uma maior parte do poder sobre os assuntos da vida conjugal em comum. Some-se a isso, o papel-chave que a instituição do casamento tem para a reprodução do patriarcal. O casamento em sua função regulatória da sexualidade (particularmente da feminina) e dos arranjos para a procriação, em sua função histórica como meio de integração e divisão social, passou também a ser visto como um rito de passagem para a idade adulta - o que, em algumas culturas, é mais válido para o sexo masculino, já que a mulher só é observada como uma adulta somente quando se torna avó ou mãe de um filho homem.

Assim, nessa complexa conjunção entre patriarcalismo, sexo, poder e família, vê-se também uma forma de regulação do sexual que juntamente com



todo um dispositivo de sexualidade, denominado por Foucault como “[. . .] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [. . .]” (FOUCAULT, 2010, p. 244), fez surgir a sua própria idéia sobre sexo para responder a uma urgência, para responder a uma vontade de verdade sobre o sexo, de conhecê-lo cientificamente em sua contigências e, assim, exercer sobre ele um controle.

Contudo, é possível se perguntar: qual o interesse em exercer sobre o sexual um poderio tão forte a partir das produções discursivas? A resposta surge quando se pensa que o discurso está na ordem do dia para controlar e contornar a potencialidade tão subversiva e latente que tem o componente sexual. Um componente capaz de ameaçar as bases mais conservadoras de instituições como a família patriarcal. Daí advém a necessidade de se estudar o elemento sexual em *Lavour Arcaica*, não somente por ele dar uma nuance trágica a mais dentro do drama expresso na obra fílmica, mas também por ele ser (juntamente com o transbordamento de afeto da mãe) uma faísca a mais no rastilho de pólvora que acabará por minar a autoridade paterna.

Para essa autoridade, o sexual é aquilo que é interdito, é aquilo que todos os membros da família têm, mas é negado e excluído para os interditos da casa. Isso fica claro nos momentos do filme em que o sexual está ligado à sujeira, à pecaminosidade, ao profano, ao mundo das paixões e dos desequilíbrios, daqueles apaixonados que, segundo o pai, têm uma poeira ruiva que lhes turva a vista. Essa identificação entre o sexo e o pecaminoso, o sujo, já pode ser identificada, por exemplo, quando na obra fílmica André narra um dos seus encontros com uma prostituta, que lhe dá de presente uma fitinha de bijuteria e lhe fala desse modo:

Dá uma pena doida ver um menino trêmulo com tanta pureza no rosto e tanta limpeza no corpo. Dá uma pena doida um menino de penugens como você, de peito liso, sem acabamento, se queimando na cama como um graveto. Ahh. . .toma. . .toma, toma o que me pediu, guarda essa fitinha imunda com você. E volta agora pro teu

nicho, meu santinho, meu santinho. . . (CARVALHO, 1:07:10 – 1:08:56)

#### Figura 4: A cortesã



A atriz Denise Del Vecchio interpreta uma cortesã em *LavourArcaica*. (Foto: Walter Carvalho)

André trêmulo, febril, deitado sob a cama, na penumbra de um quarto escuro de bordel com uma cortesã que alisava o seu peito nu e úmido de suor. Essa é a cena apresentada na película enquanto a prostituta diz a sua fala. O que se tem aí é o momento em que André tenta contrastar a limpeza, a brancura, a santidade do seu corpo com a sujidade da prostituição procurada pelo narrador para a satisfação de suas vontades sexuais. Vontades essas que acabaram por se firmar como um redemoinho que ronda a casa e a ordem patriarcal e acabará por varrê-las com sua força e o seu desejo.

## 2. DAS COLHEITAS DE UMA LAVOURA: O TRABALHO DA REPRESENTAÇÃO E A CONCEPÇÃO ARTÍSTICA DE LAVOURARCAICA

*[...] era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteiga, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha da vila, [...]*

*(NASSAR, 2007, p. 25-26)*

“O cinema do Luiz é um cinema de orquestra, é um cinema de um cara que, de posse do seu roteiro, que seria a partitura, quando ele levanta a batuta, um conjunto de coisas, de músicos, de cantores, de coros, de cordas, de metais, se juntam num ritmo, numa velocidade, numa cor, num compasso, num diapasão.”<sup>17</sup> Esse depoimento de Walter Carvalho, diretor de fotografia de *LavourArcaica*, faz uma interessante alusão do trabalho cinematográfico de Luiz Fernando Carvalho com o ofício de um maestro que, como numa sinfonia, consegue orquestrar uma miríade de notas dissonantes e movimentos que compõem o texto musical de Nassar e levá-los para a tela numa representação que, por vezes, beira o operístico e o teatral.

Não é por acaso que Ricardo Prado (2001), maestro e crítico do *Jornal do Brasil* na época do lançamento do filme, comparou a realização de Carvalho a uma ópera pela forma unitária e metódica que o cineasta uniu, na tela branca do cinema, a música, a fotografia, a atuação, o figurino, as texturas e o verbo áspero do texto de Nassar para compor o que o crítico Carlos Alberto Mattos (2001) chamou de “uma obra-prima do cinema”. Por isso, o capítulo a seguir dissertará sobre Luiz Fernando Carvalho e a sua concepção de *LavourArcaica*, abordando, no primeiro tomo, a forma como o cinema evoluiu como linguagem no sentido de contar histórias e, por intermédio disso, significar a realidade. Depois, a investigação narra a biografia de Carvalho e o modo como ele

---

<sup>17</sup> Depoimento retirado do *making of Nosso diário – memórias das filmagens de LavourArcaica* contido nos extras da edição especial de *LavourArcaica* (2 DVDS).

concebeu todo o trabalho criativo em torno do filme para, logo após, refletir sobre *Lavoura arcaica* e o seu criador literário Raduan Nassar.

## **2.1. O CINEMA COMO FORMA DE SIGNIFICAÇÃO DO MUNDO: A EVOLUÇÃO DA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA**

Ao longo de toda a sua história, a humanidade sempre esteve mergulhada em meio a representações e discursos, utilizando-se da linguagem para expressar e significar os fatos que a cercam. Nesse sentido é que atualmente os indivíduos têm cada vez mais entrado em contato com a linguagem imagética e as representações que se constroem a partir dela, expressando-se em numerosas imagens que se expõem para os espectadores como signos polissêmicos prenes de significação. Daí advém a necessidade de se pensar de que modo a imagem inscreve significações, de que forma e por quais meios ela representa a realidade ao se expressar como mais uma maneira de interpretação do real, sempre lembrando que a visão de uma imagem sempre depende de um contexto pluralmente determinado: um contexto social, técnico, institucional e ideológico.

Segundo Santaella (2009), o domínio da imagem pode ser dividido em dois: primeiro, o imagético como uma representação visual, o que pode ser observado nos desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, etc; segundo, o domínio das imagens imateriais formadas em nossa mente e expressas como visões, fantasias, imaginações, esquemas e outras formas de representação mental. Ou seja, o que se tem são dois campos imagéticos que estão inexoravelmente ligados um ao outro desde a sua gênese. “[. . .]. Não há imagens como representações visuais que não tenha surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.” (SANTAELLA, 2009, p. 15)

Dessa forma, apresentam-se dois domínios da imagem, o seu lado perceptível e o seu lado mental, que podem ser unificados num terceiro, no

caso, o conceito de representação. Especificamente nas representações visuais cinematográficas, o ato de significar o real se baseia, como em uma grande parte das artes representativas, numa ilusão parcial da realidade, dependendo das condições técnicas de cada forma artística. No cinema, essa capacidade ilusória já se apresenta no próprio *modus operandi* do dispositivo cinematográfico.

Conforme Aumont (2009b), um filme é composto por um grande número de imagens fixas, conhecidas como fotogramas, colocadas em seqüência sob uma película transparente que, no momento em que é reproduzida num projetor, origina uma imagem muito aumentada e que se move na tela. A partir daí, já se nota uma das características ilusórias do cinema: apesar da imagem fílmica ser, materialmente, bidimensional, plana e delimitada por um quadro, a impressão que se tem quando se vê um filme é de se estar de frente a uma porção de espaço em três dimensões análogo ao espaço real. Assim, essa sensação de analogia acaba por provocar uma impressão de realidade ainda mais salientada por uma ilusão de movimento e de profundidade.

Com isso, é possível observar que o componente ilusório sempre fez parte da apreensão das imagens historicamente e a ilusão só se constituirá como tal quando produzir um efeito verossímil, quando oferecer ao espectador uma interpretação admissível da cena vista, funcionando sempre de acordo com as condições culturais e sociais em que ela deve ocorrer. Desse modo é que, tendo a ilusão como um horizonte para a imagem, não é concebível pensar a característica ilusória da imagem desconexa da noção de representação.

[. . .] . De fato, a noção de “representação” e a própria palavra estão carregadas de tantos estratos de significação acumulados pela história, que é difícil atribuir-lhes um único sentido universal e eterno. Entre uma representação teatral, os representantes do povo na Câmara, a representação fotográfica e pictórica, há enormes diferenças de *status* e intenção. Mas de todos esses usos da palavra, pode-se reter um ponto em comum: a representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa. [. . .] (AUMONT, 2009a, p. 103)

Isto é, enquanto a representação pode ser vista como um fenômeno mais geral, em que o espectador vê, “por delegação”, uma realidade ausente posta como um substituto, na ilusão o que se tem é um fenômeno perceptivo que, em determinadas condições psicológicas e culturais, é provocado pela representação. Portanto, observa-se aí dois conceitos que, apesar das diferenciações, guardam uma conexão entre eles.

Tal conexão pode ser observada quando se pensa no modo como o cinema concatena os elementos de sua linguagem para representar o real, utilizando-se, para isso, da sua capacidade de imprimir na imagem fílmica um teor de realismo muito forte na representação de espaços imaginários. Uma capacidade que o dispositivo cinematográfico consegue realizar não somente pela reprodução do movimento, mas também a partir de técnicas de impressão de profundidade como a perspectiva e a profundidade de campo.

A perspectiva sempre esteve presente nas artes visuais e é definida como uma transformação geométrica em que se pode representar um espaço tridimensional em um espaço bidimensional, seguindo determinadas regras para transmitir uma boa informação sobre o espaço projetado com o objetivo de reconstituir os volumes na projeção e a sua disposição espacial. Nesse sentido, o sistema perspectivo de maior difusão na história moderna da pintura foi a *perspectiva artificialis*, inventada no Renascimento, e que tem como principal característica a formação de imagens a partir de retas paralelas e perpendiculares ao plano que, em um espaço tridimensional, convergem para um ponto, formando o que se chama de ponto de fuga central. Inúmeros sistemas perspectivos e representativos existiram ao longo da trajetória histórica da arte e podem ser observados, por exemplo, nas iluminuras medievais, nas estampas clássicas japonesas ou nos desenhos das pirâmides egípcias. Formas de representação espacial que, hoje, parecem distantes e estranhas a um olhar moderno acostumado com uma pintura representativista baseado nessa *perspectiva artificialis* que tenta a todo custo imitar a visão do olho humano. Diante disso, não é absurdo afirmar que a imagem fílmica deve muito a essa tradição representativista, pois, retrocedendo um pouco na história, pode-se observar que as câmeras atuais são descendentes não muito distantes da câmera escura do século XV que nada mais era do que um

dispositivo concebido para que os pintores obtivessem, ainda sem o auxílio da ótica, uma imagem que obedecesse à perspectiva renascentista.

Tal herança dessa prática representativista pode ser observada, no cinema, quando se manipula a nitidez da imagem como um dos parâmetros principais para a ilusão de profundidade na representação. Na pintura, a busca por uma nitidez uniforme e convencional para a imagem fez parte de quase todas as obras pictóricas, com uma ou outra utilização do *flo* (efeito de embaçamento ou desfoque). Já no cinema, a zona de nitidez na imagem é manipulada pelo que se chama de profundidade de campo (PDC) que consiste na aplicação de mais ou menos nitidez na imagem a partir do controle da distância focal da objetiva (quanto maior PDC, menor a distância focal da lente) e da abertura do diafragma (quanto menor a abertura, maior PDC). Assim, a utilização da profundidade de campo dentro do dispositivo cinematográfico e a possibilidade de se ter imagens cada vez mais nítidas e extremamente organizadas na composição está ligada a uma procura por uma maior transparência na linguagem fílmica, a uma tentativa de se ter a tela de cinema como uma janela para a realidade (AUMONT, 2009b).

Ainda nesse sentido, não é possível analisar a forma como o cinema significa a realidade sem refletir sobre a representação do tempo como uma das principais categorias da concepção humana do real. Segundo Aumont (2009a), toda imagem tem uma manifestação no espaço, mas apenas algumas têm uma dimensão temporal. Na imagem fixa, por exemplo, tem-se uma busca por encurtar a duração do tempo até os limites do sensível, como se sempre estivesse buscando o instante, um ponto singular no fluxo temporal de onde se tira a imagem. Isso pode ser observado, na pintura, a partir da noção de que o pintor deve procurar, ao representar um acontecimento, escolher um instante que resuma toda a essência do acontecido e que esteja lá no tempo da ocorrência real e que seja fixado na representação. Essa noção de instante foi questionada com o surgimento da fotografia que mostrou que não havia um determinado instante de um ocorrido que resumisse toda a sua significação, permitindo assim, com uma foto, que se observasse uma representação autêntica de um instante qualquer num acontecimento sem a reconstrução imagética feita na pintura.

Com o advento do cinema, ocorreu uma reviravolta na forma de se representar o parâmetro temporal na imagem. Primeiramente, o dispositivo cinematográfico possibilitou que se captasse o tempo de um acontecimento sem ter de representar esse tempo, de uma forma mais ou menos arbitrária, a partir de um de seus instantes. Por outro lado, a película fílmica é composta por uma enorme seqüência de instantes, já que cada fotograma do filme representa a fixação de um determinado ponto no fluxo temporal. Entretanto, mesmo sendo constituído por essa proliferação de instantes, o próprio ato de projeção de um filme já é a anulação de todos esses instantes captados nos fotogramas para que se tenha na tela uma única imagem em movimento. “[. . .]. O cinema é portanto, por seu próprio dispositivo, a negação da técnica do instantâneo, do instante representativo. [. . .]” (AUMONT, 2009a, p. 234). Uma negação que pode ser notada, dentro do cinema, num modo de relação temporal na imagem conhecido como salto, em que se tem a montagem de dois planos sucessivos, sendo que a importância maior não está no que une os dois planos (sua interação), e sim no que os separa. Isto é, a significação é dada pela combinação de duas imagens, existindo aí um hiato temporal, uma passagem brusca de um estado temporal para outro sem que exista uma continuidade. Como se o sentido viesse das relações abstratas entre duas imagens que não necessariamente têm uma continuidade temporal uma com a outra.

Assim, o cinema como significação da realidade sempre tendeu a manipular os seus elementos lingüísticos no sentido do tempo e do espaço como dois importantes conceitos para a realidade humana. Nesse sentido, faz-se necessário questionar a reprodução sonora dentro do dispositivo cinematográfico, principalmente quando se pensa que o cinema, desde a sua gênese, não teve uma aparelhagem sonora. No início, o som que acompanhava a projeção era, na maioria das vezes, a música de um violonista ou de uma pequena orquestra que ficava dentro da sala no momento da exibição. Com a evolução das técnicas, ocorreu o surgimento do som que



rapidamente foi industrializado<sup>18</sup>, tornando-se um elemento quase que imprescindível para a reprodução fílmica e para uma estética que objetivava um cinema cada vez mais “real”, cada vez mais uma representação convincente da realidade. Tal fato pode ser observado, por exemplo, no uso da trilha sonora nos filmes, quando se nota que não existe nenhuma justificativa realista para que se tenha uma música incidental. Na cena, a trilha não surge pela necessidade de um realismo, mas para reforçar as emoções do que é visto. “[. . .]. E isto é importante: ouvimos a música, ela age sobre nós, mas não damos conta: a música também se torna transparente.” (BERNARDET, 2001, p. 48).

Não obstante, a reprodução sonora nem sempre foi encarada dessa forma na arte cinematográfica. Segundo Aumont (2009b), nos anos 20 havia duas correntes muito fortes dentro do cinema mudo: uma em que se tinha um cinema autenticamente mudo que, no objetivo de ser uma reprodução fiel da realidade, só faltava apenas a palavra e outra que acreditava que o cinema deveria assumir a sua posição como uma arte de expressão eminentemente visual, não precisando recorrer ao som. Diante disso, não é preciso dizer que o surgimento da reprodução sonora foi encarado de forma diferente por cineastas de ambas as tendências. Para os primeiros, com o som, o cinema agora encontrava a sua vocação para ser um reflexo perfeito do mundo real. Já para os segundos, a aplicação do som no cinema foi encarada como uma degenerescência para a arte cinematográfica que deveria significar apenas pelas imagens. Como se pode notar atualmente, a primeira concepção do som fílmico como um reforço para o efeito de real prevaleceu e, dessa forma, o som se torna deveras submisso à imagem, como se fosse mais um adjuvante na analogia cênica apresentada pelos elementos visuais.

Desse modo, o dispositivo cinematográfico consegue significar a realidade a partir das representações visuais do espaço, do tempo e do som. Entretanto, é preciso salientar que o cinema não nasceu com a sua linguagem pronta e definida. Em 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Lumière

---

<sup>18</sup> Para Bernardet (2001), a industrialização do som no cinema só tomou forma a partir de 1928, com o lançamento do filme *O Cantor de Jazz*.

fizeram em Paris a primeira exibição pública do cinematógrafo, nem eles mesmos acreditavam que aquela máquina, concebida inicialmente para pesquisas científicas com movimento, poderia ter algum sucesso. Para Bernardet (2001), o projeto de uma linguagem cinematográfica se desenvolveu a partir de uma ambição: contar histórias. Por isso, fala-se muito das grandes contribuições que cineastas como D. W. Griffith ou S. M. Eisenstein deram ao cinema, pois foi a partir de artistas como eles que o dispositivo cinematográfico se desenvolveu como linguagem, saindo de um mero registro de algum fato para uma arte com um detalhamento lingüístico muito específico, ou, como fala Marie: “[. . .] Foi porque quis contar histórias e veicular idéias que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos; é o conjunto desses procedimentos que o termo linguagem inclui.” (MARIE, 2009, p. 169).

Contudo, não se deve pensar que a ligação entre cinema e narrativa é algo que sempre foi muito evidente. Em seu início, o cinema não foi concebido para contar histórias. Tal união entre cinema e narrativa é completamente acidental, pois o cinema poderia muito bem ter passado para história da humanidade como apenas um instrumento de investigação científica, um modo de fazer reportagens e documentários ou como um simples divertimento de feira. Porém, se esse encontro se sucedeu é porque havia razões bem específicas para o seu acontecimento. Primeiramente, a capacidade do dispositivo cinematográfico se constituir por imagens figurativas em movimento, ou seja, o cinema, quando representa um objeto, ele não está apenas o mostrando, ele quer dizer algo sobre esse objeto, quer que esse objeto signifique alguma coisa além de sua representação. Assim, a imagem de um revólver não equivale simplesmente ao termo “revólver”, e sim a um enunciado como “isto aqui é um revólver”. Além disso, existia uma necessidade de firmar o cinema como uma arte e, nesse sentido, era preciso mudar o estatuto do cinema que, em seus princípios, era vista como um espetáculo um tanto quanto grosseiro e dirigido para as classes menos privilegiadas.

Sair desse gueto relativo exigia que o cinema se colocasse sob os auspícios das “artes nobres”, que eram, na passagem do século XIX para o século XX, o teatro e o romance; que passasse, de certo

modo, pela prova de que poderia também contar histórias “dignas de interesse”. Não que os espetáculos de Méliés já não fossem histórias, mas eles não possuíam as formas desenvolvidas e complexas de uma peça de teatro ou de um romance. (VERNET, 2009, p. 91)

Isto é, para se definir como arte, o cinema teve cada vez mais de desenvolver a sua capacidade de narrar. Uma capacidade que o dispositivo cinematográfico foi buscar em sistemas de narração inventados bem antes dele. Por isso, o cinematográfico não é necessariamente narrativo. O que existe, na realidade, são interações entre cinema e narrativa, podendo-se, dessa forma, criar um modelo próprio para a narratividade cinematográfica.

Foi com esse objetivo em mente que o cinema criou, na tentativa de contar histórias, sua própria instrumentação lingüística. Bernardet (2001) conta que, no começo, os filmes eram curtos e, por vezes, nem tratavam de uma história fictícia. Na realidade, eles eram o que hoje se define como documentário, ou “vistas”, como se chamava na época, em que o câmara apenas registrava um determinado fato, como numa reportagem, e o exibia para o público. No âmbito ficcional, o que se tinha eram ou filmes que esgotavam toda a sua ação em um único plano ou então filmes compostos basicamente por uma sucessão descontínua de quadros, filmados com uma câmara fixa, que estavam sempre entrecortados por letreiros com diálogos ou outras informações que a linguagem cinematográfica não conseguia transmitir. A relação entre o espectador e a tela remetia a um teatro, pois o ângulo em que era filmada uma cena era como se a câmara estivesse ocupando uma poltrona no meio da platéia.

Além disso, nos primeiros filmes, a imagem cinematográfica era caracterizada por ser uma superfície ampla, cheia de detalhes, não havendo ainda processos de ordenamento ou individualização para guiar o olhar do espectador para o ponto que realmente interessa ao desenvolvimento da intriga. Por isso, pesquisadores como Machado (2005) definem a imagem desse primeiro cinema como um “quadro ‘confuso’”. Exemplo: em um filme de 1905 chamado *Tom Tom, the piper's son* um menino planeja roubar um porco em meio a uma feira. Na película, essa cena é mostrada em um único plano geral em que, além do garoto, estão várias pessoas circulando de um lado para

o outro e, no primeiro plano, tem-se uma mulher, que não tem a menor importância para a história, fazendo acrobacias numa corda bamba. Enquanto isso, a ação que importa para a narrativa, o roubo e a consequente perseguição ao ladrão, fica completamente estrangulada numa parte inferior do quadro. Para um espectador moderno, alfabetizado em uma outra gramática visual, fica quase impossível perceber a ação do roubo no meio da confusão do plano, pois aquele se acostumou a ver tal representação no cinema a partir de uma ordenação de tomadas sucessivas, em que em um plano se mostra a feira, em um outro, o ladrão no meio das pessoas e se aproximando do porco e assim sucessivamente até que cada ação fique concentrada em um plano.

No entanto, para os homens que faziam esse primeiro cinema era difícil ter essa noção de montagem e de seqüenciação. As dificuldades com esse quadro “confuso” ficavam cada vez mais pertinentes à medida que as histórias adaptadas para o cinema se tornavam mais complexas, pois a questão é como se poderia guiar a atenção do espectador para algum ponto de interesse na narrativa sem que essa concentração se perdesse em meio a simultaneidade de dados visuais representados em um único quadro. Tal inquietação só se tornou mais recorrente quando o cinema, como produto audiovisual, passou a ser consumido não só pelas classes menos favorecidas, mas também por um público pequeno-burguês letrado que simplesmente não conseguia discernir nada naquela imagem “confusa” do primeiro cinema. Para Machado (2005), “[. . .] Na raiz dessa incapacidade, está o peso de toda a tradição verbal, segundo a qual só pode entrar no domínio dos signos e ganhar sentido aquilo que se encontra linearizado, conforme o modelo significante por excelência: a linguagem escrita [. . .]” (MACHADO, 2005, p. 101). A partir daí, o desafio dos realizadores era descobrir um modo de linearização da imagem desse primeiro cinema, ou seja, um modo de fragmentar em unidades diferenciadas o quadro “confuso” de uma forma que cada unidade contenha um único dado essencial. Assim, pode-se dar uma maior inteligibilidade a cena que, desmembrada em planos, é recomposta numa seqüência linearizada capaz de guiar os olhos do espectador, sendo o sentido dependente do inter-relacionamento entre os planos disposto em uma série sintagmática.

Um exemplo dos resultados desse processo de linearização narrativa nos primórdios do cinema pode ser visto no filme *Intolerância* de D. W. Griffith. Na cena, um jovem vai a julgamento devido a uma falsa acusação de assassinato. Para mostrar todos os personagens que, de algum modo, estão envolvidos com aquele fato e que estão ali na sala do tribunal, Griffith, primeiramente, mostra um único plano geral que abre a seqüência e depois a desmembra em vários planos que descrevem todo o desenrolar da situação: um plano para o promotor que apresenta a acusação e a arma do crime, outro para o rapaz que contesta, outro para a sua mulher que, aflita, acompanha o julgamento e assim sucessivamente até que cada ação esteja englobada em um plano específico.

Não obstante, Griffith e o desenvolvimento que ele implementou na linguagem cinematográfica não surgiram do nada. Na realidade, ele apenas sistematizou dentro dos seus filmes toda uma série de experimentos lingüísticos que já vinham sendo feitos antes dele. No caso, um desses procedimentos no caminho de uma sistematização aconteceu dentro de um gênero muito conhecido no início do século XX que foi o filme de “perseguição”. Nas primeiras experiências com o cinematógrafo, uma perseguição de um personagem por outro era algo de difícil realização, pois, além de não existir uma noção de montagem como a que se tem atualmente (da transição de um plano para outro), não havia também muitos movimentos de câmera. Então, se os personagens não poderiam sair do quadro (porque isso finalizaria o filme ainda como algo muito ligado a uma cena teatral), a solução seria representá-los correndo em círculos dentro do cubo cênico. Porém, em 1901, o inglês James Williamson em seu filme *Stop thief!* faz um avanço importante no sentido de uma linearização do signo icônico. Na película, Williamson conta a história de um ladrão que rouba um pedaço de carne de um açougueiro, enquanto esse levava a mercadoria para sua loja. O que se tem a partir daí é uma típica situação de perseguição, mas o passo evolutivo de Williamson está na forma como ele representou o acontecido: ao invés de concentrar tudo em um único quadro, ele se utilizou de três quadros distintos para representar a ação completa, ou seja, o diretor pensou a ação como uma sucessão de eventos no tempo e no espaço. Primeiro quadro, o roubo da carne. Segundo, a perseguição ao bandido. Terceiro, a sua captura e castigo.

Tudo isso, feito com quadros distintos e como uma perseguição que evolui em espaços diferenciados.

Apesar de ser um passo a mais no sentido de uma linearização narrativa e de se ter uma ação dividida em planos imagéticos interdependentes (não mais em um único quadro “confuso”), *Stop thief!* é um filme que mostra ainda uma imaturidade lingüística do dispositivo cinematográfico em alguns pontos, pois se nota erros de continuidade (a direção do movimento em cada um dos quadros é inversa a direção vista no quadro anterior) ou então uma demora maior nos cortes - sempre se espera que tanto o perseguido quanto os perseguidores passem pelo quadro para depois se ter o corte (não se admitia ainda o corte no meio da ação).

