

UM JOGO POÉTICO NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA:
QUANDO O CINEMA PENSA

Jean Paul D'Antony Costa Silva¹

RESUMO

Este artigo problematiza o jogo poético e conflituoso de alguns sentidos e construções da memória na narrativa entre o romance *Lavoura arcaica* (1989), de Raduan Nassar, e o filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho. Certos disso, chamemos, pois, Iohána, pai do narrador-personagem André, corretíssimo ao afirmar que “toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar” (NASSAR, 1989, p. 162). Assim, neste trabalho, aborda-se, então, uma questão que desenha não apenas o tecido desse conflito sólido e, muitas vezes, tênue entre o visível e invisível, o real e o imaginário, entre o texto e a tela; sobretudo, aborda-se acerca do tecido das experiências, do corpo das coisas materiais e também das abstratas que sustentam o espaço da nossa existência como seres de palavras e, também, de imagens.

ABSTRACT

This article problematizes the poetic and conflicting play of some meanings and constructions of memory in the narrative between the novel *Lavoura arcaica* (1989), by Raduan Nassar, and the film *Lavoura Arcaica* (2001), by Luiz Fernando Carvalho. In certain of this, let us call, Yohána, father of the narrator-character Andrew, correct to affirm that “every word, yes, is a seed; among the human things that can haunt us comes the strength of the verb first” (NASSAR, 1989, p. 162). Thus, in this work, a question is addressed that draws not only the fabric of this solid conflict and, often, tenuous between the visible and invisible, the real and the imaginary, between the text and the screen; above all, it is about the fabric of experiences, the body of material things and also the abstracts that sustain the space of our existence as beings of words and also of images.

Neste artigo, nossa finalidade da discussão é adentrarmos mais diretamente na questão da narrativa no cinema. E, para tal, intentaremos entender melhor o que é o

Universidade Federal Rural de Pernambuco - Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST) – Professor Adjunto do Curso de Letras.

LavourArcaica, do Luiz Fernando Carvalho, no que tange a pontos muito mais ligados à textura dos sentidos da narração de André, narrador-personagem, do que aos tecidos técnicos de todo o processo de edificação de uma narrativa fílmica.

E já que fechamos nosso capítulo anterior pensando sobre a narrativa, partimos para uma tentativa de demarcar outros territórios, ainda na narrativa, não explorados no capítulo anterior. Iremos tomar aqui uma direção a partir da premissa: o cinema pensa. E nos deter nesse caminho é sermos, ao mesmo tempo, testemunhas e cúmplices desse horizonte movediço que determina o não-lugar (o espaço em trânsito) e os entre-lugares (os interstícios, as fendas) das fronteiras entre a linguagem literária e a cinematográfica, contudo esse horizonte movediço é a fluidez do que legitima e talvez identifique a consciência que cada linguagem possui como existência vibrante, possibilitando o não esgotamento da linguagem.

Então é certo que não podemos deixar de passear pela literatura, contudo não como forma de validar uma linguagem em detrimento da outra. Não é essa a razão do nosso olhar. A estratégia é voltar à atenção ao redimensionamento de nossa análise através da narrativa de Carvalho, principalmente no que diz respeito ao poder de proporcionar deslocamentos e re-locações dialéticas que não significam estabelecer hegemonia entre os discursos nem os colocar na berlinda ou os entisicar, apenas pensam a reinscrição e reescrita da realidade humana através de outro sistema de pensamento cuja lógica se pauta, não podemos negar ou negligenciar, no diálogo das linguagens e, como todo diálogo, também no conflito essencial à reconstrução das fronteiras através da narrativa pois sabemos que:

Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo*, que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas (BAKHTIN, 2003, p. 366).

Assim, pelo diálogo em contraponto, buscaremos maior profundidade, maior verticalidade desse sentido da narrativa fílmica em questão e alguns de seus elementos que redimensionam o devir-sujeito André. É bem sabido que a realização de uma narrativa na literatura acontece no imaginário e no entre-lugar daquilo que se narra, enquanto ação realizada ou a realizar-se; a fusão dessas duas substâncias dá o molde do que chamamos de narrativa: seu tempo e seu lugar. É quando a palavra matiza todo

o ambiente, inclusive as condições para a formação do diário íntimo e objetivo tanto do narrador, ou narradores, quanto dos personagens.

O poder da narrativa se reproduz e seu papel se amplia a tal ponto que alcança o próprio humano em sua constante fabricação e fragmentação, e vice-versa. Isso ocorre porque sua reprodução lhe confere o poder de aprofundar as intrigas, os conflitos do seu próprio tecido e aprofundar sua inteligência da/na narrativa. A narrativa é epistemologicamente, é em si-mesma, *mimese* da jornada dos acontecimentos do mundo, do homem, do tempo e do espaço em movimentos muito mais desconhecidos e delicados. Blanchot nos explica que:

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e graças a cujo poder de atracção a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se. Trata-se de uma relação muito delicada, por certo uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa. [E] no entanto apenas a narrativa e o movimento imprevisível da narrativa fornecem o espaço onde o ponto [do qual a narrativa busca tocar] se torna real, poderoso e atraente (1984, p.14. Grifo nosso).

Esta assertiva nos basta para entender que a narrativa ganhou contornos de complexidade, ganhou seu próprio fluxo de consciência: nada escapa ao seu olhar e ao seu canto de sereias, portanto, ela nos leva a lugares, tempos e intimidades tão reais quanto aquilo que concebemos como realidade palpável, como existência concreta. Esta é a lei da narrativa: tornar tudo, com sua consciência imprevisível e onisciente, sua autorealização e uma realização atraente aos sentidos e à reflexão dos leitores. Por isso, Blanchot, ainda em *O livro do por vir* (1984), nos chama a atenção para um capítulo que intitula como *O diário íntimo e a narrativa*. Neste, ocorre, em verdade, uma fusão entre o conceito de diário íntimo e de narrativa, que nos serve para contextualizar, principalmente, com uma clareza mais vertical o ponto que queremos chegar com a narrativa cinematográfica. Vejamos.

O diário íntimo, aparentemente tão desprendido das formas, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, uma vez que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si, acontecimentos importantes e insignificantes, tudo aí cabe, conforme a ordem ou a desordem que se queira [...] (BLANCHOT, 1984, p.193. Grifo nosso).

Mais a frente, nessa mesma esteira, Blanchot vai afirmar que o diário escreve em cada dia para lembrar-se de si mesmo e “escapar quer ao silêncio, quer ao que há de extremo na palavra” (1984, p.195). Não vamos chamar a atenção para a âncora do diário que é o cotidiano, mas para a substância do diário, aquilo que faz dele o que é como existência comentada: ele é uma narrativa de memória, seja ela do que foi feito ou não. E como memória, nele cabe tudo: pensamentos, sonhos, devaneios, todos os movimentos da vida e a própria narrativa dela mesma.

Pegamos carona nessa abordagem de Blanchot para entendermos que a narrativa do filme *LavourArcaica* é um diário íntimo do esforço de liberdade de André e da desgraça silenciosa da sua família, causada pela violência imposta de uma tradição fundamentada sobre sermões. De fato, isso ocorre por dois movimentos desse diário: o primeiro é que a câmera também expõe sua opinião e, mesmo que silenciosa, não renuncia ao seu impacto ideológico no interior do modo como o filme pensa, ainda que este impacto dependa, também, do “condicionamento ideológico [afetivo, psicológico, cultural e político] do público” (LEBEL, 1975, p.120. Grifo nosso). O segundo é que esse diário, enquanto memória, se desdobra nesse contar e trabalha, se seguirmos a visão de Unamuno, em dois polos:

A memória [de um lado] é a base da personalidade individual, assim como a tradição [do outro lado] o é da personalidade coletiva de um povo [ou microcultura como a família]. Vive-se na recordação e pela recordação, e nossa vida espiritual não é, no fundo, senão o esforço de nossa recordação por perseverar, por tornar-se esperança, o esforço de nosso passado por tornar-se porvir (UNAMUNO, 1996, p. 08. Grifos nossos).