Outro passo importante nessa busca por uma série sintagmática linear foi a montagem paralela, que consiste numa alternância de dois espaços diferentes que vão se sucedendo um depois do outro, sugerindo, assim, ações paralelas. Isto é, em vez de representar uma seqüência linear de ações contínuas no tempo e no espaço, o cinema agora tenta representar o “enquanto isso” literário, demonstrando situações que se desenvolvem paralelamente. Um expoente disso é a película *The fatal hour*, de Griffith, que conta a história de uma mulher detetive que, na investigação de um caso, é capturada e amarrada por bandidos a um dispositivo composto por uma pistola e um relógio marcando 11h40min horas. Quando o ponteiro do relógio chegar às 12 horas, o revólver dispara e mata a policial. Os criminosos fogem, mas, interceptados pela polícia, acabam confessando a armadilha para a mulher e, a partir daí, inicia-se uma louca corrida das forças policiais para evitar que o pior aconteça. Com isso, Griffith dá início ao clássico padrão de montagem paralela entre os espaços da polícia e da mulher na tentativa de criar um suspense emotivo, de dar mais ritmo ao que está passando na tela já que, agora, o cineasta não espera mais o término de toda a ação para aplicar o corte. Dessa forma, é possível notar na montagem paralela um maior controle do fluxo narrativo e o aparecimento de uma instância narradora que manipula o tempo e o espaço. “[. . .] O cinema aproxima-se cada vez mais do ideal literário de uma narrativa controlada nos seus mínimos detalhes, capaz, ao mesmo tempo, de trabalhar os afetos do espectador na sala escura.” (MACHADO, 2005, p. 140).

Com a continuidade do uso da montagem paralela, o cinema conseguiu chegar a uma de suas estruturas mais básicas: o campo/contracampo. Ainda em 1908, Griffith realizou *Enock Arden*, um filme que é, a um só tempo, um primor na utilização da montagem paralela e também a sua superação. Falido financeiramente, um marido (Enock Arden) deixa sua esposa e filhos para tentar uma vida nova em outro continente. Na viagem, o navio que leva Arden naufraga e o viajante escapa da morte nadando até uma ilha deserta. A partir daí, a película mostra em paralelo as conseqüências dramáticas desse acidente para a vida de ambos até o momento em que o náufrago consegue sair da ilha, mas já encontra a mulher casada com outro homem. É na cena em que Arden sabe do novo relacionamento de sua ex-mulher que se vê um dos primeiros usos do campo/contracampo: em um plano se vê Arden a observar alguma coisa e, no outro corte, vê-se o espaço onde está a sua ex-mulher com o novo companheiro correspondendo, essa cena, ao o que o náufrago vê pela janela. A elaboração dessa estrutura narrativa – muito óbvia para o espectador moderno – foi um grande salto para o cinema clássico, pois aí se tem o estabelecimento de um narrador, ou seja, de uma entidade (que se quer invisível) que organiza e da forma a toda matéria fílmica para, assim, apresentá-la ao espectador.

[. . .]. Por meio da hábil seleção das durações, dos campos e dos ângulos de visão, o narrador torna possível ao espectador, num certo sentido, “entrar” no universo diegético e circular dentro dele como um observador privilegiado, que vê sem ser visto. O narrador perfura paredes para mostrar ao espectador o que acontece lá dentro, faz o espectador sobrevoar a ação com sua vista de pássaro, corre em alta velocidade junto com as carruagens e os cavalos, permite voltar ao passado para buscar um detalhe esquecido e até mesmo entrar no interior de um personagem para ver com seus olhos e experimentar a ação sob o seu ponto de vista. Essa sensação de onividência produzida por essa espécie de “deus” interno à narrativa constitui a célebre ubiqüidade que marca a experiência do espectador no cinema clássico (MACHADO, 2005, p. 146)

Dentro desse contexto, o narrador, ao dar forma e cadenciamento a toda matéria narrativa, age como um guia que toma o público pela mão e o excursiona pela história, mostrando o que ele acha necessário e sublimando aquilo que para ele não tem importância. Um exemplo dessa atuação do

narrador pode ser encontrado em *LavourArcaica* nas duas seqüências de festas que ocorrem dentro do filme. No livro, a primeira festa é apresentada logo no quinto capítulo e parece reunir amigos da família e parentes. André não participa da festa. Anda pelo bosque e pára em uma árvore para observar o festejo: as melancias partidas, a música, os gritos de alegria do pai com a sua austeridade encharcada de vinho, as danças de roda,

[...], e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas irando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua 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 gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico [. . .] (NASSAR, 2007, p. 29-30, grifo nosso)

Assim André descreve todo o ambiente da festa que é tomado de assalto pela presença de sua irmã Ana ao invadir a celebração e dominar a atenção do personagem principal com a beleza e a sensualidade de sua dança. Especificamente, nessa parte do livro, o narrador se utiliza proficuamente de verbos no tempo imperfeito (como *começavam*, *serpenteava*, *sabia*, *estava*) com o objetivo de denotar que havia uma periodicidade na realização desses festejos pela família. No entanto, na descrição da segunda festa que celebraria a volta de André a casa paterna e que está descrita no capítulo 29, o narrador Nassar manipula a linguagem de outra maneira ao substituir o imperfeito pelo



perfeito<sup>19</sup> do indicativo como para indicar que aquela festa seria a última, pois daria fim a todo um ciclo de celebrações que vinham ocorrendo durante o tempo e que não aconteceram mais, principalmente pelo fato de naquele festejo, que comemoraria novamente a reunião da família, suceder-se-ia a sua desintegração com a morte de Ana pelas mãos do próprio patriarca.

Dentro desse contexto, para indicar as diferenças entre as duas festas, o narrador Nassar repete a mesma estrutura textual usada para narrar o festejo do quinto capítulo, mas com as alterações numa parte dos tempos verbais e em algumas passagens.

[...] ,e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e quando menos se esperava, *Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seis, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando gestos por um instante, mas dominando a todos com seu ímpeto violento de vida, e logo pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, 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, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfaldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua 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 gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos*

---

<sup>19</sup> Do latim. perfectu, 'feito até o fim', 'acabado, terminado'. (Dicionário Aurélio)

simples, quase um cântico [. . .] (NASSAR, 2007, p. 186-187, grifo nosso)

Como é possível observar, a estrutura textual da narração é praticamente a mesma nas duas citações, modificando-se apenas os tempos verbais (na primeira, o uso do imperfeito – *tardava, varava, dançava* -, enquanto na segunda, a utilização do perfeito do indicativo – *surgiu, tomou, foi*) e algumas passagens narrativas dentro da estrutura como, por exemplo, a chegada de Ana na festa que, na primeira citação, nota-se ali uma sensualidade desafiadora que ainda guarda certa pureza do *corpo de campônia* de Ana, enquanto na segunda, tem-se uma sensualidade mais decadente, mais desafiadora no *deboche exuberante* da sua dança, denotando que Ana, nos seus trejeitos e no uso dos apetrechos de prostitutas que André colecionava, tinha mudado depois do incesto e da fuga do irmão.

Para Rodrigues (2006), o objetivo do narrador Nassar ao repetir essa estrutura textual idêntica na narração das festas é chamar a atenção para a circularidade da sua narrativa, para expressar que todos aqueles personagens estão à mercê do movimento inexorável do destino. Um destino fatal que se revela no uso de praticamente as mesmas palavras para descrever os festejos, porém com diferenças: a família já não é mais a mesma, Ana já não é mais a mesma, o final da festa já não é mais o mesmo também com o assassinato da filha pelo pai. Diante disso, o narrador Carvalho (2002) conta das dificuldades que teve na montagem dessas duas cenas em *LavourArcaica*. Como expressar imagetivamente a inexorabilidade do destino expressa na última festa? De que forma, na montagem, poderia se manifestar a mudança dos tempos verbais observada no livro, quando se vai da lembrança de uma festa entre várias (pretérito imperfeito) para a lembrança da última festa que seria realizada pela família (perfeito do indicativo)?

Segundo Carvalho, a solução estava no processo de retirar, durante a montagem, o máximo possível de planos em que André aparecesse na segunda festa, para que, dessa forma, a presença dele naquela cena fosse algo apenas sensório, apenas uma vaga memória que tivesse permanecido

daquele tempo que, para o narrador-personagem, é algo muito distante, no plano do irremediável, do trágico, do que fatalmente deveria ser dessa forma e nada pôde ser feito para evitar. Ou seja, se na seqüência da primeira festa (exibida entre 0:24:54 – 0:32:10 do filme) se tem a sensualidade de Ana como uma pastora pura e cheia de meiguice com o seu vestido recatado e uma quantidade aproximada de seis planos de André (seja ele andando pelo bosque ou enfiando os seus pés na terra), na segunda seqüência da festa (exibida entre 2:39:04 – 2:44:50 do filme) existe uma diminuição da presença cênica de André (ele é mostrado somente com o pés na terra e depois com o corpo coberto de folhas) e uma reviravolta na sensualidade da irmã que se mostra adornada com as quinquilharias das prostitutas, com um ousado decote e se exibindo numa dança delirante, como se estivesse possuída. Entretanto, com essa diminuição dos planos de André, outros pontos da seqüência são realçados: Pedro andando cabisbaixo pelos arredores da festa; as irmãs e a mãe tentando conter a impetuosidade da dança de Ana; Ana continua a dançar enquanto torna sobre o seu corpo um cálice de vinho; Pedro observa tudo e conta para o pai o incesto consumado entre os irmãos; o pai se arma com um alfanje e desferi um golpe fatal na filha; Ana é atingida; a mãe se desespera; Lula se joga ao chão consternado; o pai é amparado pelos outros homens; André se cobre de folhas em meio ao bosque.

Dessa forma, é em momentos como esses que se vê, tanto no livro como no filme, a presença de uma entidade narradora que manipula o conteúdo ficcional e faz escolhas em relação a ele. O narrador Nassar escolhe se utilizar, na narração da segunda festa, a mesma estrutura textual da primeira para realçar as mudanças nos tempos verbais e em algumas passagens do enredo, tentando mostrar que inevitavelmente nada será mais o mesmo nem para André e nem para o resto da família depois daquele festejo. O narrador Carvalho escolhe retirar mais da presença cênica de André na segunda seqüência da festa para denotar que toda aquela fatalidade está muito além do protagonista, residindo apenas no plano longínquo de uma memória e de um tempo que não volta mais. É nesses instantes de escolhas e manipulações lingüísticas que o narrador mostra o seu poderio, mesmo que, em alguns

momentos, ele teime em se esconder por detrás de uma pretensa transparência da linguagem.

**Figura 5: A primeira seqüência da festa.**



a) A festa no bosque.



b) André chega à festa.



c) As danças de roda.



d) Os músicos.



e) O pai.



f) André se recolhe a um canto.



g) Ana chega à festa.



h) André a observa.



i) "Ana, impaciente, impetuosa, . . .



j). . .o corpo de campônia, ..."



l) André sempre a observá-la. . .



m). . .em sua dança.





n) André enfia os pés na terra.



o) "...a alegria nos olhos do meu pai. . ."



p) "...os braços erguidos acima da cabeça. . ."



q) André ainda observa a irmã.



r) Pedro e Ana dançam juntos na festa.



s) André não participa da festa.

Figura 6: A seqüência da segunda festa.



a) Pedro anda cabisbaixo. . .



b). . .pelos arredores da festa.



c) Ana dança. . .



d). . .como uma endemoniada.



e) André enfia os pés na terra.



f) A irmã tenta segurá-la.



g) "Seus passos precisos de cigana."



h) Sua mãe tenta segurá-la.



i) Ana e o cálice de vinho.



j) André com os pés na terra.



l) "Embeber a sua carne".



m) Pedro vê a irmã. . .





n) . . . e vai contar para o pai.



o) Ao saber do incesto, o pai se arma. . .



p). . . e mata a filha com um golpe. . .



q). . .de alfanje.



r) Lula se joga ao chão.



s) O pai é amparado por outros homens.



t) André se compra com folhas em meio ao bosque.

Dentro desse contexto, pode-se pensar de que forma o narrador, com todo esse poder que ele tem em mãos, deseja (e consegue) se passar por despercebido dentro da história. Essa diluição da presença narradora só se torna possível pelo fato de uma grande parte da tradição cinematográfica ter se esforçado para criar uma linguagem transparente que não retém a atenção do espectador, não é vista por ele. A partir de uma forma de dispor os elementos lingüísticos do dispositivo cinematográfico, a linguagem consegue lançar a tela do cinema como uma janela para realidade, como se o filme não fosse uma obra artisticamente elaborada, mas naturalmente um prolongamento do real.

Essa busca por uma transparência na linguagem cinematográfica é ainda mais salientada quando se pensa que, entre os mais variados modos de representação, o cinema é caracterizado pela grande impressão de realidade que se destaca da visão dos filmes. Uma impressão de realidade que se deve à riqueza perceptiva dos materiais fílmicos (de imagem e som), à restituição de movimento próprio da ilusão cinematográfica, à posição psíquica do espectador diante da projeção (sempre em baixa vigilância dentro da sala de espetáculo) e à coerência apresentada pela construção do universo diegético da ficção. Diante disso, são esses fatores que corroboram a impressão de realidade, que corroboram a procura por uma maior transparência na linguagem do cinema que, nesse sentido, apresenta as suas imagens quase como se fossem substituições fiéis dos elementos da realidade.

Entretanto, para pesquisadores como Bernardet (2001), a capacidade do cinema de se colocar no papel de um criador de ilusões (ilusões da realidade)

pode, por vezes, servir para dominações ideológicas e comerciais. Nesse momento, é que se pode pensar o dispositivo cinematográfico também por um viés político, refletindo de que modo a camuflagem de todo um trabalho de produção pode servir ideologicamente a um cinema da transparência numa tentativa de desmontar a idéia de uma pretensa neutralidade do cinema quanto ao real e também de entender um pouco do funcionamento e das regulagens da indústria cinematográfica, observada como uma máquina social de representação.

Ou seja, é preciso cada vez mais observar o cinema como um veículo das representações que uma sociedade expressa de si mesma, é preciso vê-lo como um dispositivo capaz de reproduzir sistemas de representação ou articulações sociais tão bem quanto as narrativas míticas fizeram no passado. Daí advém, por exemplo, a fortuna crítica de uma grande parte de trabalhos acadêmicos sobre cinema que demonstram que a tipologia de um personagem ou de um grupo de personagens pode ser vista como representativa não somente de um período do cinema, mas também de um período de toda uma sociedade.”[. . .] Assim, a comédia musical americana dos anos 30 não deixa de ter relação com a crise econômica: através de suas intrigas amorosas, situadas em meios abastados, apresenta alusões muito claras à depressão e aos problemas sociais dela decorrentes [. . .]” (AUMONT, 2009b, p. 98).

Dentro desse contexto, um filme é pensado como um ato de representação. Porém, segundo Stam (2006), não é por ser uma representação que isso o impede de ter conseqüências reais sobre a sociedade. A partir de filmes racistas como, por exemplo, *O nascimento de uma nação* (de D.W.Griffith), partidários da Ku Klux Klan ou de outros movimentos sociais de forte cunho preconceituoso podem atrair mais adeptos ou até ganhar terreno para políticas sociais retrógradas. Nesse sentido, o que pesquisadores como Stam argumentam é que, apesar das teorias pós-estruturalistas afirmarem que os indivíduos habitam no interior da linguagem e da representação e que, por isso, eles não têm acesso direto ao real, as construções do discurso artístico não estão isentas de referências à vida social comum. Isto é, ficções cinematográficas que representam, de modo realista, uma determinada cultura marginalizada estão sempre assentadas em bases factuais implícitas,

expressando não somente visões da vida real sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações culturais e sociais. Portanto, a problemática da representação (étnica/racial/social) dentro do cinema não deve ater-se a uma mera análise se um filme é ou não fiel a uma verdade ou realidade preexistente. É preciso ir além e refletir sobre a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas dentro do objeto fílmico.

[. . .]. Se em um determinado nível um filme se constitui através de uma prática mimética, ele também é discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados. Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes. [. . .] (STAM, 2006, p. 265).

Então, numa análise discursiva sobre um filme como *Rambo – Programado para Matar*, de 1983, a questão principal não seria se a película está distante de uma realidade (do preconceito contra os veteranos da Guerra do Vietnã), mas se até que ponto o filme não expõe um discurso reacionário de direita próprio de uma grande potência em crise, no caso, os EUA da época.

Portanto, as artes narrativas devem ser vistas como um instrumento não somente de significação da figura humana, como também de toda uma visão antropomórfica. Isso pode ser observado quando se pensa que, por vezes, nos meios de comunicação de massa, qualquer comportamento negativo de um membro de uma comunidade vítima de opressão é logo taxado como algo típico daquele grupo social, quase como uma essência negativa. O que não acontece com elementos dos grupos dominantes que, quando recaem num comportamento negativo, não são vítimas de estereótipos e são colocados numa ampla variedade de representações que não podem ser generalizadas. Ou, como argumenta Stam, “[. . .]. Um político corrupto branco não é visto como a ‘vergonha da raça’, e escândalos financeiros não são vistos como conseqüências do poder branco [. . .]” (STAM, 2006, p. 269). Com isso, o que se expõe com a questão dos estereótipos na mídia é que o fardo da representação não é o mesmo para todos. A imagem dos ítalo-americanos no

cinema pode causar desconforto para alguns, mas essa comunidade tem o poder de combatê-la e resistir a ela. Tal fato não ocorre com outras comunidades – como a negra – que são significadas por estereótipos que muitas vezes justificam a prática da violência, da opressão e de políticas sociais preconceituosas.

É como se esse fardo da representação se ligasse também a uma secular incapacidade que grupos historicamente marginalizados têm de controlar a sua própria representação. Porque em sociedades multiétnicas como o Brasil, os EUA e a África do Sul, os negros participam da criação cinematográfica muito mais como atores do que como roteiristas, cineastas ou produtores? Porque em grandes produções do cinema, muitas vezes, os europeus ou euro-americanos desempenham os papéis principais, enquanto aos não-europeus são relegados os papéis secundários e extras. Qual o motivo de Hollywood, por exemplo, querer sempre contar as histórias de outras nações em inglês, impedindo a auto-representação lingüística dos povos e dos países onde a narrativa originalmente se passou? Por qual razão, em muitas películas norte-americanas, existe um personagem que viaja para outra cultura (muitas vezes de uma sociedade em desenvolvimento) e a partir dele se conhece o meio cultural retratado ou não positivamente, como se os povos dessas culturas não tivessem a capacidade de falar e de lutar por si mesmos?

São essas indagações que devem ser feitas perante uma grande parte dos produtos audiovisuais consumidos diariamente, analisando não somente seus personagens ou enredos, mas também o estilo cinematográfico da obra em questão, pois o discurso de um cinema eurocêntrico ainda se revela na iluminação, nos enquadramentos, na *mise-em-scène*, na música. Ou seja, é preciso observar de que modo os elementos do dispositivo cinematográfico são concatenados para significar os grupos sociais, refletindo quanto ao espaço que eles ocupam dentro do quadro, quais personagens são ativos ou meramente decorativos, com quem o espectador é encorajado a se identificar, que grupos são idealizados ou demonizados, sempre numa tentativa de retomar todos os discursos, perspectivas ou “jogo de vozes” – numa denominação de Stam (2006) – que estão ali operando dentro da imagem. Assim, a análise crítica sobre uma determinada peça fílmica teria de ir além de

uma simples avaliação sobre o realismo de uma obra, teria de captar as vozes culturais que estão interagindo dentro do filme, procurando ultrapassar o fascínio pelo visual e examinar as vozes e as perspectivas da comunidade ou das comunidades ali significadas.

Uma abordagem como essa não se contentaria apenas com reflexões quanto a estereótipos negativos ou imagens positivas de personagens, pois, por esse prisma, eles não são vistos como essências unitárias, mas como construções discursivas, permitindo, assim, que se compare as construções discursivas que operam dentro de um filme com outros discursos que circulam em outros meios de comunicação como o jornalismo, a publicidade, a literatura, os discursos políticos, os programas de televisão, as canções, entre outros. Com isso, o que se luta é por uma polifonia real dentro do dispositivo cinematográfico, em que as vozes de todas as comunidades possam ser ouvidas com força e ressonância, transformando o cinema num meio de expressão das diferenças culturais e de luta contra as desigualdades.

## **2.2. LUIZ FERNANDO CARVALHO: “É PELOS SONHOS QUE VAMOS”**

Araruama, Rio de Janeiro, anos 80. O garoto emerge na superfície da água depois de um longo mergulho. Ele tira o excesso de água dos olhos e vê o pai um pouco mais a frente também se refrescando na lagoa. Aproxima-se dele nadando e ambos ficam um do lado do outro, em silêncio. “Mas, afinal, a faculdade vai ser de quê?” disse o pai depois de alguns minutos. O garoto lançou um olhar como de quem não espera e apenas responde: “Arquitetura”. O pai não parecia muito satisfeito: “Mas Arquitetura. . .? Arquitetura é bonito, mas meu filho, se fosse pelo menos Advocacia, Medicina, mas, Arquitetura?. . .” O menino tentou justificar a sua resposta na sua facilidade para o desenho, mas ele mesmo não sabia se era realmente aquilo que queria. O pai estava preocupado; não o agradava pensar no filho passando maus bocados. Depois

de alguns minutos, a conversa passou para amenidades e os dois caminhavam pela lagoa, em direção a margem.

Esse corriqueiro fato acontecido em algum ponto do início da década de 80 mostra um pouco da vida do cineasta Luiz Fernando Carvalho. Aquele garoto que ainda não sabia bem o que fazer da vida era o próprio Carvalho e o que aconteceria depois daquela conversa com o pai seria a entrada do diretor na faculdade de Arquitetura. Entretanto, Carvalho não terminaria o curso, pois o cinema falaria mais alto na sua vida.

O cinema entrou cedo na vida de Luiz Fernando Carvalho. Ainda no final da adolescência, Carvalho teve uma aproximação com Maurício Farias, filho de Roberto Farias, autor de grandes clássicos do cinema nacional como *Assalto ao trem pagador* (1962). A partir dessa amizade, o diretor se iniciou no cinema com estágios em várias áreas da produção audiovisual, desde a captação do som até a montagem. Nessa época, Carvalho não sabia bem se o cinema era a profissão, mas continuou a trilhar aquele caminho que a vida o colocara.

Com o passar da década de 80, o diretor ainda iniciante enfrentou uma das várias crises do cinema nacional e os empregos na área se escassearam. Assim, o cineasta acabou indo para uma divisão da *TV Globo* conhecida como *Globo Usina*. Segundo Carvalho (2002), o núcleo *Globo Usina* era composto basicamente por profissionais advindos do cinema como, por exemplo, Zé Medeiros, Dib Lufti, Walter Carvalho, entre outros. Lá, Luiz Fernando Carvalho começou como assistente de direção de minisséries e de especiais televisivos como as *Quartas Nobres*. Nesse ínterim, o cineasta já iniciava as suas primeiras incursões na direção cinematográfica com o curta *A Espera*, baseado em *Fragmentos de um discurso amoroso*, do escritor Roland Barthes.

Nesse curta, já é possível notar uma das características norteadoras da carreira cinematográfica de Carvalho que é a sua forte ligação com a literatura. Uma ligação que já estava presente desde seus primeiros trabalhos na televisão como, por exemplo, na minissérie *Grande sertão: veredas*. Dirigida por Walter Avancini, Carvalho conta que a minissérie marcou a sua carreira porque ali foi a primeira vez que ele assumiu a direção de um grande projeto audiovisual. O cineasta lembra que certo dia, depois do almoço, Avancini

reuniu toda a equipe e disse que estava indo embora e que, a partir dali, Luiz Fernando Carvalho assumiria o seu posto para dar prosseguimento ao trabalho. Carvalho teve um sobressalto no momento, mas transformou aquele susto numa oportunidade de um exercício real de dramaturgia, de colocar em prática o pouco que ele havia absorvido da linguagem audiovisual. Um pouco que Luiz Fernando Carvalho adquiriu de uma maneira praticamente autodidata. O próprio cineasta relembra que, por vezes, passava tardes na cinemateca do MAM<sup>20</sup>, assistindo a várias sessões seguidas, sempre com uma caderneta de anotações e com livro de Ismail Xavier *A Experiência do Cinema* a tiracolo. Eisenstein, Vertov, Murnau, Misogushi, Pasollini, Visconti, Bertolucci, entre tantos outros diretores e teóricos do cinema ajudaram a moldar o gosto estético do jovem cineasta (CARVALHO, 2002).

A partir daí, Carvalho começa a se firmar como um dos mais importantes diretores da televisão brasileira, responsável por grandes sucessos de audiência como, por exemplo, as novelas *Renascer* e *Rei do gado*, tendo o seu relacionamento com a literatura, aliado a propostas esteticamente inovadoras, sempre se aprofundado em outras adaptações de grandes escritores nacionais realizadas por Carvalho como *Riacho doce*, de José Lins do Rego, *A farsa da boa preguiça* e *Uma mulher vestida de sol*, de Ariano Suassuna, e *Os Maias*, de Eça de Queiroz. Apesar de já ter uma carreira consolidada na TV, o próprio cineasta conta que, em um determinado momento, sentiu-se saturado com relação ao seu trabalho na TV, sentiu a necessidade de uma renovação. Foi nesse momento em que ele entrou em contato com o texto de *Lavoura arcaica*.

[. . .] chegou um momento em que eu estava bastante insatisfeito com o resultado do meu trabalho na televisão. Fazia leituras para propor projetos que pudessem renovar minha relação com o veículo. Mas o que procurava, na verdade, era um texto que me colocasse contra a parede, que me respondesse coisas, que provocasse minha insatisfação com relação aos rumos da minha profissão; ou seja, algo que me fizesse jogar fora a meia dúzia de regrinhas sobre como contar uma historinha, tateava por algo carregado de muita verdade. Não deu outra, dei de cara com Raduan. (CARVALHO, 2002, p. 34).

---

<sup>20</sup> Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



É interessante notar o processo criativo que se desencadeou na mente de Luiz Fernando Carvalho a partir do contato com o texto de Nassar. O cineasta sempre recusou a idéia de uma adaptação cinematográfica de *Lavoura arcaica*, pois, para ele, o filme deveria ser muito mais um diálogo com a obra literária. Um diálogo que resgatasse a impressionante riqueza visual da poética de Nassar de modo a criar uma relação “entre as imagens das palavras com as imagens do filme” (CARVALHO, 2002, p. 36). Tal dialogismo deveria resgatar toda a atmosfera mediterrânea que se impregna na escritura de *Lavoura arcaica*, sem se dispor, para isso, do didatismo audiovisual e de seus clichês. Foi com esse objetivo, de fugir de um clichê da cultura mediterrânica, que Luiz Fernando Carvalho, acompanhado por Raduan Nassar e Raquel Couto (uma das produtoras do filme e assistente de direção), viajou para a região do Líbano na tentativa de realizar uma pesquisa visual para o filme a qual originou o documentário *Que seus olhos sejam atendidos*<sup>21</sup>.

[. . .] Inicialmente, minha intenção era a de registrar aspectos da cultura para depois apresentá-los ao elenco e equipe. Captar todos os elementos da cultura, a culinária, os rituais religiosos, o mobiliário das casas, as vestes, enfim, registrar estas visibilidades para depois, aqui no Brasil, torná-las invisíveis, ou seja, como disse Alceu Amoroso Lima, criar uma atmosfera, um ‘sopro dominado pela tradição mediterrânica’. [. . .] (CARVALHO, 2002, p. 36).

Em outras palavras, o que o cineasta buscava com a ida ao Líbano era sentir as “visibilidades” daquela cultura e dar uma invisível “lufada” de Mediterrâneo que percorreria todos os quadros do filme e estaria presente desde os objetos de cena, passando pela luz fotográfica, até a interpretação e os rostos dos atores. É nesse sentido que Carvalho reforça ainda mais a sua tese de que não existiu uma adaptação, e sim uma resposta, uma reação a leitura do livro. Uma reação que se projetou na tela, por uma escolha consciente do autor cinematográfico, de modo que o filme se revelasse um “diário-olho” do narrador André, como se todas as paisagens do filme, do

---

<sup>21</sup> O documentário pode ser assistido nos extras da cópia em DVD de *Lavoura Arcaica*.

quarto da pensão até os campos da fazenda, fossem vistos pela perspectiva subjetiva do narrador-personagem.