As vozes narrativas de André encontram no esforço e no penar da sua memória, desvelada através de um quarto de pensão, toda ordem ou desordem, todo silêncio e grito, toda ilusão de reescrever e/ou perseverar em suas vivências – não mais pretéritas – e estabelecer de vez sua liberdade perante os sentidos de seu corpo em sua narração realizada, *a priori*, ao seu irmão Pedro e, *a posteriori*, às vivências do leitor que testemunha o espetáculo: narrar, para o André de ambas as lavouras, é um cenário cuja imaginação tenta apagar a solidão do silêncio e do esquecimento, franqueando a intimidade de um protagonista que age movido por uma identidade de

estrangeiro de si mesmo, pela experiência *do* exílio ou do ser-estar estrangeiro. Memória e imaginação são, talvez, o corpo do que chamamos narrativa, porque ambas “rivalizam para nos devolver as imagens [e pensamentos] que se ligam à nossa vida”. (BACHELARD, 1988, p. 99. Grifo nosso).

Mas devemos considerar que, no final de tudo, esse diário se transforma no relato da negação de nosso narrador em crescer, por não querer ausentar-se de suas lembranças, de seu desejo por Ana, de seus silêncios servos dos sermões paternos. Daí, talvez, a multiplicidade de suas vozes no filme, a única ação com o intuito de realizar uma tentativa de ser o profeta de sua própria história (NASSAR, 1989) como veremos nos planos abaixo, mas não consegue curar-se de sua própria liberdade capenga.



Fig. 144



Fig. 145

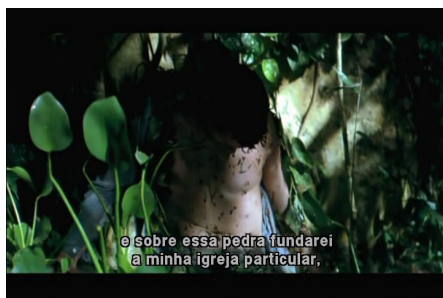


Fig. 146



Fig. 147

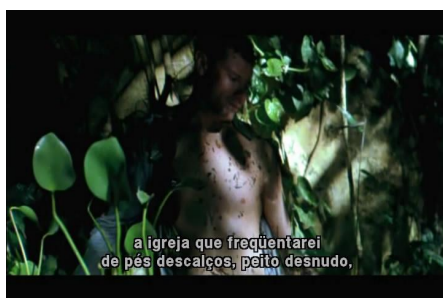


Fig. 148



Fig. 149

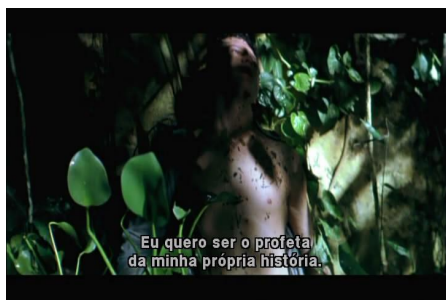


Fig. 150

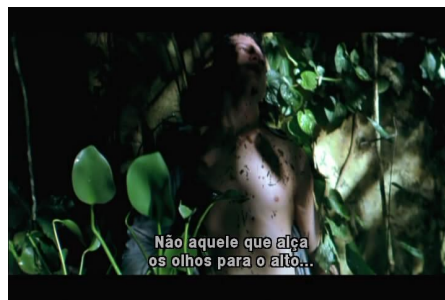


Fig. 151

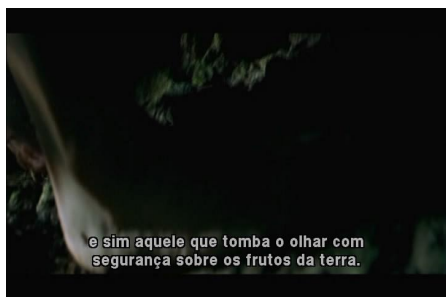


Fig. 152



Fig. 153

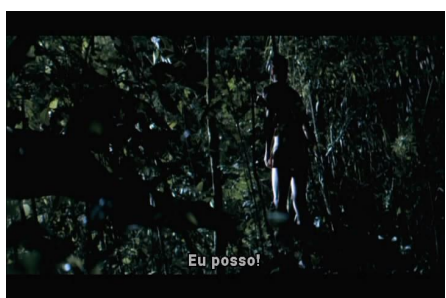


Fig. 154

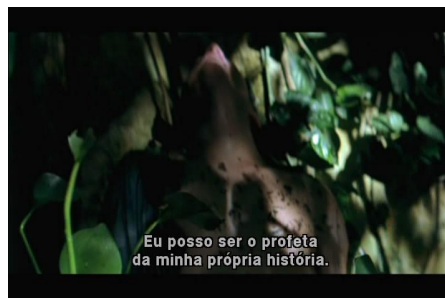


Fig. 155

Vejamos essa mesma situação dos planos acima a partir da narrativa primária, o *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar:

[...] tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo, pois me senti num momento **profeta da minha própria história**, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente **querer**, e eu **posso!** (NASSAR, 1989, p. 89-90. Grifos nossos).

Se bem observarmos, as narrações se fazem análogas, mas o filme atua livremente no momento em que pensa para instaurar um cenário noturno e dramático, numa sequência onde o jogo de sombras e o verde noturno da mata compõem o corpo

notívago e soturno de André, ou partes dele, da cintura para acima, como em plano médio. Ele ungido, de início, pelo som natural da noite (fig. 144 a 153), mas que numa crescente – à medida que se exalta em torno da sua ilusão de poder diante dos frutos de uma terra que ele não pode lavrar – sua voz é banhada pela música simultânea aos gritos de “eu posso!” (fig. 154). Nesse momento, André tanto traduz quanto dialoga com Unamuno quando este diz,

Acaso não se sente o pensamento e não se sente uma pessoa a si mesma, ao mesmo tempo que se conhece e se quer? Não pôde o homem do quarto aquecido dizer “sinto, logo sou”, “quero, logo sou”? E sentir-se, acaso não é sentir-se imperecível? Querer-se não é querer-se eterno, isto é, não querer morrer? [...] o amor-próprio, a ânsia de imortalidade, não será acaso a condição primeira e fundamental de qualquer conhecimento reflexivo ou humano? (1996, p. 35. Grifo nosso).

As imagens dessa sequência não são senão a projeção interiorizada do mundo sacro e condenado de André, agora se permitindo medir pelos sentidos e pela razão, na tentativa vital e trágica do sentir e logo querer ser, arrebatado pelo seu próprio eu e sua fome de querer-se e conhecer-se.

É daí onde a câmera assume a subjetividade do narrador-protagonista da cena e insere um olhar que designa uma percepção humana daquela realidade de um sentir e logo ser, de uma morte ofertada por uma existência constante, perseverando no seu íntimo a angústia, a culpa, o desejo, a coisa proibida, porque desta nasce o grito de “eu posso!” (NASSAR, 1989, p. 90) e determina “a possibilidade incomensurável de poder, originada pela proibição, [e que] cresceu pelo fato de esta possibilidade recordar uma outra como sua conseqüência” (KIERKEGAARD, 1968, p. 48. Grifo nosso).

Esta outra possibilidade é a do castigo, mas que para André só se revela como inquietação e angústia, porque delas se oferta para ele a constituição do poder e da liberdade. A angústia, todavia, somente o empurra para a coisa proibida, como uma espécie de poder e contra-poder, um conflito que expressa na linguagem a força da liberdade, afinal o homem nasce dessa guerra, como bem coloca Heráclito, “A guerra é o pai de tudo, o soberano de todos: a alguns ela revelou como deuses, outros como homem; alguns ela fez escravos, outros homens livres” (HERÁCLITO *apud* BARNES, 1997, p. 120). A guerra no sentido de conflito do eu com o mundo e

consigo mesmo como, de fato, um arco e uma lira formando a argamassa de qualquer indivíduo e determinando que:

Si no nos es dado escoger el mundo en que va a deslizarse nuestra vida -y ésta es su dimensión de fatalidad- nos encontramos con un cierto margen, con um horizonte vital de posibilidades -y ésta es su dimensión de libertad-; vida es, pues, la libertad en la fatalidad y la fatalidad en la libertad (ORTEGA Y GASSET, 1965, p. 236).