**Figura 7: Que teus olhos sejam atendidos**



Libanesas entrevistadas no documentário *Que teus olhos sejam atendidos*.

Esse foi a forma como Luiz Fernando Carvalho concebeu o seu *LavourArcaica*. Para críticos como Mattos (2002), você tem diante de si um filme que joga para o ar todas as regras de uma economia narrativa muito voltada para um cinema, diga-se, mais comercial e que, ao final, tenta desdobrar-se na busca por uma gramática fílmica que dê conta dos incessantes fluxos de consciência de André. Dessa forma, tem-se um *LavourArcaica* que se propõe a contar uma história sobre opressores e oprimidos e que, para isso, utiliza-se de uma narrativa (e de uma linguagem) “[. . .] que entra em transe, anda em círculos, salta como louca. A imagem entorta-se, espicha-se, explode em excessos de claridade e negrume.” (MATTOS, 2002, p. 10)

Parece claro que toda essa forma de usar a linguagem está muito ligada a uma concepção de arte que pode unir Carvalho e Nassar no mesmo bojo. Uma

concepção de arte como contestação, como uma necessidade de expressar um ponto de vista e de negar um determinado estado de coisas, pois, para Luiz Fernando Carvalho, a “[. . .] contestação é o princípio de toda e qualquer ação artística. Não falo isso aplicado ao plano político-partidário simplesmente, mas ao plano humano da expressão. Contestação como linguagem de sobrevivência.” (CARVALHO, 2002, p. 23).

### Figura 8: Linguagem como contestação



No set de filmagens de *Lavoura*: Luiz Fernando Carvalho e Raul Cortéz (Foto: Walter Carvalho)

Assim, esse encontro artístico entre Nassar e Carvalho – que acabou por gerar o próprio *LavouraArcaica* – se tornou para o cineasta quase como um desafio estético. Um desafio de rever não somente os valores da sua atividade audiovisual, mas também do papel da televisão dentro da sociedade. Para Carvalho (2002), a missão da TV estaria ligada a uma educação a partir de imagens e de conteúdos. O cineasta dá um papel de destaque a TV porque, segundo ele, dos meios de comunicação disponíveis nos tempos atuais, a televisão parece ser aquele que está mais próximo do indivíduo comum, daquele homem ou mulher que a vê como um meio de estar conectado com o

mundo, de conseguir cultura, tomando, assim, para a TV o papel de não apenas formar espectadores, mas também cidadãos<sup>22</sup>.

Com isso, diante de tais angústias quanto aos rumos do meio de comunicação que ele mesmo ajudou a erigir, Carvalho sai na aventura de sua *Lavoura*. Uma aventura que teve início em 1998 numa fazenda de café abandonada em São José das Três Ilhas, Minas Gerais.

A diretora de arte Yurika Yamasaki<sup>23</sup> conta que todas as filmagens foram realizadas nas locações de uma antiga fazenda de café num trabalho maior de reconstrução desses casarões, inserindo um detalhe ou outro para uma melhor caracterização. Nesse ponto, vê-se a necessidade da ida ao Líbano e da produção do documentário *Que teus olhos sejam atendidos*. Ao percorrer terras libanesas e andaluzas, procurando o sopro árabe e sua presença na Península Ibérica, o cineasta pode conhecer, a partir das suas imagens, a ancestralidade cultural daqueles imigrantes libaneses e, ao mesmo tempo, trazer coordenadas para que os seus atores, a sua diretora de arte, a sua figurinista (Beth Filipecki) e toda a sua equipe pudesse ter uma base para montar a representação, para que o espectador, a partir dos objetos de cena, das danças dos personagens, ou de um detalhe do corte de um vestido, captasse como seria a realidade daquela família mediterrânea.

Enquanto isso, Luiz Fernando Carvalho fazia testes de atores no interior do país. A pretensão inicial do diretor era fazer algo como um *La Terra Trema*<sup>24</sup> brasileiro, um filme feito basicamente com um elenco desconhecido e

---

<sup>22</sup> As preocupações de Luiz Fernando Carvalho com a questão educacional e a TV vão muito além de *LavouraArcaica* e ocuparam uma grande parte de seus trabalhos durante a primeira década do século XXI. Exemplos disso são as duas jornadas da microssérie *Hoje é dia de Maria* (2004 – 2006) e o *Projeto Quadrante*, plano ambicioso de Carvalho de levar a televisão quatro obras da literatura nacional, mas que, até o momento, conseguiu exibir apenas duas: *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, e *Capitu*, baseada em *Dom Casmurro* de Machado de Assis.

<sup>23</sup> Depoimento retirado do *making of Nosso diário – memórias das filmagens de LavouraArcaica* contido nos extras da edição especial de *LavouraArcaica* (2 DVDS).

<sup>24</sup> Lançado em 1948 e dirigido por Luchino Visconti, *La terra trema* é considerado pela crítica um dos pontos altos neo-realismo italiano e é o único filme realizado de uma trilogia sobre os trabalhadores da Sicília. No enredo, o pescador Ntoni quer convencer os seus colegas a trabalhar por conta própria para não enfrentar a exploração dos comerciantes. Uma das principais características da película é a não utilização de atores profissionais, preferindo Visconti que os pescadores e moradores da pequena vila litorânea de Acci Treza interpretassem a si mesmos.

composto por atores não -profissionais. No entanto, a própria complexidade do texto exigia intérpretes com certa experiência. Por isso, os papéis acabaram indo para atores como Raul Cortéz (Pai), Juliana Carneiro da Cunha (Mãe), Selton Mello (André), Leonardo Medeiros (Pedro), Simone Spoladore (Ana), Cristina Kalache (Zuleica), Renata Rizek (Rosa), Mônica Nassif (Huda) e Caio Blat (Lula). Um dos únicos atores de destaque dentro do filme que não tinha experiência dramática anterior era a criança que interpretou o André na infância. Um detalhe interessante desse menino, Pablo César Cândia, é que ele vivia apenas com a mãe que tinha se separado do marido devido as constantes surras que o genitor dava no garoto. Ou seja, já havia no menino um entendimento da situação dramática por natureza, de ver a mãe como um elemento protetor e de ter um embate com relação à figura paterna.

### **Figura 9: Elenco**



Selton Mello (André) e Pablo César Cândia (André menino). (Foto: Walter Carvalho)

Durante todo o processo de preparação dos atores, além das aulas de dança, voz e árabe, o elenco todo ficou isolado quatro meses dentro de uma fazenda para tentar entrar na atmosfera dos personagens. Além das sessões de improvisação e sensibilização, os atores eram convidados a trabalhar com a terra, com o plantio, com o arado, com os animais e, já nessa atividade, criar as relações familiares existentes no filme, de pai e de filho, de mãe e de filho, de irmão e de irmã. É como se ali não houvesse um elenco num laboratório e sim a constituição de uma família. Tudo isso fazia parte da estratégia de Carvalho de trabalhar o elenco com o método do duplo de Artaud, em que o intérprete é convidado não apenas para interpretar um personagem, mas para vivenciar literalmente as experiências dramáticas do papel. [ . . . ] E eu precisaria de uma interpretação que transcendesse, que voasse, a verdade é essa, e não um ator que apenas chegasse a um ponto na atuação, de representação – eu odeio essa palavra também, representação – eu queria uma revelação, a palavra é revelação. [ . . . ]” (CARVALHO, 2002, p. 83)

Outro ponto interessante da produção de *LavourArcaica* é que não havia um roteiro literário. Em momento nenhum, o diretor fez um texto que organizasse o livro em seqüências e cenas. O que havia era a própria obra de Raduan Nassar como referência para toda a equipe. Carvalho conta que em um determinado momento, depois de várias sessões de improvisação com os atores, ele pediu para que todos os intérpretes tirassem do livro o que eles achavam que era essencial dos seus personagens, qual parte do texto conseguia traduzi-los. Então, foi a partir daí que o cineasta começou a escrever todas as cenas e os diálogos do filme. Por isso é que se tem a impressão, quando se assiste à obra, que todas as falas dos personagens foram retiradas diretamente de *Lavoura arcaica*.

Esse fato ajuda explicar um pouco do que foi o processo de montagem de *LavourArcaica* e também explicita uma das principais características que governa o texto de Nassar que seria a existência de oposições binárias como, por exemplo, claro-escuro, limpeza-sujeira, ordem-desordem, entre outras. O cineasta coloca que a edição da película foi feita por um processo sensorial. Carvalho não montou uma estrutura geral do seu longa do início ao fim e depois fez os acabamentos em cada uma das seqüências. O que ele fez foi

montar por completo a primeira seqüência e logo após passar para a segunda e assim sucessivamente. Como se dentro de cada seqüência trabalhada houvesse alguma significação, algum ruído, algum subtexto imagético que sensorialmente já desse um precedente para a montagem da próxima cena. Esse método de montagem de Carvalho é ainda mais ressaltado pela não existência de um roteiro literário, apenas pelas indicações dadas pelo livro de Nassar. Segundo Carvalho (2002), a montagem feita por esse prisma suavizou a aparição física do corte e, principalmente, foi um modo de traduzir imageticamente os devaneios emocionais do narrador-personagem, o seu fluxo de consciência.

[. . .]. Se eu entendo que um corte não pode ser dado aleatoriamente. . .eu entendo que o *Lavoura*. . .é um diário do mundo interior do André. Então quem corta é o André, então quem determina pra onde vai a câmera, se a câmera vai pra ele ou não, se passa pra cá ou se passa pra lá, quem manda nesse jogo cinematográfico é o André, quem reflete sobre esse jogo cinematográfico de luz e sombra é o André. Então, ele é que é o narrador, então eu tinha que criar uma invisibilidade técnica, a terceira pessoa seria a própria linguagem. [. . .] (CARVALHO, 2002, p. 62).

Em um determinado momento, esse método sensorial de montagem acabou por revelar as oposições binárias como um dos principais motores da narrativa de Nassar. Isso pôde ser observado quando Carvalho narra as dúvidas que teve na montagem de uma das seqüências de *Lavoura Arcaica*. Nessa determinada seqüência, André, em um de seus acessos verborrágicos, pede a Pedro que leve de presente para as irmãs e as enfeite com os penduricalhos e as quinquilharias de prostitutas que o narrador-personagem tinha colecionado nos seus encontros com cortesãs. No livro, logo depois desse capítulo, em que André blasfema e profana a imagem das irmãs, vem um outro tomo que resalta os valores da família.

(. . .e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá no fundo; e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, uma a uma, os ossos sublimes do

nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao trabalho; e reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos, e as nossas vergonhas mais escondidas nos traíndo no rubor das faces, e a angústia ácida de um pito vindo a propósito, e uma disciplina às vezes descarnada, e também uma escola de meninos-artesãos, defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão de casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça.) (NASSAR, 2007, p. 75-76).

O que se tem nesse diminuto capítulo doze, totalmente transcrito na citação, é uma ode a ideologia da família. Uma ode que é feita por André exatamente depois que o personagem acaba de blasfemar contra o núcleo familiar. Diante dessa contradição, Carvalho, que no ato da montagem de *Lavour Arcaica* não apenas sempre tinha o livro como base, mas também observava o que em uma seqüência poderia levar para uma outra, ficou em dúvida para onde deveria seguir. Será que faz sentido continuar se embasando no livro e colocar, logo depois da cena em que André pisoteia nos valores familiares e na pureza das irmãs, um discurso de amor à família? O espectador receberia positivamente tal contradição? Ou seria melhor descartar a idéia dessa seqüência e continuar com a montagem? Na realidade, Carvalho explica que esse capítulo doze nunca o interessou muito. Nem havia imagens específicas para ele. Toda a edição dessa passagem da película foi feita com imagens que seriam usadas em outro momento do filme, no caso, a despedida da mãe. Para resolver tal dúvida, o cineasta entrou em contato com Raduan Nassar e lhe perguntou quanto à necessidade daquela incoerência. O escritor lhe respondeu da seguinte forma: “[. . .]. Então, aí ao telefone com o Raduan: ‘É exatamente isso, a leitura certa é essa, Luiz. É de uma extrema agressividade para uma extrema delicadeza. Este menino, este homem. . .este homem que você está vendo aí, este demônio, é um menino de cinco anos’, [. . .]” (CARVALHO, 2002, p. 111).

Ou seja, a ambigüidade, a contradição, a oposição entre essas duas seqüências vizinhas continuou dentro do filme. De um lado, tem-se André como



o algoz da família, estilhaçando como um endemoniado a pureza das irmãs diante de um Pedro atônito. De outro, tem-se o mesmo André, agora como um anjo, falando sobre a família com uma ternura saudosista expressa, em *LavourArcaica*, pela seguinte seqüência de imagens sempre remetidas a infância: a coalhada suspensa na cozinha, pingando numa tigela; a mãe arrumando lençóis no varal; o pai com Pedro, trabalhando no arado; Ana e André no estábulo com o leite; a mãe arrumando Ana e as irmãs, enquanto André observa; André se balança numa árvore e Lula o vê sorrindo; a família reunida no preparo do pão; por fim, o mesmo pão é servido na mesa para a família e o pai, sempre, na cabeceira.

**Figura 10: A seqüência do bordel**



a) As quinquilharias das prostitutas.



b) Pedro ouvindo a confissão de André.



c) André fala de suas visitas a bordéis.



d) O bordel visitado por André.



e) O André adolescente. . .



f). . . à procura de prazeres.



g) Os presentes para as irmãs.



h) André ofega. . .



i). . . enquanto percorrem seu corpo. . .



j). . . as mãos de uma cortesã.

**Figura 11: A seqüência do capítulo 12 (lembranças da infância)**



a) A coalhada suspensa na cozinha.



b) A mãe arrumando o varal.



c) O pai e Pedro no arado.



d) Ana e André no estábulo com o leite.



e) A mãe arrumando as filhas. . .



f). .enquanto o André menino observa.



g) André se balança numa árvore. . .



h). . . e Lula o vê sorrindo.



i) A família reunida no preparo do pão.



j) O mesmo pão é servido na mesa.

Desse modo, Carvalho monta o seu *LavourArcaica* como uma história constituída pelas diferenças, pelos contrastes humanos. Contrastes esses sempre expressos no texto de Nassar a partir da forte oposição entre limpeza e sujeira, luz e trevas, ordem e desordem, sendo os primeiros elementos aqueles que deveriam ser valorizados pela família, enquanto os outros deveriam ser evitados. Entretanto, André entrará nesse jogo de oposições como um subversivo, como aquele que deseja subverter todas as dicotomias a partir das quais o poder patriarcal se estruturou, preparando, assim, o seu golpe final contra a instituição familiar.

Imagetivamente, tais oposições e contrastes estão expressos também na fotografia de *LavourArcaica*. Trabalhada por Walter Carvalho, um dos diretores de fotografia mais renomados do cinema nacional, a cinematografia do filme explora constantemente os claros e os escuros, pois, para Luiz Fernando Carvalho, isso é uma forma de salientar ainda mais o fato de *Lavoura* ser uma

história construída nas diferenças, nos contrastes humanos que estouram em luz e pretos e acabam por revelar, em imagens, o mundo interior de André, daquele narrador-personagem que arrasta o público para a sua escuridão, para os seus embates, para as suas contradições. Contradições essas que expressam o lado barroco da personagem. Por isso é que o cineasta expõe que uma das principais influências para a fotografia do filme foi a pintura tenebrista espanhola com a sua grande predominância de fundos negros e dourados. Isso pode ser observado nas pinturas de Carravaggio, por exemplo, onde se tem uma fonte de luz, nunca relevada no quadro, que, segundo Manguel (2003), “[...] ilumina o que o pintor deseja enfatizar e oculta o que ele deseja ocultar, [...]”, revelando, assim, uma pintura que se forma na fronteira entre o claro e o escuro. O mesmo ocorre em *LavourArcaica*, quando se tem, principalmente na iluminação de ambientes interiores, uma luz que banha os personagens de um modo a deixá-los sempre no limite turvo entre a claridade e a obscurecência para, dessa forma, exprimir as oposições que regem os seus dramas.

Dramas esses vividos por André e representados pelo cineasta também a partir de uma forte teatralidade presente em *LavourArcaica*. Das movimentações de câmera até a disposição dos atores em cena, tudo está muito ligado ao teatral, principalmente quando se pensa que o próprio texto de Raduan, com os seus monólogos imensos, reforça esse aspecto do filme. “[. . .] você faz aqui a alquimia teatral toda, a alquimia da vida, mistura atores, mistura a luz, mistura tudo, e depois você bota a lente. [. . .]” (CARVALHO, 2002, p. 54). Nesse sentido, Carvalho vê a construção cinematográfica como uma reflexão, como se a lente (e o cinema) fosse um “olho” que reflete sobre os acontecimentos que estão passando na sua frente.

**Figura 12: Claro – escuro**



*A Vocação de São Mateus*, de Caravaggio: a exploração de escuros e dourados.



O claro-escuro de *Lavoura*: a fotografia barroca de Walter Carvalho.

Tal aproximação com a teatralidade também está expressa na tentativa do cineasta de não se ter uma constituição de época descritivista em

*LavourArcaica*. Na película, não se tem muito claro em que período se passa o filme. Pode-se inferir que a história acontece em algum ponto da primeira metade do século XX, porque, em uma das seqüências, quando André chega a uma pequena cidade depois de ter fugido da fazenda, ouve-se claramente ao fundo os acordes iniciais da música *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro. Segundo Carvalho, essa preocupação de não se ter tanto uma constituição de época muito bem definida tem como objetivo tornar o filme uma cartografia da alma e dos sentimentos daqueles personagens, procurando, ao mesmo tempo, dar uma universalidade maior para a tragédia de André. Ou seja, o que se tem em *LavourArcaica* é uma cenografia de sentimentos, em que o espectador é levado a ver o mundo da família pela perspectiva de um narrador nada confiável como André. Cinematograficamente, isso foi obtido por Carvalho com a eliminação ao máximo dos planos de André na montagem, tendo-se, por vezes, apenas a sua narração e, assim, a platéia fica muito mais próxima da visão de mundo do narrador-personagem, da sua subjetivação.

Nesse contexto é que o filme opta por usar o dispositivo cinematográfico não de uma forma ditatorial, como se a linguagem imagética ali impusesse uma transparência em nome de um realismo descritivista. Ao contrário, na busca por essa subjetividade, que tenta pôr o espectador no lugar de André, o que o filme mostra é a opacidade do dispositivo cinematográfico e a sua capacidade de operar com os elementos lingüísticos do cinema para reforçar emoções e significações. Isso pode ser visto, por exemplo, na primeira seqüência de *LavourArcaica*. No livro, essa seqüência se inicia da seguinte forma:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta; [. . .]  
(NASSAR, 2007, p. 7).

Uma das mais notáveis características de Nassar é a sua capacidade de, na escrita, tratar do erotismo e da sensualidade se utilizando apenas de

alusões, de sugestões sem nunca tornar o acontecimento erótico inteiramente explícito. Essa particularidade do escritor está demonstrada nessa passagem, em que não se pode notar de forma direta que, na realidade, André está num ato de masturbação e gozo (“se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero”). No caso do filme, a cena de onanismo é demonstrada, mas com um detalhe significativo a mais que demonstra esse modo de se observar o discurso cinematográfico como algo que é construído por escolhas. Carvalho conta que, num primeiro momento, a idéia era mostrar Pedro chegando de trem na estação e depois mostra André na sua masturbação. Contudo, o cineasta começou a pensar que, representando dessa forma, ele estaria novamente trabalhando muito com o descritivo, usando uma gramática audiovisual óbvia, simplificadora que não dialogaria com a imaginação do espectador. Foi então que, em uma das suas viagens a Minas em busca de locações, Carvalho estava num hotel e resolveu dar um mergulho na piscina. Logo depois que mergulhou, ainda com a respiração presa, o cineasta sentiu toda a piscina tremer e um som de locomotiva tomar conta do ambiente. Só quando saiu da água, o diretor notou que havia uma linha de trem ao lado do hotel. Assim, ele teve a idéia de unir as duas seqüências e indicar essa chegada de Pedro não por uma encenação realística do ator chegando à estação, mas apenas pelo som de uma locomotiva que se mistura com as cenas iniciais do filme em que André se masturba e, assim, a um só tempo, Carvalho denota a vinda de Pedro e expressa que o ritmo do onanismo de André é algo quase repetitivo e maquinário.

Por isso, pode-se dizer que uma grande parte do trabalho artístico de Carvalho está ligado a essa criação de possibilidades interpretativas, está ligado a uma fabulação do real que leva o espectador a um reencontro com a vida. Não a vida como uma mera descrição do real. Mas, a vida vista por um prisma onírico, de imaginação e poeticidade. Não é à toa que, para essa investigação, Luiz Fernando Carvalho está no mesmo patamar de diretores como Stanley Kubrick ou Alfred Hitchcock, pois esses cineastas têm a capacidade de representar a realidade não por um realismo atávico, mas pela sugestão, pela fantasia, pela capacidade de criar imagens que remetem a sonhos (ou a pesadelos) de estranha beleza.



**Figura 13: A primeira cena**



André se masturba ao ritmo de uma locomotiva, feito máquina.

A publicação mensal *Bravo* por duas vezes ainda no fim da primeira década do século XX fez referência ao trabalho de Carvalho em *LavourArcaica*. Na edição especial de 2008 intitulada *100 filmes essenciais*, a revista colocou a película de Carvalho na posição centésima como um dos grandes filmes da história do cinema ao lado de produções como *Laranja Mecânica*, *Cidadão Kane* e *Psicose*, por exemplo. Em dezembro de 2010, a mesma revista, na sua publicação mensal, colocou como matéria de capa a reportagem *100 melhores do século 21 {até agora}*, em que o periódico elege as melhores obras lançadas entre 2001 e 2010 nos mais diversos campos artísticos. *LavourArcaica* estava lá também como um dos dez filmes brasileiros mais importantes da década por conseguir “[. . .] traduzir em linguagem cinematográfica recursos essencialmente literários, transformando sensações em imagens igualmente impactantes [. . .]” (BRAVO, 2010, p. 18).

Em uma entrevista, Carvalho definiu ele e sua equipe, no momento da filmagem de *LavourArcaica*, como um “bando de famintos” (CARVALHO, 2002, p. 119) que tinham fome de criar. Por isso é que para o cineasta a linguagem

não pode ser um mero apanhado de elementos comunicativos, e sim um conjunto vindo e dotado de uma experiência de vida, vindo de uma necessidade, uma de necessidade de expressão.

Mas a fabulação exige de nós um movimento: oferendar-se. Ir com a coragem de pertencer ao desconhecido, à tela ainda em branco. É preciso tornar-se, liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de, pelo menos, abraçar este combate incerto em busca das visões, refazendo caminhos, entrando na nossa paisagem e na dos outros. O fruto de toda essa necessidade é a linguagem. Além de fundar a narrativa, a linguagem é também o instrumento que, com seu rigor, desorganiza um outro rigor, o das verdades pensadas como irremovíveis. Linguagem é a mesma coisa que necessidade. (CARVALHO, 2006, p. 1).<sup>25</sup>

### **2.3. RADUAN NASSAR: A PALAVRA É UMA SEMENTE**

Santos, 1920. O navio atraca no porto, trazendo mais uma leva de migrantes. Entre eles, estava o jovem casal João Nassar e Chafika Cassis, libaneses que um ano antes haviam se casado na aldeia de Ibel-Saki, ao sul do Líbano. Nos primeiros meses, o casal se estabelece na casa de parentes em São Paulo, mas logo João parte para o interior do Rio de Janeiro na tentativa de trabalhar no ramo comercial. Em 1921, o casal se transfere para Itajobi, no norte de São Paulo, mudando-se em poucos anos para a cidade vizinha de Pindorama, onde João abre uma loja de tecidos, a Casa Nassar.

Foi nessa nova etapa da vida do casal de migrantes que nasceu Raduan Nassar, em 27 de novembro de 1935. Sétimo filho de uma família de dez irmãos, Raduan iniciou os seus estudos ainda no Grupo Escolar de Pindorama. Dessa época, o escritor muito lembra o dia em que ganhou um casal de galinhas-de-angola do pai e o fervor religioso que o fazia ir à missa todos os dias para comungar. Tais memórias, aparentemente simples, muito influenciaram a vida e a posterior obra literária de Nassar.

---

<sup>25</sup> Depoimento retirado do encarte *Fortuna crítica*, que pode ser adquirido juntamente com a edição especial em DVD de *LavourArcaica*.

Raduan inicia o ginásio em 1947 no Colégio Estadual de Catanduva, na cidade de mesmo nome, vizinha a Pindorama. Pouco tempo depois, João Nassar se muda para Catanduva a fim de facilitar o estudo dos filhos. Nessa época, a vida do adolescente Raduan corre normalmente até que, em 1950, o jovem tem a primeira de sete convulsões que se sucederem por dois dias. Com o diagnóstico precipitado e alarmista de um médico, que chegou a recomendar o isolamento da casa dos Nassar, os pais de Raduan o enviam num avião-ambulância para São Paulo no objetivo tratá-lo com um neurologista. Dessa crise, o adolescente sai com uma amnésia parcial e a saúde debilitada. Raduan não termina o ano letivo escolar.

#### **Figura 14: Pai e mãe**



Os pais de Raduan: Chafika Cassis e João Nassar.

Em 1951, Raduan reinicia a quarta série ginásial ainda em casa, tendo como professora de português a sua própria irmã Rosa que o estimula a ler os principais clássicos da literatura nacional. O adolescente começa o curso científico no mesmo colégio de Catanduva, em 1952, mas algum tempo depois a família se muda para São Paulo. Na capital paulista, João Nassar abre um armazinho, o *Bazar 13*, que mais tarde se tornaria uma empresa de grande vulto comercial. Raduan trabalha com o pai durante o dia e prossegue os seus estudos à noite.

Já em 1954, Raduan troca o científico pelo curso clássico, mais voltado para as áreas humanas e, no ano de 1955, ingressa na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco e no curso de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Ainda no segundo semestre, ele abandona a faculdade de Letras e conhece, no Direito, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e João Carlos Abbate, três jovens que, tanto quanto ele, tinham aspirações literárias.

Nos idos de 1957, Raduan presta novamente vestibular e entra para o curso de Filosofia da USP. É nessa época que o autor aprofunda o seu interesse pelo fazer literário nas conversas com Abbate, Trevisan e Carone, seja na biblioteca da Faculdade de Direito, seja nas mesas do Paribar, em discussões sempre regadas à cerveja e ao som dos tacos de sinuca. Pouco tempo depois, o escritor abandona o curso de Direito e se mantém apenas na Filosofia, cursando unicamente a disciplina de Estética. Esse foi um dos primeiros passos do autor na decisão de renunciar a tudo e se dedicar integralmente à literatura.

Em 1960, morre João Nassar depois de convalescer durante oito anos de uma grave doença. Raduan acaba por se desligar dos negócios da família e, já no ano seguinte, escreve o conto *Menina a caminho* para logo depois viajar para o Canadá, onde moram duas tias (por parte de pai). De lá, faz uma rápida visita aos Estados Unidos. Dessa viagem, Raduan só volta em 1962 para no ano subsequente terminar o seu curso de Filosofia.