Esta verdade de que a vida é a liberdade na fatalidade e vice-versa, já condena André a sua condição ontológica e instintiva do viver, porque nosso narrador-personagem irá sentir e compreender que viver e conhecer são constantemente, na mesma sintonia, sem negar o conflito, vitalidade e morte, racionalidade e irracionalidade, ambos germinam na mesma febre de interrogações:

Mas será que podemos conter esse instinto que leva o homem a querer conhecer e, sobretudo, a querer conhecer o que leva a viver, e a viver sempre? A viver sempre, não a conhecer sempre [...] Porque viver é uma coisa e conhecer outra; e, como veremos, talvez haja entre ambas tal oposição, que possamos dizer que tudo o que é vital é anti-racional, e não só irracional, e tudo o que é racional, antivital. Esta é a base do sentimento trágico da vida (UNAMUNO, 1996, p. 33. Grifo nosso).

O sentimento trágico da vida e do homem se concentra na necessidade vital de quebrar a unidade, porque se a vida concorre para destruir a nossa *vontade de potência* (NIETZSCHE, 1998) ela, de certa forma, em sua antivitalidade, concorre para clamar a nossa vitalidade, nos forçando a conhecer e sentir aquilo que tragicamente nos torna livre e condenado, pois “que o indivíduo crie para si próprio o seu ideal e dele derive sua própria lei, seus prazeres e seus direitos” (NIETZSCHE, 2005, p. 119). Mas se é verdade que a liberdade é natural, que é uma estranha vontade que já nasce rasgando o indivíduo e lhe deixando vestígios de seu próprio vício de ser e tornar-se pulsação constante (ORTEGA, 1965); se a liberdade é uma ressonância da nossa angústia de escolhermos viver, então o discurso paradoxal de servidão voluntária, que os sermões de Iohána impõem, é para André uma herança maldita que o prende não à terra da tradição, e sim à terra do serviço de escravo contrário à natureza da liberdade, porque

se todo ser que tem o sentimento de sua existência sente o infortúnio da sujeição e procura a liberdade; se os bichos, até os criados para o serviço do homem, só podem se submeter depois de protestarem um desejo contrário – que vício infeliz pode então desnaturar tanto o homem, o único que realmente nasceu para viver livre, a ponto de fazê-lo perder a lembrança de sua primeira condição e o próprio desejo de retomá-la? (LA BOÉTIE, 1982, p. 82).

No caso de André, esse vício nos faz entrar novamente no terreno do paradoxo. A liberdade excitada pelo desejo que sente por Ana tanto o sujeita quanto o liberta; da mesma forma, os sermões de seu pai tanto o empurram à sujeição quanto à força de sua liberdade. Em verdade, irmã e pai, pai e irmã, são sinônimos de angústia e de contrapoder, são os germes e as substâncias das convulsões de André, são as causas das suas fraturas e a cachaça de seu movimento arredio e febril de querer, ser e poder, mesmo que estes sejam ilusões de um espírito que, talvez, não seja nem se torne livre no final de sua trágica odisseia.

O filme se move na fala e na imagem de uma maneira que força a sensação de invasão da tela em nosso corpo: o corpo daquele que assiste se espreme e respira na sintonia de André, permitindo uma percepção que expõe a fratura humana ao mesmo tempo em que testemunha o nascimento deste sujeito a partir de uma ruptura com seu mundo natural: não a família necessariamente, mas a terra (a natureza), que naquele momento o batiza acolhendo em seu corpo telúrico, em seu silêncio noturno, os gritos de André, bem como sua dor e angústia. Para Castor Bartolomé Ruiz, em *Os paradoxos do Imaginário*:

O nascimento da pessoa se realiza a partir de uma ruptura com o mundo natural. Essa ruptura cria inevitavelmente uma fratura entre ela e o mundo. O ser humano foi expulso do paraíso [sua família, seu contato com a tradição e a terra] natural. É desse modo que ele se distanciou do mundo ao qual anteriormente seu ser estava integrado de modo pleno. Essa distância relacional do mundo propiciou uma separação relativa entre a pessoa e a realidade, que nunca mais poderá ser suturada de modo absoluto. Com esse distanciamento se consolidou uma ruptura entre o sujeito e o objeto. De agora em diante, o mundo sempre será vivenciado como algo contraditório: estando próximo, sempre aparece distante; embora somos um fragmento dele, percebemo-lo como o outro (2004, p. 57. Grifo nosso).

Claro que, numa espécie de tradução do pensamento kierkegaardiano, Ruiz introduza, talvez, a idéia de expulsão de um “paraíso” (no sentido de tradição, terra firme e fértil) como perda da inocência (ignorância), isto é, uma fratura e a consumação íntima com a angústia. Ora, o conceito de angústia em Kierkegaard está imbricado com a existência do sonhador, porque “A angústia é determinação do espírito sonhador” (KIERKEGAARD, 1968, p. 45).

O que está em jogo é que esta metáfora de uma possível expulsão do “paraíso” e a angústia, ambas motivam essa ruptura entre o sujeito e o objeto, entre André e Ana, do mesmo modo que motivam, de maneira silenciosa, a proliferação da febre e a distância da cura. Se há um paraíso, há um inferno, considerando apenas uma condição de ambivalência sem entrar em qualquer outra fundamentação. Sendo assim, André é um ser infernal, ele é o seu próprio inferno, sua ardência. Como espírito sonhador, por sua vez, aliado à fuga, à angústia, à fratura, é esse inferno que instituiu o sentido confessional da memória de André e que vitaliza a sua condição de ser faminto, porque ele sonha, teme e deseja atingir o possível dessas pulsações vitais. Tais pulsações não são somente jorro de erotismo, sobretudo elas incorporam aquilo que diz respeito ao que cadencia André, como uma água represada a ponto de conseguir romper o obstáculo que impedia o seu movimento, assim como o movimento dessa violação do poder paterno e tudo o que ele representa. Além do mais, se toda interdição é uma condição *sine qua non* para a existência da violação, então ao contextualizar na esteira de Freud, no texto *Moisés e o monoteísmo três ensaios*², entenderemos que:

A onda de masculinidade intensificada [pela carga de desejo e poder] que a puberdade trouxera consigo foi empregada num ódio furioso ao pai e na insubordinação a ele. Essa relação extremada com o pai, ousada ao ponto de autodestruição, era responsável tanto por seu fracasso na vida quanto por seus conflitos com o mundo externo (1937, p. 44. Grifo nosso).

A necessidade de enfrentamento do pai exercia sobre André um domínio que significava alcançar, construir sua liberdade e sua própria verdade diante do que se lhe jorrava: a vontade de ser profeta de seu próprio caminho. Dessa forma, remontar suas

² Essa é de data incerta (1939[1934-38]), porque tem algumas variações de acordo com as traduções. Como a tradução portuguesa não foi datada, preferimos utilizar o ano de 1937 por se tratar do original de quando apareceram os dois primeiros ensaios. Acessado pelo volume de obras completas da Imago.

angústias em suas memórias narrativas, como espécie de confissão íntima para si mesmo, para Pedro e para o leitor, é entender através de seu corpo e sentir que sua própria “angústia é a realidade da liberdade como puro possível” (KIERKEGAARD, 1968, p. 45).