**Figura 15: O criador de Coelhos**



O gosto por criações que Nassar herdou da mãe.

Entretanto, o escritor não passa muito tempo no Brasil e resolve viajar para a Alemanha Ocidental a fim de aprender a língua alemã. Lá, sabe por meio de amigos do golpe militar de 64. Desiste do curso de alemão, preferindo voltar ao Brasil, mas antes, passa pelo Líbano e lá conhece a aldeia dos pais. Ao voltar para a terra natal, já em 1965, instala-se na Chácara de Tapiti, em São Paulo, onde se dedica a criação de coelhos, chegando a presidir por um tempo a Associação Brasileira de Criadores de Coelhos. Mesmo já tendo abandonado a algum tempo o Direito, Raduan continua regularmente se encontrando com os seus antigos amigos de faculdade na casa de Hamilton Trevisan, onde a conversa, na maioria das vezes, gira em torno de temas políticos e literários.

No ano de 1967, o escritor encerra a criação de coelhos e funda, com os irmãos, o *Jornal do Bairro*, contando com a colaboração ativa de amigos como João Carlos Abbate (que assume a função de redator-chefe) e Ernst Weber (que já o havia acompanhado como sócio na criação de coelhos). Mesmo com um alcance apenas regional, o semanário tem um relativo sucesso e dedica uma parte de seu espaço para o debate de questões políticas. Entre uma pauta

e outra, Raduan já ensaia algumas anotações do romance *Lavoura arcaica*, mas somente em 1970 a sua obra literária continuará a ganhar corpo com a escritura dos contos *O ventre seco* e *Hoje de Madrugada* e o término da primeira versão da novela *Um copo de cólera*.

Em 1971, Raduan sofre com a morte de sua mãe Chafika Cassis que, segundo próprio escritor, era uma notável criadora de galinhas e perus, sendo dela que o filho herdou o gosto pelas criações de animais. Apesar de não ter mais uma fé religiosa tão forte, Raduan semanalmente participa com a família da leitura do Novo Testamento numa rotina que perdurará por um ano, fazendo-o também retomar o seu interesse religioso pelo Velho Testamento e pelas leituras do Alcorão (iniciadas alguns anos antes). Já em 1972, ocorre uma das primeiras publicações do autor quando o seu conto *Aí pelas três da tarde* sai como matéria no próprio *Jornal do Bairro*.

Raduan conhece em 1973 a professora Heidrum Brückner, do Departamento de Línguas Germânicas da USP, que se tornará a sua companheira. Um ano mais tarde, discordando de algumas mudanças editoriais, o escritor deixa o *Jornal do Bairro* e se dedica a escritura de *Lavoura arcaica*, trabalhando dez horas por dia até terminá-lo em outubro de 1974. Um dos primeiros leitores do romance foi um de seus irmãos mais velhos, Raja, que fez algumas cópias dos originais e repassou-as a amigos próximos. Uma das cópias foi encaminhada para à *Livraria José Olympio Editora*, no Rio de Janeiro, que, em 1975, publicou, com uma ajuda financeira do autor, a primeira edição do romance *Lavoura arcaica*.

O reconhecimento pela obra não tardou e, em 1976, Raduan recebe prêmios como o *Coelho Neto* para romance (concedido pela Academia Brasileira de Letras), o *Prêmio Jabuti* (concedido pela Câmara Brasileira do Livro, na categoria Revelação de Autor) e a *Menção Honrosa* da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Interessada pelo mais novo romancista brasileiro, a *Livraria Cultura Editora*, de São Paulo, lança no mercado em 1978 a primeira versão de *Um copo de cólera* que é laureada no mesmo ano com o *Prêmio Ficção* da APCA. As primeiras edições internacionais já começam a

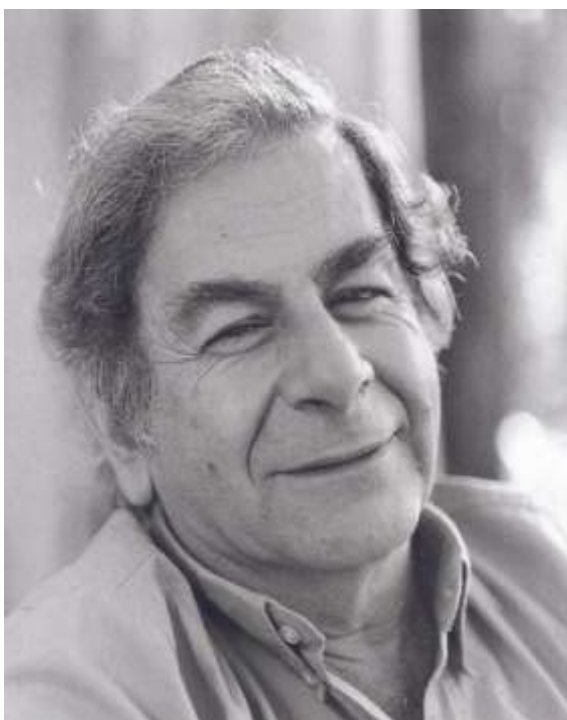
surgir em 1982 com a publicação de *Lavoura arcaica* pela editora espanhola *Alfaguara*.

1984 surgiria como um ano emblemático para Raduan. Seus romances faziam grande sucesso tanto nacional como internacionalmente e as segundas edições de suas obras já estavam no prelo quase prontas para serem lançadas. No entanto, o autor parece dar indícios de sua surpreendente decisão quando resolve comprar a fazenda Lagoa do Sino, em Buri, no sudeste do Estado de São Paulo. Uma decisão que viria a tona publicamente numa entrevista à edição de dezembro do *Folhetim* (suplemento literário da *Folha de São Paulo*) em que Raduan anuncia a sua inteira dedicação à produção agropecuária e o seu definitivo afastamento da literatura.

Faz quase vinte seis anos que o escritor Raduan Nassar abandonou publicamente a sua carreira literária. Com apenas dois romances e um conto publicados – e com outros escritos que viriam à tona posteriormente –, Nassar completou a sua diminuta obra, logo resolvendo abraçar de vez a vida de produtor rural no interior paulista. Mesmo assim, à sua revelia, a figura do escritor nunca conseguiu sair por completa da cena literária, sempre sendo retomada nas reedições de suas obras, em reportagens jornalísticas e, por vezes, em trabalhos acadêmicos que, invariavelmente, recaem na mesma pergunta e indignação: porque um escritor, que com apenas duas obras publicadas conseguiu uma qualidade artística capaz de alçá-lo ao patamar de grandes literatos como João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, resolveu subitamente renunciar à carreira na literatura?

Quem só conhece a obra de Raduan Nassar, tão parcimoniosa quanto iluminada, tem o dever de ficar intrigado com seu voluntário degredo rural. Como pode um escritor de tão refinada linguagem trocar a semeadura de livros pelo plantio de feijão e milho de pipoca? Quem conviveu com Raduan Nassar não tem o direito de estranhar a opção por feijões e milharais. Antes e acima do autor de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, sempre existiu uma figura da melhor ficção, e a grandes personagens se costuma conceder a graça da completa liberdade de movimentos. Com uma radical e abençoada agravante: trata-se de um caso singularíssimo de criatura que, em vez de ser por ele criada, cria o criador. Foi o personagem Raduan quem criou o escritor, como antes criara o acionista de uma empresa comercial e o diretor de jornal de bairro, como depois criaria o homem que semeia pipocas. (NUNES, 1996, p. 17)

**Figura 16: Raduan Nassar**



Raduan Nassar: a decisão repentina de abandonar a literatura. (Foto: Eduardo Simões)

Segundo o próprio Nassar (1996), a resposta para tal questionamento estaria na paixão pela escrita que um dia esteve presente em sua vida pessoal e hoje não mais. A mesma paixão virulenta e verborrágica que possuiu as personagens principais de seus romances, também um dia possuiu a personagem Raduan Nassar, jogando-a na busca por uma lida com as palavras, por um fazer literário que mexesse não apenas com o aspecto formal da linguagem (a pontuação, o ritmo, a sintaxe, as grafias), como também com a sua significação. É a partir daí que Nassar se coloca como um artífice da significação, como um escritor impossibilitado por natureza de dividir prosa e poesia, sempre fazendo de sua linguagem uma prosa-poética.

Prosa essa que vibra na mesma intensidade da vida pulsante na singular linguagem de sua criação literária, pois Raduan Nassar sempre se posiciona como um curioso observador do “Livrão” da vida que está fora dos livros, que



corre solta nas cidadezinhas de interior, nos quartos conjugais, nas redações jornalísticas ou nas famílias patriarcais. Aliás, a leitura atenta ao cotidiano que acontece fora dos livros foi uma peça importante na criação de *Lavoura arcaica*.

É que no *Lavoura* eu cavoquei muito longe. Além disso, a coisa foi meio complicada, mesmo se só levei uns oito meses para escrever tudo somado. Nos anos 60, eu andava entusiasmado com o behaviorismo, por conta de um dos cursos de psicologia que eu fazia. Daí que tentava um romance numa linha bem objetiva. Só que em certo capítulo um dos personagens começou a falar em primeira pessoa, numa linguagem atropelada, meio delirante, e onde a família se insinuava como tema. Tudo isso implodia com o meu esqueminha de romance objetivo. Diante do impasse, abandonei o projeto o que coincidia também com a minha ida ao jornal. Quando deixei o jornal alguns anos depois, retomei aqueles originais, mas logo acabei me debruçando em cima daquele capítulo em primeira pessoa, e desprezando todo o resto. Sem hesitar, transformei o velho, que ouvia a fala delirante, em irmão mais velho do personagem que falava, e foi aí que começou a surgir o *Lavoura*. (NASSAR, 1996, p. 29)

Certa vez, perguntaram a Nassar quanto tempo ele levou na escritura de *Lavoura arcaica*. O escritor não titubeou e respondeu: “a vida toda”. Isso mostra como o autor Raduan Nassar está imbricado na sua obra literária. Ele, um filho de imigrantes libaneses, não podia fugir desse tanto biográfico dentro de *Lavoura arcaica*, principalmente, quando a certa altura do romance o narrador-personagem André, depois de fugir de casa, é tentado a perguntar a si mesmo para onde estava indo e, então, ele retruca: “ ‘estamos sempre indo para casa’ “ (NASSAR, 2007, p. 34). Ou seja, o que o autor coloca nesse momento é que por mais que se amaldiçoe a família, que se tente afastá-la, sempre haverá de ter um pouco dela dentro de cada um dos indivíduos.

**Figura 17: O “Livirão’ da vida**



O autor se denomina um curioso observador do cotidiano. (Foto: Eduardo Simões)

O que se tem tanto em *Lavoura arcaica* como nos outros escritos de Nassar é uma escrita passional, uma escrita que nos temas e na linguagem passa por uma triagem de afetos e que está ao longe de teorizações literárias que tentam expô-la em termos restritos. Para o autor, a literatura é algo muito pessoal, é uma forma de expressão em que deve ser mantida a individualidade artística e que, por isso, não pode ser enquadrada exclusivamente em preceitos e manifesto literários. Raduan Nassar sempre tentou sair pela tangente dos programas literários dominantes no século XX (futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo e etc), pois acreditava que, por vezes, tais movimentos estavam muito mais ligados a um proselitismo, a uma tentativa de arregimentar correligionários do que propriamente a um fazer artístico. Não que o autor de *Lavoura arcaica* não tenha se beneficiado das conquistas vanguardistas (como, por exemplo, o fluxo de consciência do narrador André). O próprio Raduan Nassar coloca que pode ter involuntariamente assimilado na sua literatura muitas dessas conquistas, mas o problema, para ele, está quando o escritor tem de fazer uso de uma teoria para sustentar de significância uma poética que não consegue falar por si só (NASSAR, 1996).

É dessa poética que se propõe revolucionária para desestruturar o convencionalismo na linguagem que nasce a escritura de *Lavoura arcaica*.

Para Perrone-Moisés (1996), o romance é uma subversão da parábola do filho pródigo, pois a volta de André, o membro rebelde da família, não significa a união familiar, mas o toque que faltava para a completa desestruturação do clã. André é uma personagem atravessada de paixões que, segundo Rodrigues (2006), são expressas na forma imediata como ele deseja se relacionar com as coisas do mundo. Ou seja, André almeja a todo custo abolir diferenças, distâncias, suprimir toda e qualquer forma de mediação para literalmente se fundir com o outro. Ele não consegue, por exemplo, observar a natureza somente pelo prisma do trabalho (mediador maior do contato do homem com a natureza), por isso a sua necessidade de contato físico direto com a natureza, seja ao cobrir seu corpo de folhas, seja ao fincar seus pés na terra, no húmus, sem a mediação dos sapatos, sempre buscando a fusão com o natural. Aliás, foi essa mesma busca por uma fusão que também orientou o relacionamento incestuoso de André com a sua irmã Ana, a partir da eliminação das distâncias num ato sexual que, para o narrador André, vai muito além do sexo e se transforma numa comunhão, numa revivência de um adâmico paraíso perdido (RODRIGUES, 2006).

Um narrador como André só podia habitar um romance de linguagem tão desmedidamente apaixonada como *Lavoura arcaica*. Uma paixão desmedida que um dia orientou Raduan Nassar na sua escrita e que está impregnada em cada uma das personagens seja no pai com a desmesurada verborragia de seus discursos, seja no transbordamento de afeto da mãe ou no próprio André que, com a imponderância dos apaixonados, conseguiu subverter toda uma ordem vigente.

É o mesmo elemento arrebatador das paixões que pode ser encontrado em uma grande parte dos escritos de Raduan Nassar. Paixões virulentas que acometem os personagens e, por vezes, traduzem-se em violência. Não somente uma violência física, que marca o corpo com uma agressão material, mas a violência dos atos, da linguagem, dos valores, dos sentimentos. Tal agressividade advém de uma impaciência quanto a um determinado estado de coisas.

É essa impaciência que se mostra como o guia e um dos principais motivos porque André saiu de casa. Contra os sermões paternos que predicavam a paciência, o comedimento e a austeridade, o filho pródigo propunha o descomedimento, a sexualidade, a pressa, a rebeldia, como se quisesse, a partir daí, conceber a sua própria escala de valores, a sua própria ordem, pois, para André, “[. . .] a impaciência também tem os seus direitos.” (NASSAR, 2007, p. 88). Direitos que acabaram por levar André ao incesto, já que o narrador-personagem quer a todo custo a eliminação de distâncias. As mediações, por exemplo, em relação ao contato com a terra são vistas como mais um contínuo das ordens patriarcais que a vêem na forma de um campo de trabalho, do ofício de arar, plantar e cuidar. Enquanto para André, a natureza é mais do que uma fonte de alimento e um instrumento de trabalho. É também a fonte de um desejo: o desejo de fundir-se, de integrar-se em uma unidade quase que erótica com a terra-mãe.

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; [. . .] (NASSAR, 2007, p. 11)

Uma febre por ser uno que se manifesta na sua relação com Ana e, conseqüentemente, no incesto – que para Perrone-Moisés (1996) também pode ser a consumação das ambigüidades inconscientes no relacionamento com a mãe. Dentro desse contexto, o incestuoso surge como um elemento trágico a mais, inevitável, salientando o sentimento – já posto pela narração de André – de que toda a tragédia que se abateu sobre a família é um desígnio do destino, estava escrito, *maktub*. A palavra *maktub*<sup>26</sup> era usada pelo avô paterno, um dos pilares da ideologia patriarcal da família, para indicar o fatalismo que rege as coisas da vida. Ou seja, quaisquer que sejam as provações ou privações pelas quais alguém passe, não adiantam reclamações. Está no seu destino e Deus sabe o que fazer com ele. No entanto, o narrador

---

<sup>26</sup> Em árabe, significa “está escrito”

personagem, para justificar o seu incesto, utiliza esse fatalismo de outro modo: enquanto para o avô, o destino age indiferente as ações e desejos humanos, para André, o destino se utiliza das ações e desejos humanos para realizar os seus fins. O incesto já estava no caminho dos dois irmãos. Apenas, o destino se utilizou do desejo de André para chegar ao seu fim.

Assim, todos esses elementos de desejo, incesto, repressão e patriarcalismo se unem na tragicidade de *Lavoura arcaica* expressa numa linguagem lírica preñe de metáforas bíblicas e corâmicas que só fazem corroborar todo o clima mítico, arcaico e mediterrâneo que percorre a obra. Aliás, é possível considerar que nesse romance Nassar conseguiu realizar o seu texto de maior teor lírico. Não que os outros escritos do autor não sejam dotados de uma prosa-poética, mas, em suas outras obras posteriores, o preciosismo que marca a linguagem de *Lavoura* é substituído por um registro mais oral, moderno, por vezes, chulo e marcado por um certo naturalismo.

Logo na esquina, ela pára e estica os olhos pra rua que corta a principal: não muito longe, um bando de garotos, armados com cabos de vassoura, ataca aos gritos um cachorro e uma cadela acasalados, grudados um no outro feito lingüiça. Movendo-se em direções contrárias, os bichos mal conseguem sair do lugar, deixando-se espancar, até que um dos meninos despeja em cima uma vasilha de água quente. O cachorro e a cadela se largam ganindo, cada qual disparando pr'um lado. O cachorro some de vista, enquanto que a cadela, que na direção da menina acaba se dobrando de costas contra o muro, enfiando a cabeça entre as pernas dianteiras e lambendo sofregamente as queimaduras de trás. (NASSAR, 2007, p. 23-24)

A citação acima foi retirada do conto *Menina a caminho*, de Nassar. Nele, uma menina cruza uma cidadezinha do interior e observa várias cenas de brutalidade e mesquinhez que compõem a vida do lugarejo. Apenas com uma superficial análise estilística, é possível notar as diferenças na escrita de um registro mais rebuscado para um outro mais atual e corriqueiro. Esse estilo na escritura de Nassar também é observado em outra grande obra de sua bibliografia que é *Um Copo de Cólera*, quando o escritor narra a violenta discussão de um casal, expressando a partir dessa relação conjugal todo um

discurso, político, filosófico e existencial que muito revela do contexto histórico brasileiro da década de 70.

Nesses seus principais escritos, *Lavoura arcaica*, *Um copo de cólera* e *Menina a caminho*, Nassar sempre gira os seus dramas em torno da recusa de algo. Seja a recusa de obediência que assola André e o leva a ir de encontro à ordem de valores imposta pelo pai, seja a recusa perante todo um conjunto da sociedade que é visto pelo narrador-personagem de *Um copo de cólera* como falso e corrupto. Ou então, a recusa de um determinado estado de coisas expressa pelas várias cenas de pequenez humana concatenadas pelo narrador em *Menina a caminho*.

Dessa forma, Raduan Nassar se situa como um autêntico observador da vida. Não um observador que se utiliza apenas das leituras e esquemas narrativos dos grandes livros para tentar narrar uma história, mas um observador que lança o seu olhar sobre a complexidade da existência humana e dela faz a sua principal mina de influências, como se fosse um campônio que colhesse da vida os seus pequenos instantes – uma conversa de bar, uma mulher sozinha, o movimento do tráfego – e fizesse desses momentos o alimento de sua arte. Novamente, com Nassar, entra-se no campo da fabulação do real e o escritor – como todo artista – é aquele que, para criar uma representação da realidade, tem de extrair dela a sua camada de fabulação, manuseando-a, adubando-a, até que dela brote o escrito, não como algo descritivo, factual, sem alma, mas como uma letra poderosa em sua prosa poética e no seu encontro com a vibração da vida. Por isso, Nassar curiosamente defende que autores da Antiguidade, como Homero e Sófocles, não tiveram muito contato com uma cultura livresca e mesmo assim conseguiram criar obras de referência e, por vezes, bem mais interessantes do que todas as populares vanguardas de século XX conseguiram criar, pois, para o autor de *Lavoura arcaica*, [. . .]. Se são mais interessantes, é porque eles tiveram pouca experiência livresca, punham um olhinho nos pergaminhos e um Baita Olhão na vida.” (NASSAR, 1996, p. 34)

### 3. *LAVOURARCAICA*: UMA REPRESENTAÇÃO EM QUATRO ATOS

[...] foi o senhor mesmo que disse há pouco  
que toda palavra é uma semente: traz vida,  
energia, pode trazer inclusive uma carga  
explosiva no seu bojo: corremos graves  
riscos quando falamos.

(NASSAR, 2007, p. 165-166)

Na época de seu lançamento, *LavourArcaica* foi considerado uma exceção exemplar dentro do cinema nacional, quase como um monólito negro e desconhecido a pousar na cinematografia brasileira não para ser mais uma peça de entretenimento, mas para ser, nas palavras do crítico José Geraldo Couto (2001), “[...] uma experiência no sentido de ‘conhecimento que nos é transmitido pelos sentidos’”. Na mesma linha, Hugo Sukman (2001) considera o longa um filme poético, herdeiro de uma longa tradição cinematográfica brasileira de películas como *Limite* ou *Terra em Transe*. Tais aproximações com o passado são continuadas por Hirata (2005) que faz uma comparação entre *LavourArcaica* e o filme cinemanovista *São Bernardo* de Leon Hirzsmann, tomando como base a forma como as duas películas abordam artisticamente a questão da ordem.

Em ambas as obras fílmicas, tem-se o conflito entre a ordem e a desordem: em um, o universo milimetricamente ordenado de Paulo Honório que é ameaçado pela desordem das idéias esquerdizantes de Madalena; no outro, a ordem patriarcal do pai que é assolada pelo desordem enfurecida do discurso de André. Apesar das diferenças artísticas entre os filmes (um do Cinema Novo e o outro de uma safra mais recente do cinema nacional), neles se vêem sempre uma operação desconstrutora em andamento que toma de assalto o já estabelecido e lhe inverte as significações e as relações de sentido que possibilitavam a construção discursiva dominante. Esse movimento de inversão de valores e de desconstrução das estruturas de sentido pode ser visto nas quatro seqüências de *LavourArcaica* escolhidas para a análise dessa pesquisa de um filme que, ainda nas palavras de Sukman, tem como o seu único problema o fato de “[...] ser tratado como um objeto não identificado que desembocou no universo do cinema brasileiro.”

### 3.1. A SEMEADURA (CAMINHOS METODOLÓGICOS)

Preparar a terra. Adubá-la. Jogar-lhe as sementes. Tudo isso pode ser considerado uma sementeira, o preparo para uma fecundação, para um processo de criar. Não é à toa que essa parte do trabalho se intitula dessa forma, pois, a partir daqui, irão ser detalhadas todas as teorias, os discursos filosóficos e as obras artísticas que possibilitaram a *lavoura* dessa pesquisa. No caso, têm-se as *sementes* que seriam as obras artísticas de Nassar e Carvalho, respectivamente, os *Lavouras* livro e filme, e o *adubo* que estaria representado nos discursos filosóficos e teóricos que deram a possibilidade de germinação desse trabalho na estruturação e no *modus operandi* da análise do principal objeto de pesquisa que é o *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho.

A primeira *semente* para o início do desenvolvimento dessa pesquisa foi lançada ainda em 1975, quando *Lavoura arcaica* surgiu na literatura brasileira como o livro de estreia de Raduan Nassar. Filho de imigrantes libaneses, Nassar começou a se interessar por literatura ainda na Faculdade de Direito, quando conhece Hamilton Trevisan, Modesto Carone e José Carlos Abbate e, com eles, regularmente se encontra para fazer leituras e discutir autores. Logo depois, abandona o curso de Direito e segue fazendo apenas Filosofia (o único curso superior que concluiu), tendo, em 1967, fundado com os irmãos o periódico *Jornal do Bairro*. Ainda nessa época, em 1968, Nassar começa as primeiras anotações de *Lavoura arcaica*, mas somente em 1974, ele dará por terminando o seu romance.

Em *Lavoura arcaica*, Nassar conta a história de André, o antepenúltimo filho de uma família de imigrantes libaneses que, para fugir da opressão paterna e do amor por sua irmã Ana, foge de casa. Designado para buscar André, Pedro, o filho mais velho, encontra-o num quarto de pensão. Lá, entre os acessos verborrágicos de André, que sempre tinham como principal alvo a família e seus valores patriarcais, o filho fugidino confessa ao irmão o incesto



cometido com Ana. Depois disso, Pedro consegue trazer André novamente para o seio familiar, e o pai realiza uma festa para comemorar a volta do rebento. No entanto, nada mais na família será o mesmo, pois, ao saber do amor incestuoso entre os irmãos, o pai mata a filha no meio da festa e, assim, sela a total desagregação da família.

Basta uma breve observação para se notar que *Lavoura arcaica* pode ser considerado uma versão ao avesso da parábola do Filho Pródigo, pois, se na parábola bíblica a volta do filho ao seio familiar traz a união, no romance a volta do Filho Pródigo André trará a desunião e a tragédia para a família. Assim, a partir desse argumento, Nassar constrói um romance sem precedentes dentro da literatura nacional, principalmente, por sua temática e por suas questões estéticas e culturais. Lançado em meio a década de setenta, período de repressão política e em que os meios culturais sofriam com a censura, *Lavoura arcaica* parece se colocar como um objeto estranho em meio a literatura da época que, para Teixeira (2002) estava dividida em duas vertentes principais: uma voltada para a crítica político-social (como, por exemplo, no conto *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, ou no livro *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo) e outra para uma literatura fantástica (como no caso de José J. Veiga em *Sombra de Reis Barbudos* e Murilo Rubião, em *O pirotécnico Zacarias*).

Dentro desse contexto, seja pelas suas influências bíblico-corâmicas (refletidas no fatalismo do *Maktub* ou na retórica dos sermões paternos), seja por sua linguagem que força as fronteiras entre a prosa e poesia, *Lavoura arcaica* se impõe por singularidades que acabaram se refletindo em toda a obra nassariana e a reiterando a estranheza perante ela. Dividida em duas partes (A Partida e O Retorno), *Lavoura* se estrutura como um círculo que, na realidade, vai se desenhando em espiral, pois os acontecimentos, por vezes, repetem-se dentro da obra, mas sempre são marcados por uma diferença, por uma mudança sentida nos personagens. Personagens esses que parecem sempre estar contra uma ordem estabelecida, expressando, em sua postura, ou o desejo pelo estabelecimento de uma nova ordem, ou então, um “dar de costas” para o mundo numa tentativa de renegar o seu *status quo*.

Desse modo, Raduan Nassar em *Lavoura arcaica* revela a face mais autobiográfica de sua obra. Nas origens libanesas dos personagens, na desilusão com a humanidade, no questionamento dos valores impostos e de suas ordens e no abandono do *status quo* (que pode estar refletido intelectualmente na sua decisão de abandonar o meio literário e se dedicar a agricultura), é possível observar no romance um pouco da vida de Raduan Nassar, um homem que cultivou uma obra diminuta (depois de *Lavoura*, ele publicou apenas a novela *Um copo de cólera* e o livro de contos *Menina a caminho*), mas que fez dela um plantio vasto que resiste a classificações simplistas e a momentos literários.

A segunda *semente* para a realização dessa pesquisa foi lançada em 2001, quando o cineasta Luiz Fernando Carvalho estreou nos cinemas com o seu filme *Lavoura Arcaica*, baseado no livro homônimo de Raduan Nassar. Depois de uma carreira de sucesso na televisão, em que dirigiu novelas como *Renascer* e *Rei do Gado*, Carvalho escolheu o texto de Nassar para a sua primeira obra cinematográfica não apenas pela qualidade do escrito, mas também pela busca de um desafio: o desafio de ir além do naturalismo televisivo, de ir além de certa “zona de conforto” que ele, como diretor, estava acostumado a lidar dentro da TV. Por isso, a obra nassariana se impôs diante dele como aquilo que o diretor procurava no sentido de um material artístico que o instigasse, que fosse além em suas propostas estéticas.