Então a narrativa filmica, no plano sequência que separamos, da fig. 104 a 105, cumpre o papel de formular em seu verde musical a poesia de três cores: a da mata, a da noite e a do corpo de André. Ao mesmo tempo, dentro dessa pintura, também de palavras, de movimento vertiginoso e que arrebatava os sentidos do espectador, ambas as lavouras conseguem formular problemas que não falam apenas da narrativa em si-mesma, como gênero ou técnica, mas abrange a possibilidade do incomensurável enigma humano sempre montado e remontado para ser vivenciado e incorporado aos castelos de areia de André e aos nossos, bem como às suas pulsações, que nos invadem e pelas quais nos deixamos ser invadidos, porque precisamos aplacar nossa fome nesses arrebatamentos. Esse enigma é vitalizado nas experiências de André, personagem-narrador, e de outros Andrés que experimentam como leitores e espectadores esse sentimento trágico da vida pelo olhar do outro: seja este outro a câmera ou o imaginário, seja a memória confessional que nos submete ao ritmo de uma experiência sempre presentificada no seio da família, no cerne da verdade ou nos textos de poder.

O indivíduo, durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (família, lealdade, proteção); posteriormente passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder (FOUCAULT, 1988, p. 67. Grifos do autor).

Como então não ousarmos afirmar que o cinema pensa e nos empurra a pensá-lo? Neste caso, consideremos essa questão através dessa esteira de Ruiz, porque nela é traçada o perfil humano e psicológico de André. Os sermões do pai, o desejo por Ana e, enfim, a luta por seu lugar à mesa, tudo isso causou uma fratura irreversível entre o eu e o mundo. E a manifestação de sua confissão o inscreve também na disputa pelo poder, porque esta confissão libera e, de certa forma, reduz o poder a uma espera – não a uma falha ou a um vacilo – à medida que esta verdade pertence à vontade de liberdade (FOUCAULT, 1988). Contudo, ainda que

paradoxalmente, André consegue um religamento temporário através do imaginário e da memória, narrando sua cosmovisão e restabelecendo, de certa forma, um sentido para suas verdades e para sua existência fragmentada. Ele acordou ou o seu sono o levou à expulsão do paraíso? Ele acordou e viu que o paraíso já estava condenado ao silêncio do *maktub*? De uma forma ou de outra, esse silêncio, esse sono, essa expulsão, rasgou André internamente de tal forma que, novamente no esteio do paradoxo, lhe conferiram a construção de uma consciência e uma identidade cuja pulsão se estabelece exatamente diante do conflito.

Percebe-se que, mesmo no diálogo entre as narrativas, não há uma superação de André. Esse querer e esse poder não são alcançados, porque ficam disfarçados na memória como submissão, servidão voluntariosa diante das palavras do pai que, mesmo reimaginadas e lembradas longe da mesa, não conseguem castrar da consciência a vontade de liberdade. Conforme Heidegger (1996, p. 73), a “liberdade, porém, apenas se dá na escolha de uma possibilidade, ou seja, implica suportar não ter escolhido e não poder escolher outras”. Por isso que o esquecimento para André não é uma opção; a memória, ao mesmo tempo em que conta, atrai aquele que ouve e vê, reflete, sente e imagina o teatro trágico da sua própria vida. Tem-se, então, seu irmão Pedro, o primeiro leitor-espectador, e os demais leitores da narrativa literária e da narrativa cinematográfica.

Esquecer não seria matar a memória, seria não submeter-se a ela, suspender sua vontade de poder, pelo menos à medida que digere todo o conflito de um possível passado, porque este em verdade está presentificado; não existe o que deixou de ser ou deixou de acontecer, existe apenas o que se passa aos olhos e nos poros da memória de quem narra e de quem presencia o que é narrado. Por isso esta tentativa de isolamento de André (fig. 114 e 115), no escuro da mata, de gritos de liberdade não somente contra os sermões paternos: por um lado, contra a estrutura arcaica que lhe prende e sufoca, que lhe impede de tornar público seu desejo incestuoso; por outro, contra a memória, pois da mesma forma que lhe confere o poder de lembrar e arrebatá-las suas verdades no corpo do porta-voz da família arcaica, também o determina como arredio, torto, epilético, faminto, suado, possuído por tudo que lhe consome.