Desse modo, ao escolher o livro de Nassar como a sua estréia dentro cinema, Carvalho deu início ao processo de realização do seu longa. As filmagens foram feitas na região de São José das Três Ilhas, em Minas Gerais, utilizando como cenários antigas fazendas de café que os atores usaram como um laboratório de interpretação para, meses antes das filmagens, instalarem-se ali e conviverem como uma família camponesa e, assim, estivessem mais próximos do cotidiano de seus personagens. Os papéis principais da família foram interpretados por atores como Raul Cortéz (pai), Juliana Carneiro da Cunha (mãe), Selton Mello (André), Leonardo Medeiros (Pedro), Simone Spoladore (Ana), Cristina Kalache (Zuleica), Renata Rizek (Rosa), Mônica Nassif (Huda) e Caio Blat (Lula).

Toda a concepção artística do filme, desde o figurino, passando pela fotografia, direção de arte e roteiro, até a montagem e a direção, teve como base o texto de *Lavoura arcaica*. Dessa forma é que o trabalho, apesar de ter como principal objeto de estudo o filme em seus discursos e representações, não pode prescindir do livro uma referência corrente dentro do seu *corpus* de pesquisa, principalmente, quando se pensa que a relação entre as duas obras, a cinematográfica e a bibliográfica, é quase simbiótica, pois uma não pode existir sem a existência da outra. Isso pode ser observado, por exemplo, no momento em que o próprio Carvalho afirma que um dos maiores desafios dele, dentro do filme, foi tentar, a partir de suas imagens, conseguir o mesmo nível poético da escrita de Nassar, ou seja, o cineasta utilizou o livro como um guia para a composição imagética de seu filme.

Assim, depois de lançadas as duas *sementes* para a sua germinação, a pesquisa contou com o *adubo* dos discursos filosóficos e teóricos que a ajudariam no processo de estruturação da análise do material fílmico e de todos os seus discursos e representações. No caso, a pesquisa se utilizou, tomando como base a sua natureza analítico-descritiva, do discurso filosófico da desconstrução, da perspectiva construcionista de Hall, da análise de discurso foucaultiana, dos trabalhos de representação cinematográfica, dos testemunhos de Nassar e Carvalho sobre a criação dos seus *Lavouras* e, por fim, da Teoria dos Atos de Fala de Austin e dos jogos de linguagem de Wittgenstein.

O discurso filosófico da desconstrução de Derrida (2001; 2006) é essencial quando se observa que o núcleo familiar analisado na pesquisa se assenta sob um regime de patriarcado, em que a ideologia paterna é regida por oposições binárias. Ordem – desordem, dentro – fora, razão – emoção, masculino – feminino, limpeza – sujeira, sagrado – profano e outros pares opositivos que compõem todo um sistema conceitual que governa aquele patriarcado. Os primeiros elementos do par conceitual são aqueles que devem ser cultuados pela família. Enquanto os segundos elementos são aqueles que devem ser evitados pelos membros do clã.

Diante disso, escolheu-se o discurso filosófico da desconstrução como um modo de desvencilhar a trama que concebe os sentidos daquela ideologia paterna. Principalmente, quando se nota que André, ao manejar as suas práticas discursivas, faz uma completa inversão dessas oposições binárias como para mostrar que, dentro dessas dicotomias, existem relações desiguais de poder em que um dos elementos sempre exerce uma hierarquia sob o outro. Como uma consequência dessa estratégia desconstrutivista de André, da qual a inversão é o primeiro passo, ocorre o deslocamento desses pares para um outro registro discursivo, havendo a concepção de um novo "conceito" não mais baseado numa hierarquia entre os elementos, e sim numa positivação das características daquele constituinte que antes era reprimido. Em *LavourArcaica*, a utilização metodológica desse conceito pode ser observada quando André, nas suas práticas discursivas, não faz uma repreensão daqueles valores interditados pela família, e sim um coadunar entre os elementos antes hierarquizados como se dissesse que, dentro do sagrado existe o profano, assim como dentro da ordem existe a desordem.

Ao operar com tais pares opositivos, André está manejando todo um sistema conceitual e de representações mentais. Daí advém a necessidade de metodologicamente se operar com a perspectiva construcionista de Hall (1997), pois, a partir de tal abordagem, observa-se o lingüístico como uma parte constitutiva da realidade, em que as representações são formada a partir de sistemas conceituais que se expressam nas práticas discursivas. Por isso que, na obra fílmica em questão, todos os pares conceituais que dão apoio à ideologia paterna acabam por dar sustento ao discurso patriarcal como uma forma de conhecimento, de representação, que cria os seus próprios objetos e as suas modalidades enunciativas. Nesse ponto, faz-se necessário uma metodologia que leve em conta a análise de discurso de Foucault (2000; 2007; 2008) que reflete as práticas discursivas como aquilo que governa de que forma um tema pode ser significativamente falado e pensado, como aquilo que determina que idéias serão colocadas em práticas e como elas regularão a conduta dos indivíduos. Assim, a reflexão do discurso paterno pelo viés foucaultiano é essencial para avaliar aquela ordem discursiva patriarcal em suas interdições e regulação.

Além disso, faz-se necessário observar que o conceito foucaultiano de discurso mistura linguagem e prática numa tentativa de superar a distinção entre o que se diz (linguagem) e o que se faz (prática). Ao tomar como base esse fundamento, a metodologia dessa pesquisa acha inevitável a teoria dos Atos de fala de Austin (1975), que coloca a linguagem como uma forma de ação sobre as coisas, como um ato de performatividade, em que, quando se expressa o lingüístico, está-se fazendo um ato comunicativo, uma ação. Um ato que tem as suas significações dependentes de um conjunto de regras e normas que variam segundo o contexto no que Wittgenstein (1994) chama de jogos de linguagem. Para o filósofo austríaco, a linguagem seria uma atividade, uma forma de vida da mesma forma como andar e correr, por exemplo. Em *LavourArcaica*, a atuação dos atos de fala austinianos e dos jogos de linguagem é observada, metodologicamente, nos monólogos dos personagens que sempre objetivam o convencimento do outro seja, no caso do pai, para a opressão e o mando, seja, no caso de André, para inverter, no seu ato lingüístico, todos os valores paternos e assim criar o seu próprio discurso.

As reflexões sobre a linguagem cinematográfica foram retiradas de autores como Aumont et al. (2009; 2009a), Bernardet (2001), Machado (2005) e Xavier (2005), que discutem a evolução do cinema como uma linguagem voltada para a narração de histórias e para a tentativa de tornar a existência da entidade de um narrador cada vez mais transparente.

As concepções artísticas dos dois *Lavouras*, tanto o filme como o livro, foram apresentadas a partir dos testemunhos de Nassar (1996) e Carvalho (2002), revelando, assim, não somente a gênese criativa das obras, mas também muito da vida e das visões de mundo desses dois autores.

Dessa forma, com esse adubo teórico-filosófico e as sementes das obras, está pronto o terreno para a semeadura e a germinação da pesquisa que constrói a sua análise se baseando na tentativa de fazer uma correlação entre os pressupostos utilizados na reflexão e a própria história de *LavourArcaica*. Assim, a escolha das quatro seqüências analisadas a seguir: a mesa dos sermões, o cesto de roupas sujas, o incesto e pai e filho foi feita pensando, primeiramente, que tais cenas simbolizam e conta muito do próprio enredo do

filme, além de possibilitarem uma aplicação senão de todo ou de uma parte do referencial teórico pretendido.

### 3.2. MESA DOS SERMÕES

Ali está o pai, no alto de sua austeridade, sentado na cabeceira da mesa, ele dirige todo aquele mundo familiar a sua frente. Dirige com uma palavra, com uma ordem discursiva secularizada que veio muito antes dele. Uma palavra que tem no seu bojo o sopro e o sal mediterrâneo de quem, em si mesmo, simboliza toda uma ancestralidade patriarcal. É desse modo que se pode caracterizar o pai, um dos principais personagens de *LavourArcaica*. O que se tem não é um personagem individualizado no sentido de ter um nome próprio para ele. A maioria dos personagens do filme (excetuando-se aí a mãe e o avô) tem nomes próprios como Ana, Pedro, André, Rosa ou Lula, entre outros. Mas, na figura dramática paterna, o que parece é que se pretende tanto na obra cinematográfica quanto no livro é uma simbolização maior do que é ser o pai, do que é ser aquele que traz o sustento, aquele que tem mais autoridade do que afeto, aquele que traz em sua figura toda uma ideologia familiar áspera que já vem tecida muito antes do tempo daquela família, vem tecida de milênios

Nesse contexto, tem-se uma ideologia familiar que deseja, pelas prédicas paternas, um engessamento da estrutura familiar e de sua hierarquia, que deseja uma auto-suficiência para aquele núcleo familiar posto, como se ali tivesse uma instituição social fechada em si mesma, longe das solicitações do mundo externo. É essa ideologia familiar paterna que será analisada neste momento a partir de uma das seqüências de *LavourArcaica*. Na seqüência, o pai está reunido com a família na mesa dos sermões sob o claro-escuro de um candeeiro. Lá, estavam os filhos e a mãe, cabeças um tanto baixas, com os pratos à espera do jantar a sua frente e o patriarca assim falando:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio. Cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista. Erguer uma cerca, guardar simplesmente o corpo, são esses os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro. É através do recolhimento que escapamos ao perigo das paixões. Mas ninguém, no seu entendimento, deve achar que devemos sempre cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda, em nossa casa, há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer. . . (CARVALHO, 0:56:58 – 0:58:13)

**Figura 18: Mesa dos sermões**



“Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições.”



“O pai à cabeceira”



Nessa fala, o pai mostra o cerne de toda a ideologia que é imposta para a família. Uma ideologia que vê a união familiar diretamente ligada ao isolamento, à capacidade de vedar qualquer fresta nessa sebe viva de valores que deve ser erguida ao redor do corpo, não só o da família, mas também o dos seus membros para protegê-los das trevas, das paixões e dos desequilíbrios de um mundo exterior que parece ser uma ameaça a estrutura fechada da família. Ou seja, o que se tem aí é uma ode a um fechar-se, a um resguardo, a uma pureza que, como se observa no ciclo paterno mostrado no capítulo 28 do livro: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo.” (Nassar, 2007, pag. 181), está calcado, principalmente, no trabalho. Trabalho com a terra, trabalho com a casa, trabalho com a família, trabalho como uma forma de libertação, purificação, como um modo não apenas de obter o alimento, mas também de se afastar dos vícios mundanos. Chama a atenção nesse discurso do pai o trabalho com a família, pois, no diálogo do filme, pode-se notar que no último momento da fala o pai dá uma entonação diferenciada à questão daquele membro da família que foge desse ciclo de trabalho e recolhimento. Nesse ponto é que se encaixa André como aquele que se extraviou, como aquele que tomado pelas armas da paixão iniciou a derrocada da família, como aquele que viu, nos verborrágicos discursos do pai, as ambigüidades, as incoerências, as *frestas* na sebe viva dos valores paternos.

Os discursos do pai têm a sua beleza construída sobre um jogo de imagens e metáforas que sempre se remetem a uma tentativa de união familiar. No entanto, é nessa tentativa de união a partir de uma ordem discursiva que André começara a ver as contradições na fala paterna: que “lugar à mesa” é esse oferecido pela união familiar? Que união é essa que o pai oferece dentro de uma família que já está cindida por si só em galhos? Que união é essa que busca uma inclusão a partir de rígidos valores morais que acabam por excluir todo e qualquer valor diferente dos seus?

É por intermédio dessas incongruências que André verá as trincas na ordem familiar – “Pedro, meu irmão, não tinham consistência os sermões do pai” (CARVALHO, 0:56:03 – 0:56:18). A paixão tão condenada pelo pai nas suas prédicas já está presente na verborragia das suas falas. Na tenacidade da

defesa dos valores, já está a paixão que o pai sente por essa união, por essa ideologia, por esses valores que o nortearam a vida inteira.

[. . .]. Ao condenar as paixões, o pai não vê (ou não quer ver) que o seu é um discurso apaixonado. Ao estabelecer tão *claramente* as diferenças entre luz e trevas, ao recusar terminantemente as últimas, ele também parece não se dar conta de que o excesso de luz em muitos casos pode ser cegueira, assim como as trevas podem muitas vezes ser caminho para a iluminação. (RODRIGUES, 2006, p. 45-46)

É nesse sentido também que André começa a observar a violência que existe nos sermões paternos. Uma violência que se expressa na hierarquia, na relação desigual, lá naquela prática em que os filhos e a mãe se sentavam junto à mesa com os rostos um tanto baixo como se sentissem o peso da oratória paterna. Em *LavourArcaica*, essa violência lingüística pode ser observada na cena em que André mostra como a pedra angular, a base, o fundamento que eram as palavras paternas se colocavam, na realidade, como uma “pedra de tropeço” para ele.

[. . .] mas era assim que ele começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, [. . .] (NASSAR, 2007, p. 41)

É assim que André demonstra a violência discursiva do pai. O discurso como uma pedra em que se tropeça e se esfolava o dedo. A linguagem como violência que marca e se faz cicatriz no corpo dos personagens. Ou, como Villaça (2007, p. 10) coloca, “[. . .] todas as formas de violência tem um alcance corporal.” Em *LavourArcaica*, isso é demonstrado na cena em que o pai raspa as folhas de um pequeno galho e, juntamente com um ensinamento que passa na sua fala: “ É preciso começar pela verdade e terminar pela verdade” (CARVALHO, 0:46:12 – 0:46:31), surra o André menino nos braços.

**Figura 19: A violência lingüística**



“Era essa a sua palavra angular, essa a pedra que nos esfolava a cada instante.”

Essa violência, esse poder que o pai expressa na sua prática discursiva é, por vezes, uma condição do exercício de sua autoridade. Uma autoridade que pede, por si só, uma distância, um isolamento em relação ao resto da família. Não que o pai não tenha um afeto verdadeiro pelos seus filhos. Apenas, o seu amor, o seu afeto deve ser demonstrado de outra forma que não afete a sua autoridade, pois o afeto deve ser reprimido ou então deixado sob a responsabilidade da mãe que, mesmo sem saber, tem nas mãos uma poderosa força subversiva expressa na “carga de afeto” que marca os membros que estão à esquerda do pai, a carga que acabará por demolir as paredes da ordem paternal, quando, no filme, André confessa que gostaria de ter dito para mãe na partida: “Eu e a senhora começamos a demolir essa casa” (CARVALHO, 1:01:08 – 1:01:13).

Contudo, a ordem discursiva predicada pelo pai não se constituiu com ele, mas foi herdada do avô paterno. Esse velho, esse espectro, esse fantasma que, apesar de já ter morrido, continua vivo principalmente nas prédicas paternas e na mesa dos sermões, onde sua cadeira ainda está lá, numa das cabeceiras, como que simbolizando todos os antepassados, pais e avôs da família, que transmitiram aos filhos e netos os preceitos aos quais se submetem até hoje – “[. . .] seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia.” (NASSAR, 2007, p. 155).

Em *LavourArcaica*, o avô é representado em duas seqüências. Na primeira, André o caracteriza da seguinte forma:

[. . .] ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união, sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio, talhado com a madeira dos móveis da família, era ele na verdade quem nos conduzia, era ele o guia moldado em gesso, mas não tinha olhos esse nosso avô, nada existia nas suas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro! Nada brilhava nele além da corrente de seu terrível anzol de ouro! (CARVALHO, 0:53:12 – 0:53:46)

Enquanto André descreve o avô, imagens de um velho senhor, vestido de preto, de quem nunca se mostra o rosto, andando pela casa, ruminando de um lado para o outro, com a corrente do relógio saindo de um dos bolsos da roupa, são mostradas para o público. O velho pára, saca o relógio e olha para o andamento dos ponteiros. Assim, termina a primeira participação do avô dentro do filme. Mesmo, nesse primeiro momento, não se podendo observar o rosto do avô, tem-se uma impressão fantasmagórica desse membro da família, como se ele fosse um espírito que rondava (e ainda ronda) a casa da família, representando os séculos e séculos de ensinamentos daquela ideologia patriarcal.

Um dos ensinamentos que provem da lavra do avô é o fatalismo resumido na palavra árabe *Maktub* (está escrito). A partir da narração de André, é possível notar que tal fatalismo e a expressão que o externa estão muito

ligados a um certo laconismo presente na figura do avô, No livro, isso é observado no capítulo 15, quando se faz a primeira referência ao *Maktub*.

Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’. (NASSAR, 2007, p. 89)

Na transcrição completa desse diminuto capítulo, o que se observa é que, no lugar da verbosidade que o pai se utiliza para a manutenção da ordem familiar, o avô apenas com a sua presença, com o seu “arrote tosco”, já conseguia manter toda a estabilidade dos valores do clã. Valores que estavam presentes no fatalismo do *Maktub* quando se pensa que o avô o utilizava para expor que não adianta bradar contra as intempéries do destino, pois tudo já “estava escrito”. Segundo Rodrigues (2006), tal fatalismo tem dois objetivos. O primeiro seria a conservação da fé (ou da ideologia) e o seu não questionamento, sejam quais forem as privações que aquele filho, no caso, está passando. O segundo seria a permanência da submissão seja do filho perante o pai, como é mostrado no livro, seja de quaisquer homens ou mulheres que mantenham entre si relações de poder que possam ser reduzidas a essa sem se discutir sobre seus preceitos, pois tudo faz parte dos insondáveis desígnios divinos. Em *LavourArcaica*, esse laconismo do avô é representado apenas na segunda seqüência em que ele aparece no filme, quando de novo se vê a imagem da mão dele segurando um relógio e ao fundo o som seco de um velho: “*Maktub!*”.

Desse modo, com as verbosídicas prédicas paternas e com a simples presença do avô, os rígidos valores morais da família foram sendo assentados, baseando-se principalmente no trabalho e na contrição numa tentativa de engessamento da estrutura familiar e de sua hierarquia. Entretanto, é preciso salientar que tais valores não sustentam do nada a sua importância dentro da instituição social da família, mas fazem isso a partir de discursos, a partir do

que Foucault (2000) chama de ordens de discurso institucionais e societárias, ou seja, o conjunto de práticas discursivas dentro de uma sociedade ou instituição. Nesse sentido, para o pesquisador francês, todos os objetos de conhecimento de uma sociedade (seus conceitos, seus atos, suas ideologias, etc) são constituídas a partir de discursos. É como se todo o meio social só existisse porque toma como base, para a sua formação, as práticas discursivas.

Daí advém o grande poder que emana do discurso “[. . .] e se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós que lhe advém” (FOUCAULT, 2008, p. 7). É pela sua capacidade de disseminar significações e de instaurar relações de poder que tanto se luta, fazendo do lingüístico um campo de batalha pelo domínio das representações discursivas, pelas condições de possibilidade do discurso e suas regras de formações que definem sujeitos, conceitos, estratégias e modalidades enunciativas. Por isso, uma entidade tão poderosa assim não pode rondar impune pela sociedade. Seus poderes devem ser medidos, seus perigos contornados, seus acontecimentos previstos a partir de uma série de procedimentos de delimitação e controle do discurso.

[. . .] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2008, p. 08 -09)

Dentro desse contexto, para o pesquisador francês, existiria no meio social uma totalidade de procedimentos que visariam o manejo dos discursos a fim de controlar a sua produção. Em *LavourArcaica*, o que se tem nos discursos patriarcais são, primeiramente, procedimentos que visam controlar quem está autorizado a expor uma determinada prática discursiva, isto é, existe aí uma rarefação dos sujeitos pois ninguém entrará naquela ordem discursiva se não for autorizado para tal. Por isso é que, para enunciar um discurso, o enunciador deve estar investido de uma determinada autoridade para explicar

o que enuncia e da maneira que o faz, sendo as palavras meras testemunhas do poder delegado de quem está investido.

Isso, dentro da obra fílmica em questão, pode ser observado nas séries discursivas do pai e do avô, em que se nota que eles têm o capital simbólico para enunciar aquelas práticas discursivas do patriarcado, são eles que estão enquadrados em determinadas qualificações que os fazem capazes de ter acesso as condições de funcionamento daquela prática discursiva. Qualificações essas que estão no cerne do que Foucault (2008) chama de ritual, que é considerada pelo pesquisador francês uma das formas mais visíveis desse tipo de restrição ao discurso.

[. . .] o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam ( e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; [. . .] (FOUCAULT, 2008, p. 39)

Assim, é no ritual que se define a eficácia e os efeitos das palavras, os seus limites de coerção. As séries discursivas do avô e do pai são expoentes desse ritual, pelo fato da austeridade que eles impõem aos seus discursos e, por isso, o modo como cada membro da família se porta perante as relações hierárquicas determinadas por esses representantes da ordem são formas ritualísticas, pois, ali, têm-se papéis pré-estabelecidos no que tange a pais e filhos, homens e mulheres. Não é à toa que, por exemplo, eles estão investidos com o poder das formações discursivas.

Segundo Foucault (2000), uma formação discursiva é constituída por regras de formação para um sistema particular de enunciados, incluindo aí também todos os seus objetos, modalidades enunciativas, posições de sujeito, conceitos e formação de estratégias. Dentro dessas regras, existe uma combinação de elementos discursivos e não-discursivos que, nas suas articulações, fazem do discurso uma prática social. Uma prática social que está no centro do estabelecimento de conceitos para a sociedade.

Ora, é preciso salientar que o estabelecimento desses conceitos está no íntimo da própria constituição dos objetos discursivos do meio social. Em outras palavras, toda forma de conhecimento é um modo de acesso aos objetos discursivos e, para se ter esse acesso, é necessário a formação de conceitos. Por exemplo, Foucault (2000) define por objetos discursivos as entidades que as disciplinas e as ciências tomam como seus campos de interesse. No caso, o conceito de loucura, no século XIX, foi tomada como um objeto de conhecimento no discurso da psicopatologia e o mesmo processo se dá até hoje quando se pensa que na forma como os conceitos de nação, raça, liberdade, religião e outros são cooptados pelas várias instâncias do discurso contemporâneo. Com isso, pode-se pensar, da mesma forma que Fairclough (2001), que “[. . .] Esse sentido de objetos pode ser estendido para além de disciplinas ou ciências formalmente organizadas para as entidades reconhecidas na vida comum. [. . .]” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 66), lembrando que os objetos do conhecimento não são estáveis, mas podem sofrer transformações contínuas tanto entre formações discursivas, como dentro de uma mesma formação.

Quando se pensa que, para se ter objetos do conhecimento, é necessário que haja conceitos, faz-se inevitável lembrar as perspectivas derridianas que chamam a atenção para o fato de que a estabilização conceitual só ocorre a partir de oposições binárias. É por saber o que é um indivíduo negro que se consegue formalizar o que é um indivíduo branco. É por saber o que é um indivíduo jovem que se consegue formalizar o que é um indivíduo velho e assim vai-se organizando toda a experiência de mundo a partir de um sistema de oposições. Entretanto, como o próprio Derrida (2001) argumenta, dentro dessas dicotomias não há uma convivência pacífica, e sim uma forte hierarquia, uma forte relação de poder entre os pares, em que um dos lados está no comando da situação.

Ao tomar como base tais noções, vê-se o discurso patriarcal em *LavourArcaica* como uma instância discursiva que coopta os seus objetos do conhecimento a partir de determinados conceitos que têm, por fundamento, certas oposições binárias. Os sermões do pai são possíveis porque tem como apoio dicotomias como razão (pai) – emoção (mãe), dentro (família) – fora



(mundo), esquerda – direita, masculino – feminino, luz - trevas, limpeza - sujeira e outras que mantêm entre si uma relação desigual de poder, em que uma dos pares é sempre mais valorizado pela família do que o outro. Assim, pelo desvelamento dessas oposições, é que se vê como se organiza as redes de sentido dos discursos paternos, quando as desordens das paixões sempre devem estar sob o jugo da ordem dos desígnios familiares, quando os transbordamentos de afeto não podem afetar a autoridade da razão paterna, quando a sexualidade e o seu caos sempre devem estar contidos numa aparente capa de moderação.

É interessante notar que essas perspectivas discursivas são os produtos de uma visão das práticas do discurso como constitutivas da realidade social, contribuindo, desse modo, para a produção, transformação e reprodução dos objetos do conhecimento. Assim, a linguagem passa a ser vista não como algo que tem uma relação passiva com a realidade (como se ela apenas se referisse a objetos que já estão dados), mas como uma entidade que tem uma relação ativa com o real, constituindo significações. Para isso, é preciso ver que as formações discursivas não são dados isolados, e sim que estão sujeitas a relações entre elas para se constituírem e para constituir os seus objetos.

[. . .]. Essa formação é assegurada por um conjunto de relações estabelecidas entre instâncias de emergência, de delimitação e de especificação. Diremos, pois, que uma formação discursiva se define (pelo menos quanto a seus objetos) se se puder estabelecer um conjunto semelhante; se se puder mostrar como qualquer objeto do discurso em questão aí encontra seu lugar e sua lei de aparecimento; se se puder mostrar que ele pode dar origem, simultânea ou sucessivamente, a objetos que se excluem, sem que ele próprio tenha que se modificar. (FOUCAULT, 2000, p. 50 – 51)

Com isso, é possível afirmar que as prédicas paternas se estruturam e organizam os seus objetos por intermédio das relações interdiscursivas que há entre as formações de discurso do pai e as formações de discurso do avô. É por ter um dia existido o avô com o seu laconismo fatalista que o pai na sua verbosidade consegue passar para aos seus a resignação perante o tempo e os desígnios da natureza. É por ter existido um dia a sabedoria de um velho

patriarca que o pai pode guiar todo clã por uma escala de valores, em que cada um tem o seu quinhão de obrigações com o coletivo familiar. Pois, “[. . .] é na memória do avô que dormem as nossas raízes [. . .]” (NASSAR, 2007, p. 58)

Nesse contexto, em que o discurso é visto como uma parte constitutiva da realidade, pode-se também observar o discurso como um trabalho da representação, principalmente quando se pensa que os indivíduos significam as coisas pelo modo como as representam. Portanto, o que se tem é uma representação que não está num papel secundário quanto ao real (como algo que representa um pensamento), e sim num papel primário como constitutiva do real, não podendo ser considerada, nesse ponto de vista, como mero reflexo do mundo. Então, o que se tem é um conceito de representação como um modelo dialógico que se sustenta pela presença de códigos culturais compartilhados que não podem garantir uma fixidez dos significados. Tal modelo está calcado numa relação entre um sistema de representações mentais e conceitos, que há na mente dos indivíduos, e a linguagem comum com os seus signos de modo que o processo de significação pode ser visto como sendo o fruto do relacionamento entre a abstração das coisas (conceitos, representações mentais) e a sua discursivização nas mais variadas práticas discursivas.

Nota-se, quando se pensa a significação como a tradutibilidade de um mapa conceitual dentro da linguagem comum, que no constituir dos conceitos já estão imbricadas as dicotomias e as suas relações de poder. Conseqüentemente, estando os conceitos nas bases dos objetos de conhecimento, é que se pode analisar o poderio das práticas discursivas em construir assuntos, em governar a forma como um tema pode ser significativamente falado e pensado, determinando, dessa forma, o modo como as idéias serão colocadas em práticas e como elas regularão a conduta dos indivíduos. É exatamente aí onde reside o grande poder do pai: é no controle do discurso. É o patriarca que tem o mando dos atos de fala dentro da família, que comanda o par opositivo de maior poder e, pelo modo como maneja os objetos discursivos, regula e interdita os comportamentos.

Nesse ponto, é que não se pode mais fazer a distinção entre linguagem e prática, entre o que se diz e o que se faz. Assim, os atos enunciativos do pai podem ser considerados uma ação que se realiza sobre cada um dos membros familiares. Uma ação que, na sua força ilocucionária, estão os objetivos de advertir para as negativas do que vai de encontro à austeridade e ao comedimento familiar – na construção locucional do enunciado isso pode ser observado na forte presença das formas negativas nas prédicas do pai (não, nunca). Tudo, sempre almejando a persuasão dos membros familiares, mesmo que, para André, esses atos de fala não tenham o efeito de um convencimento, mas de uma ojeriza quanto à opressão que aqueles enunciados simbolizam para o narrador-personagem. Ou seja, para André, os sermões do pai não significam o aconselhamento de milênios, e sim a violência opressora de uma tradição. “[. . .]. Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhe impomos em todo o caso; [. . .]” (FOUCAULT, 2008, p. 53)

Em *LavourArcaica*, a linguagem orientada por uma lógica da ação se manifesta quando André vê os sermões do pai como um sopro que se espalha pela casa, marcando, com o seu lingüístico, não apenas as mentes, mas os corpos da família, interditando condutas, disseminando-se pelo veio ancestral das paredes da casa familiar. “[. . .] vá direto ao roupeiro, abra as suas portas e procure os velhos lençóis de linho guardados com tanta aplicação. Você verá que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é mordidamente impregnado pela palavra do pai! [. . .]” (CARVALHO, 0:45:39 – 0:46:04)

### **3.3. O CESTO DE ROUPAS SUJAS**

“Mas alguma vez te passou pela cabeça, por um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas sujas no banheiro?” (CARVALHO, 0:48:42). Pergunta André, encolhido num canto do quarto de pensão depois de

um intenso jorro discursivo. A questão é dirigida a Pedro que estava sentado no outro canto do quarto a ouvir as confissões do irmão. Essa é uma das primeiras seqüências, em *LavourArcaica*, em que o sexual é colocado na pauta de discussões. Nela, André narra ao irmão o momento quando, certa vez, ele destampou o cesto de roupas sujas e de lá retirando as roupas, os lençóis, as peças íntimas como quem desfia o novelo do corpo e da sexualidade familiar. Ali, naquele momento, André está expondo uma forma de conhecer a família pelos seus cantos, pelos seus humores, seus interditos.

Não é por acaso que o início desse conhecimento do sexual familiar se dá pelo cesto de roupas sujas. Em *LavourArcaica*, a pesquisa observa que o sexo pode ser visto de duas maneiras: a primeira como uma forma de contato com o mundo, um contato sem mediações, que rompe as barreiras e almeja uma fusão imediata. É por isso que André não consegue ver a natureza somente como um instrumento de trabalho, mas também com um ente a partir do qual ele pode ter um contato sensual, seja ao cobrir seu corpo com folhas em meio ao bosque, seja no desejo de fincar os pés no húmus da terra. A segunda maneira é o modo como o sexual é visto como algo sujo, que deve ser banido para as sombras da casa. Isso leva a pesquisa a uma das oposições binárias que regem o drama de *LavourArcaica*: o par opositivo limpeza-sujeira. A limpeza está ligada aos discursos paternos e a sua necessidade de transparência, clareza e purificação. Já a sujeira está ligada a desordem, ao caos, a imoderação das paixões que podem furar a sebe viva dos valores patriarcais que protegem a família do “mundo do desequilíbrio”. Por isso, é que o sexual deve estar ao lado daqueles elementos que devem ser controlados, interditos, que tem de estar sob a pesada hierarquia das relações de poder para que a sua fúria não se rebele e destrua a milenar ordem do clã.

Uma ordem que, para se manter no poder, precisa dominar as produções discursivas em seus acontecimentos. Ou seja, conforme Foucault (2008), em toda sociedade, o aparecimento do discurso é controlado e organizado por um conjunto de procedimentos, sendo um deles, a exclusão. Não se pode falar de tudo, nem qualquer indivíduo pode falar o que deseja em qualquer circunstância. Existe aí um tabu do objeto, um ritual da circunstância, em que o sujeito que fala tem o direito privilegiado para tal. Assim, forma-se um campo

de interdições, que controla toda a produção discursiva a fim de interditar o seu acesso e o seu domínio.

[...] Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. [. . .] (FOUCAULT, 2008, p. 09-10)

Interessante notar porque Foucault chama a atenção principalmente para as áreas da sexualidade e da política como objetos do conhecimento humano em que não se exige do discurso uma clareza e uma transparência, e sim certa obscuridade para que nem todos tenham acesso a sua inteireza e, assim, possa-se dominar os seus riscos e submeter os seus poderes. É por isso que, na ordem patriarcal, o sexo tem de ser interdito, tem de estar ao lado daqueles elementos dos pares opositivos que são obrigados a serem reprimidos, pois, juntamente com o afeto, reconhece-se o seu poder subversivo, a sua capacidade de inverter e deslocar relações desiguais de poder a ponto de criar novos registros discursivos que vão de encontro à ordem dominante.

Diante disso, é sintomático observar que seja André, um dos membros à esquerda do pai, o primeiro a expor “nua” a sexualidade da família. É ele que, ao retirar as peças de roupas de dentro do cesto, trazia nelas “um pedaço de cada um”, ouvia melhor “o grito de cada um” (NASSAR, 2007, p. 42) e, assim, conhecia os subterrâneos familiares como se ele, que estava mais perto das trevas das paixões, fosse, dessa forma, um privilegiado, pois ele poderia enxergar melhor esses interditos do que aqueles que se situavam mais próximos da luz paterna.

Era preciso deixar a cama, atravessar os corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos, os nossos projetos surdos de homicídio, era preciso conhecer o corpo da família inteira. Ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino. Ninguém ouviu melhor cada um

em casa, Pedro. Ninguém amou mais, [...] (CARVALHO, 0:50:03 – 0:53:08)

Era ele, que estava à esquerda na mesa dos sermões, que estava mais feito à emoção do que ao racional, que poderia melhor conhecer esse elemento sexual da família que todos os seus membros têm, mas é negado, essa energia que, na obra fílmica, é representada por uma seqüência de imagens: Pedro estende um lenço sob sua cama, tira a calça e deita se masturbando; Ana entra no seu quarto, tranca a porta, fecha as janelas, sobe em um banquinho, toma um pequeno espelho da parede, coloca-o no chão; Pedro se ofega de desejo na cama; Ana, em pé, aproxima-se do espelho no chão, suspende um pouco a saia, acocora-se, tentando enquadrar, no plano do espelho o seu sexo, e leva a mão com curiosidade a ele<sup>27</sup>; todas as irmãs amarram as pontas das saias umas as outras e, numa brincadeira, começam a rir e a rodar; a câmera passeia por um quarto da casa e pára numa porta, onde se vê pela fresta, o pai afivelando a calça; Ana, ainda olhando o seu sexo pelo espelho, retira dele os dedos cheios de sangue; uma das irmãs derruba uma travessa de coalhada na cozinha; André suspende do cesto de roupas uma toalha branca que, no centro, tinha em vermelho uma mancha no formato de uma vulva.

---

<sup>27</sup> Interessante observar que essa cena de Ana com o espelho não tem nenhuma referência em *Lavoura arcaica*, e sim em outro texto de Nassar que seria *Menina a caminho*, onde a menina do título começa a descobrir a sua sexualidade exatamente do mesmo modo como Carvalho representa com Ana: “No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, com as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto.” (NASSAR, 2007b, p. 49)

**Figura 20: A seqüência do cesto**



a) André levanta o tampo do cesto. . .



b) . . .e descobre o corpo da família.



c) Pedro estende um lenço. . .



d) . . .tira a calça. . .



e) . . .e deita se masturbando.



f) Ana entra no quarto. . .



g). . .tranca a porta. . .



h). . .fecha as janelas. . .



i). . .toma um pequeno espelho. . .



j). . .coloca-o no chão.



l) Pedro se ofega de desejo na cama.



m) Ana se acocora. . .





n) . . tenta enquadrar o seu sexo.



o) As irmãs amarram as pontas das saias.



p) Pela fresta, vê-se o pai.



q) Ana retira os dedos cheios de sangue.



t) A coalhada cai no chão.



r) Uma toalha manchada de vermelho.

Toda essa montagem de cenas revela o sexual como uma força demolidora, desconhecida, que aflora as intimidades, mas também desconcerta e desestabiliza. Só André, como aquele desviado por uma “carga de afeto”, poderia, em contraposição aos pesados sermões paternos, poderia bradar dos

direitos do corpo, da sexualidade, da vida e, assim, formar outro registro discursivo. Ao observar “[...] os lenços dos homens antes estendidos como salvas para resguardar a pureza dos lençóis [...]” (NASSAR, 2007, p. 43), André estava descobrindo a “ambivalência do uso” das roupas íntimas da família (o lenço que é usado não somente para enxugar o suor do trabalho, mas também para evitar que o sêmen manche o lençol durante a masturbação), uma ambivalência que, guardadas as devidas proporções, estava presente também dentro dos discursos do pai. Para o filho, as incongruências da prática discursiva do pai acabarão abrindo um precedente para que se forme um outro discurso que, tomando como base as prédicas paternas, voltar-se-á contra elas. Incongruências essas que se iniciam no fato de que o pai não mede esforços para manter a unidade da ordem familiar - “Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo. Erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente.” (CARVALHO, 2:23:37) -, mas esses mesmos esforços acabaram por desagregar a família e gerar uma revolta contra o patriarca, pois cria uma divisão entre incluídos e excluídos da ordem familiar. Portanto, do mesmo modo como revira o cesto de roupas sujas da família para melhor conhecê-la em suas partes pudendas, André quer revirar as significações da prática discursiva patriarcal para, por intermédio dessa ação, montar o seu próprio arsenal discursivo.

A partir daí, André inicia o seu processo de desconstrução da ordem discursiva patriarcal ao situar todas as suas ações e seus pensamentos dentro do mesmo campo temático das prédicas paternas, porém essas reflexões filiais sempre se apresentam como subversão e contestação dos sermões do pai. Desse modo, André ergue a sua estratégia desconstrucionista, sendo, por intermédio dela, que ele começa a estruturar todas as regras e normas do seu jogo de linguagem. Uma estratégia que toma como primeira coordenada o ato de virar pelo avesso todas as regras e normas do jogo de linguagem do pai para, dessa forma, conhecê-lo em seus meandros para lhe apontar as suas fraquezas, suas desordens, suas incoerências, suas contradições que qualquer discurso dominante tem e prima por dissimulá-las.

Com essa subversão das significações discursivas paternas, André cria as suas próprias significações tomando como base o que o pai representava

nos seus sermões. Daí advém a incomunicabilidade e o distanciamento que se colocam entre o filho e a ordem patriarcal: ao subverter o discurso paterno para encontrar nele as suas incongruências (como predicar contra a paixão se o discurso do patriarca é, ele mesmo, um discurso apaixonado pelas razões que defende? Como se proíbe a imoderação se os sermões paternos, por si sós, são verborrágicos e desmedidos? Como acreditar numa ordem familiar que desordena o clã ao criar excluídos?), André cria as próprias regras de seu jogo de linguagem com significações contrárias e contestadoras em relação à prática discursiva patriarcal, fazendo o seu discurso se voltar contra a família.

Assim, André abre caminho para sua estratégia desconstrucionista ao desordenar todo o sistema conceitual e as representações mentais da ordem discursiva paterna a um ponto de toda forma de entendimento entre o filho e as prédicas do pai se tornar inócua, pois não existe comunicação sem um mínimo compartilhamento dos sistemas de representacionais, ou seja, sem se compartilhar visões de mundo, conceitos, crenças, valores, expectativas, etc. Tais alterações no sistema conceitual do patriarcado se devem também ao fato de André colocar em questão as relações desiguais de poder entre pares opositivos que regem o poder dominante. É necessário lembrar que os valores cultuados pela família são os apolíneos: a luz, a limpeza, a ordem, a moderação. Enquanto aqueles que devem ser rejeitados pelo clã são todos dionisíacos: as trevas, a sujeira, o caos o excesso. Os primeiros estão ligados à razão e os segundo, à emoção. Entretanto, quando algum membro familiar do clã se identifica com esses valores é porque, de certa forma, eles já estavam presentes dentro do núcleo familiar, seja na imoderação verborrágica do pai, seja no excesso de afeto da mãe ou no caos de uma ordem patriarcal que só cria fragmentação. Por isso é que se coloca que a prática desconstrucionista não é apenas uma inversão de dicotomias (o que estava em um patamar inferior passa para um patamar superior) e muito menos um mero aprofundamento de conceitos (como se aquele conceito que era subjugado dentro da hierarquia fosse visto apenas superficialmente e, agora, vê-se nele algo mais original), e sim uma forma de se conceber uma outra ordem discursiva, em que não há hierarquias conceituais, e sim um discurso filosófico que defende que dentro de todas as coisas existe a ordem e a desordem, o

racional e o irracional, a luz e as trevas e assim sucessivamente. A separação entre esses pares só existe para uma razão metafísica que insiste em eleger entre esses membros um que deve ter mais poder que o outro. No entanto, aqueles que são reprimidos nunca se dobram e sempre estão ali, presentes, do mesmo modo que André viu, dentro do jogo de linguagem paterno, o húmus ideal para fazer brotar toda a sua rebeldia contestatória.

Dentro desse contexto, André não vê mais sentido dentro da ordem patriarcal – “Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam” (CARVALHO, 2:23:14). Não vê mais sentido estar dentro de uma classe de valores que não é mais a dele – “Acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros” (CARVALHO, 2:23:18). Não vê mais sentido reverenciar uma ideologia dominante que só o oprime.

Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro. Da mesma forma, de quem amputamos os membros, seria absurdo esperar um abraço de afeto. Maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão, que na falta das mãos recorre aos pés para aplaudir o seu algoz. Fica mais feio o feio que consente o belo [...] Mais pobre o pobre que aplaude o rico; menor o pequeno que aplaude o grande; mais baixo o baixo que aplaude o alto. E assim por diante. (CARVALHO, 2:22:44 – 2:23:13)

O que se tem nessa fala – retirada de um diálogo entre pai e filho que será analisado mais a frente – é uma recusa total do mundo da família para que se busque uma outra ordem. Uma ordem que, para o narrador-personagem, só se instala com a denúncia da falsidade da ideologia dominante e de suas instituições. Porém, André não acredita mais que troca de pontos de vista e diálogos podem fazer essa modificação da ordem. Por isso, o cruzar de braços para o mundo.

Porque empurrar o mundo pra frente? Se já tenho minhas mãos atadas não vou por iniciativa atar meus pés também. Por isso, pouco me importa o rumo que os ventos tomem eu já não vejo diferença. Tanto faz que as coisas andem pra frente ou que elas andem pra trás. (CARVALHO, 2:22:23 – 2:22:35)

Entretanto, apesar da aparente rebeldia contida na fala de André, o revirar das roupas sujas no cesto, como também o revirar discursivo, devem ser vistos como atos de amor. Mesmo que o “desnudamento” das ordens patriarcais signifique um perigo para o clã, André desejava uma dinâmica familiar melhor para todos. Por isso, ele quis conhecer a família no seu íntimo, afundar as suas mãos no cesto de roupas sujas e encontrar o que há de recôndito nela, descobrir os seus subterrâneos, os seus segredos, descobrir o que há de poderoso nas manchas amareladas de um lenço ou no vermelho das toalhas higiênicas. Nessa busca, André encontrou uma poderosa força, uma “[...] energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis [...]” (NASSAR, 2007, p.43), um motor capaz de fazer girar as engrenagens de sua operação desconstrutora. André encontrou a sexualidade da família, uma sexualidade represada pelos discursos de moderação do pai, pois, ele sabe muito bem, ali se encontra um poderio subversivo, uma força que, juntamente com o afeto, pode virar pelo avesso a sua ideologia patriarcal. Dentro desse contexto, só mesmo André, aquele membro que estava fora dos ditames familiares (mesmo ainda dentro da família), poderia realizar essa desconstrução do discurso paterno e ir fundo na trama enredada em que o texto do pai ganha sentido, mexendo nos significados, invertendo conceitos e assim realizando a alquimia de seu discurso. Mas, para isso, antes “[...] era preciso conhecer o corpo da família inteira” (CARVALHO, 0:50:32).

### **3.4. O INCESTO**

A mão de um velho segura firmemente um relógio com o tempo a passar. Do nada, ouve-se um verbo áspero: “Maktub!”. Assim, em *LavourArcaica*, inicia-se um conjunto de cenas que vão findar com a relação incestuosa entre André e Ana. Logo depois da imagem com o relógio e da fala do *Maktub*, mostra-se o André menino observando com um misto de medo e admiração o

que certamente era a figura do avô, contando as horas e ruminando o tempo nas suas andanças pela casa. No próximo plano, vê-se o avô, em pé, andando pela casa e a câmera se movimenta para mostrar a Ana menina, indo em direção a uma janela, chove. Ana pára e a câmera continua em seu movimento até mirar no exterior da casa, onde se vê, em meio à chuva que cai torrencialmente, um encontro entre André e Ana já adultos. Desse encontro, Ana acaba por fugir, enquanto o irmão se exaspera entre o aguaceiro.

Não é à toa que essa seqüência se inicia com o *Maktub* e o fatalismo do avô paterno. Ao tomar como base o fato de que o diretor Luiz Fernando Carvalho muito se utilizou do encadeamento de capítulos do livro para a montagem de *LavourArcaica*, tem-se que, tanto no livro como no filme, todas as cenas que remetem a um crescente em relação ao incesto estão condensadas depois da fala do antigo patriarca. Ou seja, do capítulo 15, onde se mostra a filosofia fatalista do avô e o seu *Maktub*, passando pelo capítulo 18, quando se tem a consumação do incesto, até o capítulo 19, com a confissão a Pedro do relacionamento com a irmã, tudo é mostrado num jorro discursivo só. Com isso, o que Carvalho quis salientar foi o caráter trágico que marca a relação incestuosa de André e Ana, como se o narrador-personagem tomasse o fatalismo do avô para mostrar que não adianta lutar contra os desígnios do destino, pois o desejo entre os irmãos já estava posto na existência deles e não havia escapatória. Para a pesquisa, isso pode ser observado quando o cineasta manipula o tempo da narrativa, misturando, em um único plano-seqüência, as figuras que remetem a infância (a Ana menina e o avô) e os personagens já adultos, manifestando o desejo sexual.

Depois do encontro na chuva, mostra-se uma seqüência em que a família se reúne para o café da manhã. Em um plano fechado que mostra um dos pratos do lado direito da mesa, os membros da família se aproximam das cadeiras e param. A câmera inicia um movimento para a esquerda e, enquanto mostra o pão e os utensílios da mesa, ouve-se ao fundo os passos do pai que retira a sua cadeira e, logo após, todos os membros da família se acomodam ao mesmo tempo. No entanto, quando a câmera pára o seu movimento à esquerda da mesa, nota-se que nesse lado uma das cadeiras está vazia, falta André. É a partir daí que o público é apresentado ao recolhimento que o

narrador-personagem faz na antiga casa da família, onde o clã morava antes da morte do avô.

No livro, André sugere que ele foi levado pela própria natureza a esse exílio na casa velha: “[. . .]; sentindo duas mãos enormes debaixo dos meus passos, me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela o meu refúgio, o esconderijo lúgubre da minha insônia e suas dores, tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura; [. . .]” (NASSAR, 2007, p. 91). Para ele, uma força maior o carregava naquele momento, como se tudo ao redor conspirasse para aquele recolhimento que também seria um esconderijo para os seus desejos incestuosos. Um recolhimento que se confundia com uma espera, uma espera por Ana, pois o narrador-personagem também pressentia a atração que sua irmã tinha por ele. Por isso, ao falar desse exílio, André acaba por se confundir com Ana (atente para o uso do pronome “nossos” na citação abaixo), já que, para ele, a natureza igualmente conjurava para que a irmã fosse ao encontro de sua espera.

Pondo folhas vermelhas em desassossego, centenas de feiticeiros desceram em caravana do alto dos galhos, viajando com o vento, chocalhando amuletos nas suas crinas, urdindo planos escusos com urtigas auditivas, ostentando um arsenal de espinhos venenosos em conluio aberto com a natureza tida por maligna; povoaram a atmosfera de resinas e de unguentos, carregando *nossos* cheiros primitivos, esfregando *nossos* narizes obscenos com o pó dos *nossos* polens e o odor dos *nossos* sebos clandestinos, cavando *nossos* corpos de um apetite mórbido e funesto; [. . .] (NASSAR, 2007, p. 90-91, grifo nosso)

Interessante notar como, nessa citação, a natureza é vista como algo maligno. Isso novamente faz notar a série de oposições binárias com as quais tanto a obra fílmica como o livro operam em suas narrativas. No caso, a natureza é observada a partir da dicotomia trabalho/contato sensual. Para o pai, o principal mediador com a natureza é o trabalho. O trabalho com os campos, com os animais, tudo tem o objetivo apenas da subsistência, de tirar do natural aquilo que é necessário para sobreviver e, assim, continuar o ciclo de arar a terra, retirar seus frutos, sustentar a família, ter energia para mais trabalho e sucessivamente. Entretanto, para André, a natureza não é apenas

alvo para o trabalho, mas também para um contato sensual. Ao cobrir seu corpo com folhas, ao sentir o húmus debaixo de seus pés ou ao se misturar com o musgo e lodo de um charco, o que André busca é um contato imediato com o natural, sem lhe retirar recursos, mas numa tentativa de se somar a ele, de se unir a ele como numa cópula ou então de se abrigar nele como um grande feto que se aninha num ventre feminino. Tal questão pode muito bem ser observada no quarto capítulo do livro – não abordado por Carvalho no filme -, quando André narra o seu relacionamento com Sudanesa (ou Schuda), uma cabra que ele cuidou na adolescência. Novamente, Nassar mais sugere, do que mostra objetivamente, o contato sensual que o narrador-personagem teve com a aquela cabra. Uma sugestão que pode ser observada quando o escritor deixa entrever que André tratava e via a cabra quase como uma mulher ao utilizar expressões como “quarto agreste de cortesã” “patas de salto”, “cabra de brincos” ou “gingar” o “corpo ancho” sempre relacionadas ao animal, evidenciando, ao término do capítulo, que André teve uma intimidade sexual com a cabra: “[. . .] Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. “ (NASSAR, 2007, p. 19). Ou seja, a partir de uma manipulação da linguagem, o escritor sugere que houve um encontro sexual entre o André menino e o animal, principalmente, quando Nassar dentro de sua sentença relaciona palavras como “haste úmida” (que pode simbolizar o pênis e sua forma fálica), “intercurso” e “concurso” que tem, como um de seus significados, o contato, relacionamento, a comunicação entre duas partes.

A partir de tais considerações, é possível observar os pares opostos trabalho/contato sensual com os quais a natureza funciona dentro da narrativa de *LavourArcaica*, sempre tendo em mente que, em uma dicotomia, um dos pares tem mais poder que o outro, no caso, o pai com a sua visão da natureza como um trabalho. Contra isso, André se erguerá sempre da mesma forma, colocando acima das leis paternas de conduta os direitos da sua libido.

Uma libido que parece ter encontrado o habitat ideal no refúgio a casa velha. Lá, logo depois de adentrar na antiga fazenda familiar, “[. . .] devolvendo às origens as raízes dos meus pés [. . .]” (NASSAR, 2007, p. 91), André se entrega a masturbação de pés desnudos em cima de uma confortável cama de



palha, imaginando Ana, toda molhada, em meio a uma vegetação e, assim, [. . .] fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos (que terra mais fecunda, que vagidos, que rebento mais inquieto irrompendo destas sementes!), vertendo todo o meu sangue nesta senda atávica, [. . .]” (NASSAR, 2007, p. 92). Era um tempo todo de espera aquele de André no seu recolhimento, deitado entre as paredes daquela casa velha, como quem se abriga dentro da ancestralidade familiar.

De repente, a câmera vai vagarosamente se aproximando de uma fresta da janela. Era Ana do lado de fora, espreitando-se sorratamente até a antiga fazenda. André a vê, próximo a sua janela, esgueirando-se num muro e logo lembra da infância, quando ele menino caçava pombas pelas cercanias da antiga fazenda. Nesse ponto, o diretor habilmente faz, na montagem, uma alternância entre as imagens do André menino observando pela fresta da janela uma pomba branca em cima do muro, e logo abaixo uma pequena armadilha feita com uma peneira, linha e um bocado de milho, e as imagens do André adulto observando Ana pela mesma fresta: “[...] o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco [. . .]” (NASSAR, 2007, p. 95). Com isso, Carvalho começa a transpor imageticamente a metáfora realizada por Nassar em *Lavoura arcaica* de comparar Ana a uma pomba branca que é atraída pelo caçador, sempre tomando como ponte a imagem do André menino e a sua brincadeira e a do André já adulto, atraindo pelo desejo a sua irmã até a casa.

Eu não me engano nesse incêndio, nessa paixão, nesse delírio! Eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada, pendurado pencas de romãs frescas nas janelas da fachada, ter feito uma guirlanda de flores em cores vivas, correr na velha balastrada da varanda. Branco, branco, rosto branco. (CARVALHO, 1:36:18 - 1:37:41)

Segue-se a isso, uma reflexão que André faz sobre o tempo como algo que dever ser respeitado em suas evoluções, que nunca deve ser desafiado em seus instantes, sob pena de se perder o momento preciso da ação. Esse pensamento de André é narrado, no filme, pelo próprio Luiz Fernando Carvalho

e acompanhando por imagens da antiga fazenda do clã, resumida a longos planos da sujeira que por anos se acumula no piso da casa, da luz amarelada que entra pelas madeiras podres das janelas, dos caibros poeirentos e das paredes comidas de cupins e cheias de falhas no reboco.

O tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas. É ele ainda hoje e sempre quem decide. É por isso que me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando: qual o momento, qual o momento preciso da transposição? Que instante? Que instante terrível é esse que marca o salto? Que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar o limite? O limite em que as coisas, já desprovidas de vibração, deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória. (CARVALHO, 1:39:05 – 1:40:19).

Pois o tempo deu os seus sinais. Depois do apanhado de planos sobre a casa velha, vem a cena em que Ana aparece em pé na porta da antiga fazenda. Novamente, o cineasta mistura as imagens da pomba e sua caça com os movimentos de André e de Ana para salientar ainda mais a metáfora de Nassar na narrativa cinematográfica: logo após Ana na porta fazenda, mostra-se os dedos do André menino segurando a linha da armadilha e observando como quem espera; Ana avança para além da soleira em direção ao André adulto; a pomba se aproxima ainda mais da armadilha com a peneira; Ana acaba por contornar André e entrar de vez na casa com o irmão fechando a porta logo atrás dela; o André menino puxa a linha, a peneira cai em cima da pomba; André tira os sapatos e senti a terra sob os seus pés no piso da casa antiga e Ana entra na escuridão adentro.

[. . .] fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte; ali mesmo, junto da porta tirei os sapatos e meias, e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também meu corpo de repente obscuro, surgiu, virulento, um osso da minha carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares, que crista mais sangüínea, que paixão desassombrada, que espasmos pressupostos! [. . .] estava escrito: ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto, [. . .] (NASSAR, 2007, p. 101)

## Figura 21: A Seqüência de Ana e a pomba



a) Ana na porta da fazenda.



b) O André menino segura a linha. . .



c). . .e observa.



d) Ana avança em direção a André.



e) A pomba avança na direção da armadilha.



f) Ana contorna o irmão.



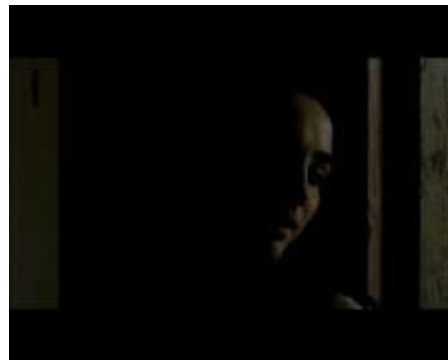
g) O André menino puxa a linha.



h) A peneira cai em cima da pomba.



i) André retira os sapatos e sente a terra.



j) Ana se esconde na escuridão.

Nesse ponto, em *LavourArcaica*, chega o ápice da comparação entre Ana e a pomba branca. Da mesma forma que a pomba está esmagada sob o peso da peneira, Ana esmagada por um destino que é maior do que ela ou do que André. Um destino que levou os irmãos a esse desejo de comunhão, de unidade um com o outro e que encontra, dentro da obra fílmica, uma expressão no *Maktub* do avô paterno que salienta o fatalismo e a tragicidade que envolve a história daqueles dois membros da família. Ou seja, segundo André, não há como evitar o desejo, “estava escrito”. Um desejo que se manifesta na medida em que o narrador-personagem tira os sapatos e sente os pés na terra úmida do assoalho (a vontade de se unir a terra, a natureza) ou então vê de sua carne surgir um osso de ereção (num outro grande exemplo da estilística de Nassar que Rodrigues (2006) define como um desvelar/velar/revelar), comparando-se com um galo e a sua sexualidade como uma força da natureza.

No entanto, André se depara com um problema. Quando ele vai ao encontro da irmã, ele a encontra imóvel, sem nenhuma reação ao toque que André fez na sua mão. Diante disso, André inicia algo como uma prece, um delírio, em que ele clama por Deus para lhe conceder a graça de viver aquele amor incestuoso. Nesse ato de fala da prece, André objetiva ilocucionariamente um pedido a Deus, buscando o convencimento da irmã, mas, nesse ato lingüístico de rezar, André se utiliza de um conjunto de expressões que parecem dar um corpo humano a Deus e isso pode ser observado principalmente no livro: “[. . .] Te insuflarei ainda o ar quente dos meus pulmões e, quando o vaso mais delgado vier a correr, Tu verás então Tua pele rota e chupada encher-se de açúcar e Tua boca dura e escancarada transformar-se num pomo maduro; [. . .]” (NASSAR, 2007, p. 103). O que se tem aí é uma corporificação de Deus, com pulmões, pele e boca, e novamente uma impossibilidade de mediação: para André, esse divino não é abstrato, é um Deus vivo, de tocar, imediato e corpóreo em sua constituição. Tal fato leva a se constatar que, em *LavourArcaica*, existe uma inversão e um deslocamento dos par opositivo sagrado – profano. André vem de uma família libanesa de cristãos ortodoxos que sempre valoriza um dos elementos das oposições binárias como a limpeza, a ordem e a luz em detrimento do outro elemento opositor, no caso, a sujeira, a desordem, as trevas. Dentro desse contexto, o sagrado tem, para com o profano, uma relação hierarquizante desigual que André acaba por subverter e positivar as características da profanidade no uso de uma prece para que se tenha o alcance não de uma graça, mas de um pecado: o incesto. “[...] À religião ancestral, o filho opõe uma “religião” invertida, demoníaca, e disjuntiva; às cerimônias familiares, a missa negra do incesto. [...]”, acrescenta Perrone-Moisés (1996, p. 63). Além disso, existe aí um deslocamento dessa oposição conceitual sagrado-profano, um deslocamento para um outro registro discursivo, em que não se pode mais diferir o que é o sagrado e o que é o profano, pois o que se tem a partir de agora é um “novo conceito”.

[...], ater-se, por outro lado, a essa fase significa ainda operar no terreno e no interior do sistema desconstruído. É preciso também, por essa escrita dupla, justamente estratificada, deslocada e deslocante, marcar o afastamento entre, de um lado, a inversão que coloca na

posição inferior aquilo que estava na posição superior, que desconstrói a genealogia sublimante ou idealizante da oposição em questão e, de outro, a emergência repentina de um novo “conceito”, um conceito que não se deixa mais – nem nunca se deixou – compreender no regime anterior. [. . .] (DERRIDA, 2001, p. 48-49)

Um novo “conceito” que é expresso pelo registro discursivo de André que afirma categoricamente: o profano existe sim, como um dado importante lado a lado com o sagrado e não como algo a ser reprimido. No narrador-personagem, isso pode ser comprovado na forma como a religiosidade se expressa em André como uma fé mística e sensual: “[. . .] Meu sono quando maduro seria colhido com a *volúpia religiosa* com que se colhe um pomo. [...]” (CARVALHO, 0:09:22 – 0:09:31, grifo nosso). Essa mesma união entre o sensual e o religioso, essa mesma volúpia religiosa o fará orar uma prece:

Um milagre, meu Deus, um milagre! Que essa mão respire como a minha, ó Deus! E eu na minha descrença Te devolvo a existência. Me concede viver essa paixão! Um milagre! E em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho de meu pai, entre as que estiverem pastando na madrugada azulada: uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste. Um milagre, meu Deus! E eu te devolvo a vida! (CARVALHO, 1:43:27 – 1:44:01)

André segura a mão de Ana enquanto reza. Nesse mesmo tempo, o cineasta intercala cenas do André menino acariciando a asa da pomba para evidenciar ainda mais as analogias debatidas anteriormente. Quando menos se espera: a asa da pomba branca começa a bater; o busto de Ana respira mais profundamente e a sua mão acaricia vagarosamente a mão de André; ela abre os olhos e olha para ele. E fez-se o milagre a partir do ato lingüístico e profano do descrente André. O irmão menino segura a pomba entre as mãos, pula o muro e sai gritando pelo campo a fora: “É minha, é minha!” Está aberto o caminho para o incesto.

## Figura 22: A seqüência da prece profana



a) André segura a mão de Ana. . .



b). . .e a acaricia.



c) André profere a sua prece profana.



d) E acaricia a mão de Ana.



e) “E em teu nome. . .



f) . . .sacrificarei uma ovelha”



g) “Um milagre, meu Deus!!!!”



h) “E eu te devolvo. . .



i). . .a vida.”



j) A mão de Ana mexe vagorosamente.



l) “Beberemos de muitos vinhos.”



m) “Vamos juntos incendiar o mundo.”





n) O André menino segura a pomba.



o) “É minha, é minha!”



p) “E as pombas do meu quintal. . .



q). . .eram livres de voar”



t) E André corre no seu paraíso adâmico.

Nesse ponto, a investigação é levada a conjecturar sobre os pensamentos de Freud (2006) no que se refere às interdições ao incesto. Para o pesquisador austríaco, até mesmo nas primeiras formações societárias da humanidade havia toda uma organização social com o único objetivo de evitar as relações incestuosas. Uma dessas formas de organização social pesquisada por Freud foi o totemismo. Para os nativos das tribos australianas, o totemismo era uma das principais instituições religiosas e sociais e consistia na subdivisão das tribos em grupos menores, ou clãs, em que cada um era denominado pelo seu totem, que seria um animal, ou mais raramente uma planta ou um fenômeno da natureza, com o qual todo o clã mantém uma relação de reverência. O totem se coloca para o clã como um espírito guardião ou um antepassado comum que é perigoso para os outros, mas é benevolente para com os membros que lhe reverenciam, servindo até mesmo como oráculo para eles. Os integrantes do clã são obrigados a não comer ou matar o seu totem e, de tempos em tempos, são feitos festivais para glorificá-lo em danças cerimoniais. O processo de herança do totem se dá ou pela linha feminina da família (a mãe) ou pela linha masculina (o pai), sendo mais utilizada a herança pelo primeiro modo, sempre observando o totem como o fundamento de todas as relações sociais, acima de filiações tribais ou relações consangüíneas. A partir dessa constatação, chega-se ao ponto que Freud mais chama a atenção: “[. . .]. Em quase todos os lugares em que encontramos totens, encontramos também *uma lei contra as relações sexuais entre as pessoas do mesmo totem e, conseqüentemente, contra o seu casamento*. Trata-se então da ‘exogamia’, uma instituição relacionada com o totemismo” (FREUD, 2006, p. 23, grifo do autor).

Ou seja, para Freud, existia uma ligação muito forte entre o totemismo e a exogamia. Um relação que, para o pesquisador, era difícil de se prever, já que nada no sistema totêmico levaria a pensar numa severidade tão grande em relação a esse ponto. No caso, como os totens são hereditários e não mutáveis pelo casamento, é fácil observar como essa proibição funcionava na prática. Por exemplo, num sistema totêmico em que a hereditariedade era feita pela linhagem feminina, se um homem do totem canguru se casa com uma mulher do totem emu, todos os descendentes, filhos e filhas, serão conseqüentemente

do clã emu de modo que um filho dessa família nunca poderá manter relações incestuosas com a mãe ou com as irmãs que, como ele, são emus também. Além disso, o que se nota nessa prática é que a exogamia do totem visa muito mais do que a prevenção ao incesto com relação à mãe ou as irmãs, pois, se o totemismo impossibilita o sexo entre os membros do mesmo clã, um homem fica privado de ter relações sexuais não só com os membros femininos da sua família, mas também com todas as mulheres do clã, que são vistas por ele como parentes de sangue. Em outras palavras, o totem forma uma família única, ocorrendo que todos ali se observam como parentes hereditários que estão impedidos de ter relações sexuais entre si.

Vemos, então, que esses selvagens têm um horror excepcionalmente intenso ao incesto, ou são sensíveis ao assunto num grau fora do comum, e que aliam isso a uma peculiaridade que permanece obscura para nós: a de substituir o parentesco consanguíneo real pelo parentesco totêmico. Este último contraste, contudo, não deve ser exagerado em excesso e devemos nos lembrar que as proibições totêmicas incluem a proibição contra o incesto verdadeiro como um caso especial. (FREUD, 2006, p. 25).

Desse modo, apresenta-se um horror ao incesto que, nas primeiras formas societárias humanas, era expresso nas conseqüências que adviam da violação desse preceito e também nas práticas sociais. Se o incesto era praticado, a reação do clã seria a mais enérgica possível, como se uma culpa ou uma grande ameaça estivesse rondando a própria sobrevivência da comunidade e isso deveria ser de pronto debelado. Nas tribos australianas abordadas por Freud, por exemplo, as relações sexuais com uma pessoa do mesmo clã totêmico eram penalizadas com a morte. Nas práticas sociais, a interdição ao incesto pode ser observada de diversas formas e em várias sociedades. Nas tribos da Melanésia, existem certas proibições restritivas que regulam as relações entre o menino com a mãe e as irmãs. No caso, quando o garoto chega a uma certa idade, ele não mora mais com a família e se aloja numa “casa comum”, onde passa a comer e a dormir. Se, por acaso, o menino encontra a sua irmã num caminho, ela deve fugir ou esconder-se e ele não

pode sequer pronunciar o nome dela. Tais evitações começam na puberdade e se mantêm durante toda a vida.

Assim, essas restrições ao incesto parecem estar presentes em várias sociedades e, para a psicanálise freudiana, ela já deve fazer parte do inconsciente e da sexualidade humana, quando se pensa que “[. . .] a primeira escolha de objetos para amar feita por um menino é incestuosa e que esses são objetos proibidos: a mãe e a irmã [. . .]” (FREUD, 2006, p. 35). Em *LavourArcaica*, tal interdição ao incesto é vista na confissão de André:

Era Ana, Pedro. Era Ana. Era Ana minha fome, Ana a minha enfermidade, era Ana minha loucura, ela o meu respiro, era Ana minha lâmina, ela meu arrepio, meu sopro, meu assédio, era eu o irmão acometido, era eu o irmão exasperado, era eu o irmão de cheiro virulento, era eu que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo. Me traga logo, Pedro, me traga logo a bacia dos nossos banhos de meninos. A água morna, o sabão de cinza, a bucha crespada, a toalha branca e felpuda. Me enrole nela, me enrole nos teus braços, enxugue meus cabelos transtornados, escorra depois com ternura a tua mão grave na minha nuca. É isso que compete a você, Pedro, a você, que abriu primeiro a mãe, a você, que foi brindado com a santidade de irmão primogênito. Era Ana. Era Ana. Era Ana. Era Ana. Ana. (CARVALHO, 1:46:57 – 1:49:52).

Essa confissão das relações e desejos incestuosos a Pedro é um dos golpes mais fortes de André contra a ordem familiar. Nessa seqüência, o narrador-personagem está deitado no piso do quarto de pensão enquanto Pedro ouve tudo o que lhe é dito. Tais declarações são feitas por André, em *LavourArcaica*, de uma forma calma, mas contundente, como se a muito o protagonista guardasse aquilo dentro de si e, depois de tantos jorros discursivos incontrolláveis, a confissão do incesto saísse como uma consequência de tudo, como o expiar final de uma culpa.

Novamente, é possível observar na fala de André o contraste entre os pares opositivos que regem a obra fílmica: saúde – doença, sanidade – loucura, limpeza – sujeira. Sempre com André realizando uma positivação (e, por consequência, uma inversão) daqueles valores que se encontram muito abaixo da hierarquia familiar e seu objetivo, com isso, era um deslocamento,

era a criação de uma nova ordem discursiva que vá de encontro com a ordem discursiva do pai e do avô.

Eu vi que meu irmão cobria o rosto com as mãos, estava claro que ele tateava à procura de um bordão, buscava com certeza a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta, era meu pai, me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro o texto dos mais velhos, a página nobre e ancestral, mas na corrente do meu transe já não contava a sua dor misturada ao respeito pela letra dos antigos, eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai; que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais escritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina – a minha – e que fora de mim eu não conhecia qualquer ciência e que era tudo só uma questão de perspectiva. E o que valia era o meu e só meu ponto de vista e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros. E dizer tudo isso num acesso verbal, virando a mesa dos sermões no revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, erguendo um outro equilíbrio, e pondo força, subindo sempre em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrimo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgasse fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo, consumindo neste pasto um grão de trigo e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho. Eu, o epilético, o possuído, o tomado. Eu, o faminto, rolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de Verônica e o espirro de tanta lama misturando no caldo desse fluxo o nome salgado da irmã, nome pervertido de Ana. Que tremores, quantos sóis, que estertores. (CARVALHO, 1:49:55 – 1:52:24)

O impacto do surgimento desse novo registro discursivo de André se concentrará na figura de Pedro, o representante do patriarcalismo dentro daquele quarto de pensão. Na seqüência, ao saber do incesto, vê-se o irmão mais velho levar a mão ao rosto e se esconder nas sombras do quarto, como se procurasse, nas tradições dos antigos patriarcas, o procedimento a fazer diante do exposto. Nele, estava representado todo o secular horror que se tem quanto às relações incestuosas. Enquanto isso, André estava deitado no assoalho do quarto com um olhar atônito e quase infantil, procurando na sua fala uma individualização, uma liberdade quanto ao seu ponto de vista. É como se aquele que se reconhece fragmentado, que quer uma unidade, afirme, a partir desse momento, a sua auto-suficiência, a sua independência, a

superioridade dos seus valores em relação à ordem familiar. André, nesse ponto, comporta-se como um adolescente ou uma criança que egoisticamente necessita da afirmação de uma identidade, da positivação de características consideradas negativas pela família (sim, eu sou o irmão sujo, o irmão profano, o irmão doente) e isso é observado, por exemplo, no momento em que, deitado, André pede ao irmão mais velho que traga “a bacia dos banhos de menino”, a “água morna”, o “sabão de cinza”, a “bucha crespa” e Pedro se aproxima dele com esses elementos, desabotoa a sua camisa e o banha como quem banha um recém-nascido.

**Figura 23: Era Ana**



“É isso que compete a você, Pedro, a você, . . .”

Entretanto, ao mesmo tempo em que se vêem esses ataques ao patriarcalismo pelo incesto, *LavourArcaica* também mostra o grande prazer que André teve nessa relação incestuosa, um prazer muito além do sexual, um prazer pela união, pela fusão com o outro e com a natureza. “[. . .]. Para ele, a

união com a irmã é nascer de novo. Mais o que isso, é nascer novo de novo. Surge dela um novo André, um André que somente então se reconhece uno e sem conflitos ou divisões, e ao mesmo tempo perfeitamente integrado na natureza [...]” (RODRIGUES, 2006, p. 86). Não é por acaso que, entre as imagens da relação incestuosa, mostra-se simbolicamente um arado rasgando com força a terra e o André menino correndo livre pelos campos, pois, segundo Rodrigues, a união sexual entre André e Ana simbolizará o mito da fecundação da terra (elemento feminino, genesíaco), simbolizará a atualização do mito do paraíso perdido, em que não há divisões e nem restrições entre os seres, nem mesmo quanto ao incesto: “[...] Beberemos de muitos vinhos, nos embriagaremos como dois meninos, vamos subir escarpas de pés descalços e de mãos dadas vamos juntos incendiar o mundo!” (CARVALHO, 1:44:42 – 1:44:58).

### 3.5. PAI E FILHO

“Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho” (CARVALHO, 2:19:06). Assim, o pai inicia um dos poucos diálogos do livro e do filme. Para Rodrigues (2006), seria um dos poucos diálogos porque o que se tem nas outras falas são quase como se fossem monólogos, em que um dos personagens, principalmente André, toma o ato de fala e começa a proferi-lo, colocando o outro no papel de simples ouvinte do que está sendo exposto. No caso, tem-se aí uma seqüência cinematograficamente simples, em que pai e filho estão sentados sozinhos numa mesa da cozinha, filmados com duas câmeras fixas, uma em cada personagem, com pouquíssimas mudanças de enquadramentos e a montagem sendo guiada apenas pela troca de falas entre os atores. No entanto, a importância maior dessa seqüência, em *LavourArcaica*, está no que é dito ali, pois é a primeira vez que se vê o embate entre as suas ordens discursivas que regem todo o drama do filme: de um lado, o pai com a sua fala pela tradição da ordem familiar; de outro, André e a sua ânsia por liberdade perante os opressivos valores patriarcais.

A partir daí, é que se vê de forma gritante as diferenças entre os dois registros discursivos. É como se entre pai e filho não houvesse apenas poucos centímetros, mas toda uma grande extensão de terra seca de diferenciações entre os atos de fala ali proferidos. Diferenciações essas que já se iniciam com os papéis que os dois personagens dessa seqüência operam dentro da ordem discursiva familiar. Na composição da cena, nota-se os mesmo lugares predeterminados da mesa dos sermões: o pai, à cabeceira e André, à sua esquerda. Nesse ponto, o que se tem, dentro desse diálogo que deveria ser de aproximação e entendimento entre os membros familiares, é uma repetição dos papéis que simbolizam, por si sós, as relações desiguais de poder que ocorrem dentro da hierarquia do clã. Papéis que também muito vão definir os registros discursivos que atuam dentro desse diálogo.

Isso leva a pesquisa a refletir sobre o pensamento de Foucault (2000) quanto à formação de modalidades enunciativas e a constituição dos sujeitos sociais. Para o pesquisador francês, o sujeito social não é visto como algo que tem uma existência fora e independente do discurso, como a origem do enunciado, e sim como uma entidade advinda do próprio discurso. Ou seja, a partir dos enunciados proferidos, os sujeitos são posicionados, não só aqueles que produzem, mas também aqueles aos quais os discursos são dirigidos têm delimitadas as suas posições pela prática discursiva. Tais delimitações tomam forma por determinadas configurações de modalidades enunciativas que, para Foucault, são conceitualizadas como tipos de atividades enunciativas como, descrições, formações de hipóteses, narrações biográficas, estatísticas e muitas outras, sendo cada uma delas correlacionadas com as suas próprias posições de sujeito. Nesse sentido, a consulta médica, como uma atividade discursiva que é, é o que posiciona aqueles que fazem parte de dela, seja como médico, seja como paciente, lembrando que, da mesma forma como foi falado anteriormente sobre os objetos discursivos, as regras de formação para as modalidades enunciativas de uma formação discursiva é um complexo sistema de relações e isso é exemplificado por Foucault na posição-sujeito do médico, que se constitui pela relação entre elementos distintos como o seu *status* como profissional, os lugares institucionais e técnicos de onde eles falam



(o hospital, a clínica, etc.), o seu papel como responsável pela saúde pública e outros.

[...] Pode-se dizer que esse relacionamento de elementos diferentes (alguns são novos, outros, preexistentes) é efetuado pelo discurso clínico; é ele, enquanto prática, que instaura entre eles todos um sistema de relações que não é 'realmente' dado nem constituído *a priori*; e se tem uma unidade, se as modalidades de enunciação que utiliza, ou às quais dá lugar, não são simplesmente justapostas por uma série de contingências históricas, é porque emprega, de forma constante, esse feixe de relações. (FOUCAULT, 2000, p. 60)

Como faz parte do próprio pensamento foucaultiano, é preciso salientar que esse relacionamento entre as modalidades enunciativas é específico e aberto a mudanças históricas. Além disso, essa perspectiva de modalidades e posições-sujeitos expressa um dos principais avanços dos trabalhos de Foucault: a evidência da fragmentação e da dispersão do sujeito. Isto é, Foucault e as suas análises das modalidades enunciativas acabaram por descentralizar o sujeito, por transformá-lo em algo que é constituído, alterado e reproduzido na prática social e por meio dela também. Assim, um médico, por exemplo, ele se configura como tal por intermédio das modalidades enunciativas e das posições de sujeitos que são asseguradas pelo discurso médico.

Daí advém a grande importância e o ineditismo da visão foucaultiana de sujeito e de linguagem. Para ele, o discurso tem um papel preponderante na formação dos sujeitos e isso vai de encontro a toda uma forma de pensar que coloca as identidades sociais como entidades já pré-formadas que afetam a prática, mas não são afetadas por ela, como se a linguagem não fosse também capaz de afetar e moldar essas mesmas identidades. Dessa forma, o que Foucault fez foi descentralizar o sujeito e dar à linguagem um poder-fazer, uma capacidade de ser constitutiva e criadora de posições sujeitos.

Tal atuação lingüística pode ser observada, em *LavourArcaica*, nesse diálogo de pai e filho. Nele, vê-se que os enunciados proferidos pelos personagens justificam e constituem as suas posições-sujeito dentro da

hierarquia familiar. O pai como aquele que, na cabeceira, consolida a sua posição a partir de um discurso que objetiva manter a austeridade familiar, engessá-la dentro de um ciclo e de uma estrutura, em que as necessidades individuais são sacrificadas em favor do coletivo do clã – “[...] Eu e tua mãe vivemos sempre para vocês, o irmão para o irmão. Nunca faltou o apoio na família a quem necessitasse” (CARVALHO, 2:25:29). André como aquele que, na sua rebeldia filial, prega uma escala de valores outra daquela imposta pelo patriarcado do pai, evidenciando a necessidade e a superioridade dos seus pontos de vista – “[. . .] Não me interessa pela saúde de que o senhor fala. Existe nela uma semente de enfermidade, assim como na minha doença existe uma poderosa semente de saúde” (CARVALHO, 2:21:02). Desse modo, as posições-sujeito de pai e filho vão se digladiando discursivamente, expondo as oposições binárias que tornam possíveis as suas construções. No caso, os pares opositivos que estão no fundamento dessas disputas de significações são as binárias ordem-desordem, luz-trevas, saúde-doença, sendo André o membro familiar que questiona essas dicotomias por intermédio da positivação das características advindas dos elementos ditos inferiorizados nas oposições binárias (a saúde que pode existir dentro da doença; a luz sapiencial que vem das trevas; a nova ordem que brota da desordem); e o pai como aquele membro defensor da manutenção dessas relações desiguais de poder que ajudam a sustentar o seu discurso como uma forma de conhecimento sobre o mundo, como um modo de manter um poder clarividente, que, por vezes, é cego para as trincas que ameaçam rachar a sua própria ordem, pois, “[...] vivendo sob luz intensa, não tem como enxergar o que se passa nessa mesma claridade [...]” (RODRIGUES, 2006, p. 119).

Portanto, o que se vê é o embate entre dois registros discursivos: um registro discursivo antigo, fruto da *lavouira arcaica* do patriarcado e outro mais novo, fruto de uma nova lavra advinda das inversões e dos deslocamentos dos pares opositivos que sustentam a ordem familiar. Ou seja, dentro do húmus desse antigo registro discursivo já existe a semente de sua destruição – “[...] Conversar é muito importante, meu filho. Toda palavra, sim, é uma semente [...]” (CARVALHO, 2:21:25). No entanto, esses registros discursivos estão atrelados a determinadas regras e normas como num jogo de linguagem em

que os sentidos dos atos lingüísticos que compõem tais discursos dependem da situação no qual eles são empregados. Por isso, é que se pode afirmar que na seqüência do diálogo entre pai e filho não houve comunicação, foi quase um não-diálogo, pois não ocorreu entendimento entre as partes. A mesma palavra utilizada no jogo de linguagem de André ganha uma outra significação no jogo de linguagem paterno. Desse modo, a conversação fica quase como lances de jogos lingüísticos dentro de uma luta, como posições dentro de uma batalha naval, em que cada um dos lados traz as suas armas e não há consenso. André necessita de um “lugar na mesa família”, necessita expor as suas opiniões e desejos sem ter de adequá-los as leis paternas. Suas dúvidas e angústias como filho se expressam na desordem de suas idéias, mas ele vê nisso também muita lucidez - “Eu sei que eu misturo as coisas quando falo; são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai. E se há muito farelo nisso tudo, tem também aí muito grão inteiro” (CARVALHO, 2:24:54). Suas perspectivas diferenciadas não querem dizer uma falta de verdade, e sim abrem o precedente para a existência de uma outra verdade diferente daquela do patriarcado. O amor, que é colocado como um dos fundamentos basilares para a união da família, também pode ser visto como algo que desune e oprime – “O amor que aprendemos aqui, só muito mais tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer, não passando hoje de uma pedra no caminho” (CARVALHO, 2:26:15). O próprio sentido do plantar e do colher não é visto como uma bênção como no ciclo paterno, mas, por vezes, como uma forma de injustiça – “Isso já não me encanta, eu sei hoje do que é capaz essa corrente: os que semeiam e não colhem, colhem do que não plantaram. Desse legado, pai, eu não tive o meu bocado” (CARVALHO, 2:22:13). A família não é vista como um lugar para a discussão e para o diálogo, e sim como um espaço de opressões e interdições, em que se vale apenas um ponto de vista: o paterno – “Não acredito na discussão dos meus problemas. Não acredito mais em troca de pontos de vista. Estou convencido, pai, de que uma planta não enxerga a outra” (CARVALHO, 2:21:17). Portanto, dentro dos jogos de linguagem de André, as representações vão ganhando sentidos diversos num crescente a ponto de se tornar impraticável um diálogo com o pai.

Não acho que sejam extravagâncias. Sei que já não faz diferença que eu diga isso ou aquilo. Como é assim que o senhor vê as coisas, de que me adiantaria ser simples como as pombas? *Se eu depositasse um ramo de oliveira sobre essa mesa, o senhor poderia ver nele simplesmente um ramo de urtigas!* (CARVALHO, 2:26:40 – 2:26:57, grifo nosso)

A incomunicabilidade se instala entre pai e filho. As regras e normas do jogo de linguagem do pai, que anseia por uma transparência e uma clareza embasadas nos seus valores familiares, vai de encontro com a opacidade das regras e normas do jogo lingüístico do filho, que ali apresenta um outro registro discursivo e o anseio de mudanças nas hierarquias familiares. Com isso, chega-se ao ponto das ações comunicativas de pai e filho estarem em níveis significativos completamente diferenciados. Para o pai, André já tinha o seu “lugar à mesa” da família, pois o clã já satisfazia as suas necessidades mais básicas: o pão, o teto, o carinho, a proteção, considerando outras necessidades além dessas um desvio de conduta – “O pão contudo sempre esteve à mesa, e nunca ninguém te negou o direito de sentar-se com a família; ao contrário, era desejo de todos que nunca estivesse ausente na hora de repartir o pão” (CARVALHO, 2:20:20). As dúvidas e angústias de André são vistas como uma enfermidade pelo patriarca e, a sua cura, estaria na reposição do filho dentro do ciclo de trabalho e moderação da família para que ele encontre a verdade (ou a “verdade” patriarcal) – “Você está enfermo, meu filho. Uns poucos dias de trabalho ao lado dos teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa” (CARVALHO, 2:20:48). As perspectivas diferenciadas de André são vistas pelo pai como o principal sintoma da sua “doença”, já que o natural seria que todos se submetessem às leis familiares e, ali, encontrariam a saúde, a satisfação das necessidades, a vida e não um ambiente hostil – “Não há hostilidade nessa casa, ninguém aqui lhe nega direito à vida. Não é sequer admissível que te passe esse absurdo pela cabeça” (CARVALHO, 2:25:20). O amor da família, para o patriarca, é algo que não deve ser posto à prova, pois ele existe para proteger todos os membros da família que (querendo ou não) estão enquadrados dentro da ordem do clã – “Não receba com leviandade as palavras que te dirijo! Você sabe muito bem que nessa casa você conta com o

nosso amor” (CARVALHO, 2:26:10). O sentido patriarcal para o plantar e o colher é o próprio sentido da vida, da maturação e do tempo que deve ser aceito em seus desígnios – “Se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado dos que plantaram antes de nós. É assim que o mundo caminha, é esta a corrente da vida” (CARVALHO, 2:20:03). Dentro desse contexto, o diálogo entre pai e filho vão caminhando em meio aos lances dos jogos de linguagem postos naquele ato comunicativo, sempre num crescente de incompreensão, até que o pai, sentindo-se desafiado pelo discurso do filho, resolve mostrar toda a sua violência lingüística de seu poder patriarcal.

Cale-se! Cale-se! Não vem dessa fonte a nossa água. Não vem dessas trevas a nossa luz. Não é a tua palavra arrogante que vai demolir agora o que levou milênios, milênios para se construir! *Ninguém em nossa casa há de falar mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias, desintegrando as coisas numa poeira*, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só com a própria cegueira. Ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz capaz, como a escuridão, de nos cegar. Ninguém em nossa casa há de dar um curso novo ao que não se pode desviar; ninguém ainda há de confundir nunca o que não pode ser confundido: a árvore que cresce e frutifica com a árvore que não dá frutos; a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina; a nossa simplicidade de todos os dias com um pensamento que não produz. Por isso, dobre a tua língua! Nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! Não foi o amor como eu pensava, foi o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa. (CARVALHO, 2:27:25 – 2:28:49, grifo nosso)

Figura 24: O não-diálogo entre pai e filho



“Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente.”



“Corremos graves riscos quando falamos.”

Como é possível observar, André retorna a casa paterna e coloca sobre a mesa o verbo de seu jogo lingüístico que desafia as ordens do clã e, perante isso, o patriarcado não se dará por vencido, mas lançará mão da fragilidade daquele que está na posição-sujeito de filho por intermédio do discurso e da figura daquele que está no outro lado, na cabeceira, na posição-sujeito de pai. Depois de tamanha demonstração de poder não há mais nada o que falar. André nota o tamanho da incompreensão que há entre ele e o pai. Nas significações dos seus atos comunicativos, André inverte e desloca muitos dos pares opositivos que dão sentido ao discurso paterno: na sua doença, ele pensa que pode recuperar a saúde da família que, na sua concepção, está debilitada pela opressão paterna; na desordem de seus pensamentos e de suas inquietações, ele acha que pode surgir uma nova ordem, um novo “conceito” de família, mais ameno para todos; nas suas trevas, ele vê a luz para um novo entendimento familiar. Entretanto, ao expor o seu registro discursivo, André também expõe as fraquezas e as deficiências existentes dentro do próprio discurso do pai que, ao falar que ninguém em casa “há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz”, não vê que ele mesmo sofre com esse excesso ao não notar o despedaçamento que aos poucos vai ocorrendo dentro do seu próprio clã. É exatamente nessas brechas e incongruências do discurso patriarcal que André atacará com todo o seu arsenal discursivo, como se ele também tomasse para si as regras e normas do jogo de linguagem paterno e, num processo de inversão, utilizasse-as ao seu favor e contra o pai. Ao fazer isso, André realiza uma celebração verbal dos valores familiares. Mas, uma celebração invertida.

Dessa forma é que o discurso pode ser observado antes de tudo como uma luta por representação. Uma luta pelo modo como sistemas de conceitos e de representações mentais são expressos a partir de práticas significativas, tomando a linguagem, dentro desse contexto, como um ente constitutivo das representações. Assim, a representação está imbricada a duas questões inseparáveis: primeiro à condição de possibilidade para o significado ou o ato de significar; segundo ao modo como se significa as coisas nos embates sócio-político-ideológicos e nas práticas discursivas. Práticas essas que se embasam no manejo de sistemas conceituais.

No diálogo entre pai e filho, o que se vê são os sistemas conceituais da doutrina paterna colocados à prova. Para Foucault (2008), a doutrina é considerada como uma forma de rarefação do discurso, embora tenda a uma difusão, pois é pela partilha e aceitação de um conjunto de discursos que os indivíduos definem a sua pertença a uma doutrina. Mas não é só isso: as doutrinas questionam, ao mesmo tempo, o enunciado e o sujeito que fala, um a partir do outro. A seqüência do diálogo é repleta de questionamentos doutrinários. Seja pelos enunciados produzidos por André que são ideologicamente inassimiláveis pelo pai, seja porque a própria doutrina questiona os enunciados a partir de André, pois a prática doutrinária é um sinal de pertença aquele clã. A doutrina não apenas liga os indivíduos a determinadas enunciações, enquanto proíbe outras, ela também os relaciona a determinadas instituições.

[...] a doutrina questiona os enunciados a partir dos sujeitos que falam, na medida em que a doutrina vale sempre como sinal, a manifestação e o instrumento de uma pertença prévia – pertença de classe, de status social ou de raça, de nacionalidade ou de interesse, de luta, de revolta, de resistência ou de aceitação. A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela se serve, em contra partida, de certos tipos de enunciação para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros. A doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam. (FOUCAULT, 2008, p. 43)

Em *LavourArcaica*, a sujeição à doutrina paterna é feita seja pelo convencimento, seja pelo poder. No caso de André, a sua sujeição e a sua pertença são feitas pelo poder. Logo depois, da impositiva fala paterna, ouve-se os apelos da mãe que, em outro cômodo, acompanhava a conversa, pedindo que o pai tivesse piedade do filho. Diante da demonstração de poder do ato de fala paterno, que o acusava de não amar a família e de estar ali apenas por orgulho e desprezo, André pede perdão e nega tudo o que disse anteriormente. Mesmo acreditando em tudo aquilo que proferiu, o filho dissimula, finge, aceita a doutrina paterna, entra no jogo de linguagem do pai mesmo não acreditando nas suas regras e nas suas normas.



Estou cansado, pai. Me perdoe! Eu não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, eu volto para casa humilde e submisso. Não tenho mais ilusões, eu já sei o que é a solidão, eu já sei o que é a miséria. E sei também agora que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta. De agora em diante serei como meus irmãos: me entregarei com disciplina às tarefas que me forem atribuídas, chegarei aos campos de lavoura antes que ali chegue a luz do dia e só os deixarei bem depois que o sol se pôr. Farei do trabalho a minha religião, farei do cansaço a minha embriaguez. Vou ajudar a preservar a nossa união, pai. Eu quero merecer, de coração sincero, todo o teu amor. (CARVALHO, 2:29:03 – 2:30:35)

Finalmente, André retoma as regras do jogo de linguagem paterno, não para utilizá-lo contra o pai, mas para aceitá-lo. Resignado e cansado da batalha discursiva, o narrador-personagem parece aceitar todos os desígnios paternos: a relação com a natureza não será mais dada por um imediatismo sensual, mas pelo trabalho, a união familiar não será mais criticada, mas louvada como algo a ser preservado sobre todas as coisas. Nesse ponto do diálogo, pai e filho estão com os olhos marejados de lágrimas. É comovente ver que ali naquela relação, apesar de toda a incomunicabilidade, existe afeto, pois, para Werneck (2001), o ódio de André não por é aquele homem que está a sua frente, mas por tudo o que ele representa. Portanto, existe o amor ali. Um amor que o pai não demonstra (ou acha que não pode demonstrar), pois isso vai de encontro com a sua austeridade patriarcal. O afeto que André quer demonstrar, desejando romper com todas as mediações, mas que esbarra na distância que a moderação do pai exige.

Segundo Hirata (2005), a dor de André quanto a sua impotência frente à figura paterna só aumenta quando se nota que o narrador tem uma deferência diante do pai e de sua lei – isso pode ser notado em Lavoura arcaica quando, ao narrar o encontro com o pai logo depois de sua volta a casa, André descreve o pai utilizando expressões como “sua majestade rústica”, “a densidade de sua presença”, “mãos benignas”, “seus braços poderosos” ou “me olhando com ternura contida” (NASSAR, 2007, p. 149 – 150). Assim, diante do que ouviu e da aparente aceitação doutrinária do filho, o pai responde:

Tuas palavras abrem de novo meu coração, querido filho. Sinto meus olhos molhados de alegria, apagando depressa a mágoa que você causou ao deixar essa casa. Sinto uma luz nova sobre esta mesa. Por um instante cheguei a pensar que tinha semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos, mas não. [...] (CARVALHO, 2:30:53 – 2:31:51)

Apesar do aparente convencimento do filho, é bem provável que o ato de fala do pai não tenha tido o sucesso esperado e tenha se realizado apenas verbalmente e não efetivamente, pois o que se nota no semblante de André ao final da seqüência é mais uma resignação, um entregar de armas quando já não se tem mais forças para agir perante um poder tão superior. No entanto, ainda que resignado, André, com a fuga e o incesto, já tinha dado início a uma reação em cadeia que acabará destruindo a ordem do patriarcado. Por isso é que, sem saber que estava acolhendo e festejando a desagregação familiar, o pai com a sua austeridade de pedra e cal umedecida pela emoção fala: “[...] Amanhã, vamos festejar aquele que estava cego e recuperou a vista. Agora vá descansar, meu filho, filho do meu coração” (CARVALHO, 2:31:52).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Meu pai não aprova o que eu faço  
Tampouco eu aprovo o filho que ele fez  
Sem sangue nas veias, com nervos de aço  
Rejeito o abraço que me dá por mês  
(Lira dos vinte anos - Belchior)*

Pontuar esta pesquisa com versos de Belchior não foi para mim uma escolha fortuita, foi uma necessidade. Esse Bob Dylan cearense, brasileiro e “sulamericano” despontou na MPB em meados da década de sessenta como o cantor de uma época em que toda uma ordem dominante se via ameaçada por uma salutar “subversão” da juventude que naqueles longos “maios de 68” desejava uma desordem ou, então, outra ordem mais libertária e menos opressiva para todos. Mais a frente, vou mostrar claramente como isso pode ligar num mesmo bojo as obras de Carvalho, Belchior e Nassar. No momento, quero falar um pouco sobre o que foi a escolha de *LavourArcaica* para esse trabalho.

*LavourArcaica* veio até mim como o que não se explica, como uma sensação. Entrei em contato com o filme pela primeira vez, em 2001, na época do seu lançamento no Espaço Unibanco de Cinema do Centro Dragão do Mar. Não o vi na tela grande, apenas peguei um encarte preto com o rosto anguloso de Selton Melo (André) na capa numa das possessões verborrágicas que ele tem ao longo do filme. Pelo encarte, notei que o filme parecia ter uma boa proposta, mas não conhecia quem era Luiz Fernando Carvalho e muito menos Raduan Nassar. Então, a idéia do filme se perdeu na minha memória e o encarte no meio da papelada de casa.

Uma década quase se passou e, em 2007, eu tinha me graduado em Jornalismo e tinha a vontade de fazer uma pós-graduação, um mestrado especificamente. Influenciado por algumas idéias da tradução intersemiótica que eu tinha entrado em contato nesse ínterim, a idéia daquele filme me veio de novo à cabeça, pois ali eu sabia que eu podia aplicar todos os estudos sobre a adaptação entre literatura e cinema. Mas até aí, o mestrado me parecia

algo ainda distante. Tinha-se de montar projeto, procurar orientador, fazer prova de seleção e, assim, a idéia do filme novamente caiu num limbo.

Em 2008, resolvi fazer a prova de seleção do mestrado em Lingüística da UFC e tentar desenvolver lá a idéia do *Lavoura*. Nesse mesmo tempo, reaproximei-me de Ruberval Ferreira, um professor amigo meu da UECE que estava lecionando no mestrado dessa instituição e resolveu montar dentro da pós-graduação uma linha de pesquisa em Pragmática Cultural e Estudos da Linguagem. Um dia, numa conversa informal, eu lhe apresentei a idéia de trabalhar com o *LavourArcaica* e ele se interessou muito em estudar essa obra fílmica dentro da nova linha de pesquisa, mas eu estava matriculado na seleção da UFC e resolvi ir até o fim para tentar ser aprovado. No final das contas, não consegui e tomei a decisão de tentar trabalhar com o professor Ruberval Ferreira na sua nova linha. Adquiri o livro e o DVD para começar o projeto, pois até então eu nunca tinha entrado em contato com as obras bases, o que me guiava era unicamente uma sensação.

No final de 2009, o projeto foi aprovado na seleção da UECE e eu fui um dos primeiros alunos a integrar a mais nova linha de pesquisa em Pragmática do mestrado dessa universidade. A partir daí, a pesquisa começou a tomar a forma que se vê até o momento: uma investigação que objetiva estudar de que modo uma instituição familiar patriarcal desenvolve, a partir da linguagem, relações de poder e hierarquias, tomando como base os papéis cabíveis a cada um de seus membros. Consegui realizar uma boa análise e chegar a conclusões pertinentes? Em parte, eu acho que sim. Observar como a linguagem e seus discursos colaboram para a manutenção dos processos autoritários e, utilizando-se para isso de obras densas como as de Nassar e Carvalho e de um referencial teórico que rompe as fronteiras da Lingüística e da Filosofia, pedindo uma abordagem transdisciplinar, não é nada fácil, mas avançamos muito.

Avançamos ao tentar sistematizar discursos filosóficos tão desafiadores e instigantes como os de Derrida e Austin dentro de uma obra fílmica como *LavourArcaica*, que não se pode colocar como uma obra fácil e acessível. Como comenta o crítico Rodrigo Fonseca : “É difícil pensar em um filme de três horas

de duração sem efeitos especiais, Leonardo Di Caprio no papel principal e Steven Spielberg na direção. Pois este aqui tem três horas de duração, foi feito no Brasil e é baseado em uma das mais criativas experimentações de linguagem na literatura nacional. Coisa rara [...]” (FONSECA, 2001). Sim, coisa rara e difícil. Ao invés de alguma forma tentar simplificar a sua tarefa, Carvalho a abraçou por completo em sua complexidade e fez da prosa de Nassar o seu guia de cego, tentando alcançar na poesia de suas imagens a mesma poética de Nassar nas suas páginas e, assim, abandonou todo um naturalismo televisivo (a primeira escola audiovisual de Carvalho foi a TV) e recorreu a um conjunto de outras linguagens para representar *Lavoura Arcaica* – fotografia, teatro, dança, literatura, música, fala – e, então, fez-se cinema, fez-se ópera, fez-se barroco como Caravaggio.

Do mesmo modo como Carvalho, acho que também não facilitei as coisas para mim. Escolhi pesquisar em *Lavoura Arcaica* três temas caros para a obra, mas muito espinhosos para a pesquisa: família, representação e sexualidade. A família, abordei como uma instituição social que perpassa toda a sociedade e que perpetuou, na sua história, um das formas sociais mais difundidas no mundo: o patriarcado. A representação, tentei colocar a forma como ela é pensada desde os gregos (como algo que procura espelhar uma verdade que está fora da linguagem) até os dias atuais quando se põe em xeque um conceito tradicional de representação e já se a observa como uma parte constituinte da realidade. Na sexualidade, analisei como as interdições nela podem nos ajudar a entender as relações de poder construídas em *Lavoura Arcaica*, vendo como essas interdições funcionam ou se materializam linguisticamente e que estruturas significantes (leia-se oposições) ou de poder elas manifestam.

No meio de toda essa análise, um cansaço e uma dúvida surgiram em dado momento: qual a utilidade de uma pesquisa como essa para o meio social? Vivo em um país pobre, onde milhares passam fome e recebo uma verba para pesquisar algo que não terá um uso prático para melhorar a vida dessas pessoas? O início para uma resposta encontrei ali mesmo, em *Lavoura Arcaica*, numa fala de André para o seu pai quando esse lhe pergunta, sem entender, de quem o filho fala:

De ninguém em particular. Eu só estava pensando nos desenganados, sem remédio, nos que não são supérfluos nos seus gemidos, nos que gritam de sede, ardência e solidão. Era só neles que eu pensava. (CARVALHO, 2:24:12)

Lembrei-me das aulas em que o professor Ruberval Ferreira sempre dizia que a pesquisa lingüística deveria fazer diferença em um mundo onde cada vez mais as pessoas sofrem com as misérias e as violências. É aí o ponto em que começo a ver a principal consideração final desse trabalho: *LavourArcaica* é uma metáfora para nossa sociedade, uma sociedade de excluídos, de meninos de rua, de retirantes famintos, de sem-terras que, da mesma forma que André, não encontram o seu lugar na mesa da “família” social. Isso enriquece ainda mais o texto de Nassar, tomando que ele foi escrito em meados da década de setenta, quando a sociedade brasileira passava por uma de suas maiores radicalizações ideológicas (seja para a esquerda ou para a direita), mas, mesmo assim, o texto não é panfletário ao falar de um personagem que foi de encontro aos processos autoritários que estão na base mais conservadora das instituições, seja a família patriarcal, a moral do trabalho ou as retóricas ideológicas. Nesse ponto é que Nassar e Carvalho tocam na universalidade ao falar que a imposição de uma ordem sempre gera excluídos como se dentro de toda ordem já existisse a semente de sua destruição. Daí advém a revolta e a fuga de André, pois o narrador-personagem não aceita ser nem uma vítima da exclusão (André não encontra o seu lugar nos desígnios morais paternos) e nem uma vítima da ordem (mesmo não aceitando, acaba por entrar num jogo de fingimento, de dissimulação quanto ao que é imposto). São nesses caminhos que consigo ver um alinhamento entre as obras de Belchior, Nassar e Carvalho, já que os três em seus trabalhos falam dos conflitos e da rejeição com/contra uma ordem, seja na palavra cantada, escrita ou filmada.

Mas, não posso negar que nesse trabalho a minha admiração maior vai para Carvalho. Não só porque sou um grande admirador do seu trabalho no cinema e na TV, mas também o considero, em *LavourArcaica*, um símbolo desse trabalho ao rejeitar, como cineasta, uma abordagem naturalista e

“transparente” do dispositivo cinematográfico para tomá-lo em sua opacidade lingüística e levá-lo aos limites da sua linguagem, flertando com a ópera, o teatral, a música e, assim, formando uma obra que mais parece uma cinematografia da alma dos personagens. Em outro ponto dessa pesquisa, eu falei que admirava tanto Carvalho, como Kubrick ou Hitchcock porque, nesses diretores, eu vejo o onírico, eu vejo o sonho. Não que eles não toquem em temas caros a realidade humana, mas pelo fato de eles fazerem isso pelo campo do simbólico. Em Kubrick, vê-se o olhar aterrador do Alex de *Laranja Mecânica* olhando diretamente para o público, enquanto a lente da câmera se afasta em *zoom out*, mostrando o bar cheio de bonecas brancas de mulheres em posições sexuais, como num pesadelo asséptico, para simbolizar de que forma o feminino é visto dentro daquela sociedade. Em Hitchcock, vê-se, ao término de *Intriga Internacional*, Cary Grant abraçando Eve Saint-Mary e logo depois a imagem do trem entrando num túnel para indicar, simbolicamente, a penetração no ato sexual dos personagens. O mesmo simbolismo se vê em Carvalho que, para indicar o ato sexual entre André e Ana, mostra um arado penetrando na terra, como quem prepara um canteiro para semeadura.

Eu disse a pouco que *LavourArcaica* veio para mim como uma sensação. Não tenho como explicar o porquê da escolha. Só sei que, da mesma forma como Raduan Nassar “cavocou” longe para escrever *Lavoura arcaica*, eu do mesmo modo “cavoquei” longe para redigir essa pesquisa. Durante todo o seu processo de criação, lembrei muito da minha família e sua história. A criação dos meus pais no interior, a vinda deles para a capital, as minhas visitas as localidades de suas origens, aquele cheiro de terra, aquele sertão, minha avó materna parada num canto de cerca, a casa simples, o desejo dela de ter sido enterrada na terra bruta, sem caixão, os espectros dos meus avôs paternos, a figura do meu avô materno sentado, “[...] não tinha olhos esse nosso avô [...]” (NASSAR, 2007, p. 45). Reminiscências tão arcaicas, tão minhas.







## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Edipro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Órganon**. São Paulo: Edipro, 2010.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Massachusetts: Havard, 1975.

AUMONT, J. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 2009a.

\_\_\_\_\_. et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2009b.

BERNADET, J. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

**A BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulus, 2008.

BILL, MV. Entrevista – MV Bill. **Playboy**, São Paulo, n 371, mar. 2006.

BOSCOV, I. Um bom transgênico. **Veja**, São Paulo, out. 2001.\*

BOSI, A. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARVALHO, L. F. **Sobre LavourArcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, W. **Fotografias de um filme**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

COUTO, J. G. “Lavoura Arcaica” radicaliza na linguagem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, set. 2001.\*

100 melhores do século 21 (até agora). **Bravo**, São Paulo, n. 160, dez. 2010.

100 filmes essenciais. **Bravo**, São Paulo, 2ª Ed, 2008. Edição especial.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: UnB, 2001.

FERREIRA, R. **Guerra na língua** – mídia, poder e terrorismo. Fortaleza: EDUECE, 2007.

FONSECA, R. Uma dor do berço. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, out. 2001.\*

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade**. São Paulo: Edições Graal, 2007, vol. 1.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2010.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2000.

FREUD, S. **Totem e Tabu e outros trabalhos (1913~1914)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

HIRATA, M. Olho crítico. **Revista Sinopse**, São Paulo, 2005. \*

HALL, S (org.). **Representation** – cultural representations and signifying practices. London: Sage, 1997.

DUQUE-ESTRADA, P. C (org.). **Às margens – A propósito de Derrida**. São Paulo: Loyola, 2002.

RAJAGOPALAN, K. **Por uma lingüística crítica**: linguagem, identidade e questão ética. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

RODRIGUES, A. L. **Ritos de Paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2006.

SAUSSURE, F. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTAELLA, L. & NÖTH, W. **Imagem – cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SANTOS, F. **Filosofia aristotélica da linguagem**. Chapecó: Argos, 2002.

STAM, R; SHOHAT, E. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SUKMAN, H. Com “Lavoura Arcaica”, Luiz Fernando Carvalho respeita uma tradição que vai de Mário Peixoto e Ruy Guerra. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 out. 2001, Segundo caderno.\*

THERBORN, G. **Sexo e poder – a família no mundo 1900-2000**. São Paulo: Contexto, 2006.

TEIXEIRA, P. R. **Uma lavoura de frutos insuspeitos**. São Paulo: Annablume, 2002.

MARIE, M. et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 2009.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2005.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MATTOS, C. A. As paredes da casa. In: CARVALHO, L. F. **Sobre Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MATTOS, C. A. Obra-prima do cinema. **Jornal do Brasil**, Rio, 26 out. 2001. Filme em questão. \*

MEIRELLES, F. Entrevista – Fernando Meirelles. **Playboy**, São Paulo, n 400, set. 2008.

MORENO, A. **Wittgenstein – os labirintos da linguagem**. São Paulo: Moderna, 2000.

**MINI AURÉLIO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA**. São Paulo: Positivo, 2010.

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Menina a caminho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Raduan Nassar – cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

NUNES, A. Os companheiros. In: Nassar, R. **Raduan Nassar – cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996. p. 17 – 19.

OLIVEIRA, M. **Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Loyola, 2006.

PAGELS, E. **As origens de satanás**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PÉRRONE-MOISÉS, L. Da cólera ao silêncio. In: NASSAR, R. **Raduan Nassar – cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996. p. 61-77.

PIZA, D. Convulsões. **Estado de São Paulo**, São Paulo, Nov. 2001. \*

PRADO, R. Obra de arte total. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de out. 2001. \*

PLATÃO. **Crátilo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

VERNET, M. et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2009.

VILLAÇA, Alcides. A paixão e seus discursos. In: RODRIGUES, A. L. **Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 9-16.

WERNECK, A. Grandiosa produção. **Jornal do Brasil**, Rio, 26 out. 2001. Filme em questão. \*

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 1994.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e terra, 2005.

#### **Sites:**

<http://cinema.terra.com.br/oscar/2011/fotos/0,,OI155763-EI17563-TGAP,00-Saiba+quais+foram+os+filmes+mais+controversos+do+cinema.html>

#### **Filmes:**

LAVOURARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filmes.

Intérpretes: Raul Cortez, Selton Mello, Juliana Carneiro Cunha, Simone Spoladore, Leonardo Medeiros, Caio Blat. Rio de Janeiro: LFC Produções e Vídeo Filmes, 2001, 2 DVDS. Baseado no romance “Lavoura Arcaica” de Raduan Nassar.

NOSSO DIÁRIO – MEMÓRIAS DAS FILMAGENS DE LAVORARCAICA. Direção: Raquel Couto. Depoimentos: Luiz Fernando Carvalho, Walter Carvalho, Simone Spoladore, Beth Filipecki, Selton Melo, Raul Cortez, Juliana Carneiro da Cunha, Leonardo Medeiros, Yurika Yamasaki, Marco Antônio Guimarães Rio de Janeiro: LFC Produções artísticas, 1998.

\*Todas as referências marcadas com asterisco foram retiradas do encarte *Fortuna crítica*, que acompanha a edição especial do DVD de *Lavoura Arcaica*.