Esquecer para André, numa atitude nietzschiana, seria reger sua própria história, digerindo e divergindo, e inibindo qualquer fixação da memória em seu corpo, compreendendo corpo para além do sentido meramente fisiológico, ou seja, também como atividade salutar da alma. Nietzsche expõe essa abordagem já no

primeiro parágrafo da segunda dissertação: “*Culpa*”, “*má consciência*” e coisas afins, no seu livro *Genealogia da moral*, onde afirma que:

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como crêem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar "assimilação psíquica"), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou "assimilação física". Fechar temporariamente as portas e as janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviçais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de *tábula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para reger, prever, predeterminar (pois nosso organismo é disposto hierarquicamente) - eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento (NIETZSCHE, 1998, p. 47-48, Grifos do autor).

Claro que se André alcançasse esse estado de assimilação, se ele fechasse temporariamente as portas da consciência e alcançasse o que Nietzsche chama *aeima* de “felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*”, então essa conjunção condicional afetaria a condição da natureza narrativa da obra de Nassar e de Carvalho, e nosso André não nos daria a conjuntura necessária para adentrarmos no universo da narrativa literária e fílmica. Sem o esquecimento, André é apenas o homem, o animal que Nietzsche descreve mais à frente no mesmo parágrafo:

O homem no qual esse aparelho inibidor é danificado e deixa de funcionar pode ser comparado (e não só comparado) a um dispéptico - de nada consegue "dar conta"... Precisamente esse animal que necessita esquecer, no qual o esquecer é uma força, uma forma de saúde forte, desenvolveu em si uma faculdade oposta, uma memória, com cujo auxílio o esquecimento é suspenso em determinados casos em que se deve prometer: não sendo um simples não-mais-poder-livrar-se da impressão uma vez recebida, não a simples indigestão da palavra uma vez empenhada, da qual não conseguimos dar conta, mas sim um ativo não-mais-querer-livrar-se, um prosseguir-querendo o já querido, uma verdadeira memória da vontade: de modo que entre o primitivo "quero", "farei", e a verdadeira descarga da vontade, seu ato, todo um mundo de novas e estranhas coisas, circunstâncias, mesmo atos de vontade, pode ser resolutamente interposto, sem que assim se rompa esta longa cadeia

do querer. Mas quanta coisa isto não pressupõe! (NIETZSCHE, 1998, p. 48, Grifos do autor).

Dessa forma, esse esquecimento suspenso foi necessário à vitalidade e à existência da narrativa como diário íntimo, para que pudéssemos pensar poética e filosoficamente esse sujeito que, através da página e da tela, ou da tela-página, consegue especular nossa própria consciência de indivíduos e avançar visível e sinestesticamente, tanto na literatura quanto no filme, até atingir nossos poros, nos fazendo suar. Assim, famintos e despídos, entramos em convulsão com esse sujeito capaz de nos fazer dançar com a peste no corpo no mesmo círculo que sua irmã; sem podermos, como ele, nos isolar debaixo de uma árvore e acalentar nossos pés sobre a terra úmida.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARNES, Jonathan. **Filósofos Pré-Socráticos**. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O Livro por vir**. Tradução Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo. Editora Brasiliense, 1º Ed., 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. Trad..... V.1. Rio de Janeiro: Graal Ltda, 1988.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Vol. II. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1996.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **O conceito de angústia**. Trad. Torriere Guimarães. São Paulo: Hemus, Livraria Editôra Ltda., 1968.

LA BOÉTIE, Etienne. **Discurso da servidão voluntária**. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e ideologia**. Trad. Jorge Nascimento. Lisboa. Editorial Estampa, 1975.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa. Editorial Estampa, 1978.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ORTEGA Y GASSET, José. **¿Qué es filosofía?** Madrid: Revista de Occidente, 1965.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo, RS. Editora Unisinos, 2004.

UNAMUNO, Miguel de. **Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins fontes, 1996.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema: antologia**. Org. XAVIER, Ismail. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) Faz Pensar. *In: Revista Educação & Realidade*: Porto Alegre, 2008.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

CARVALHO, Luiz Fernando. **Lavoura Arcaica**. Brasil: Rio de Janeiro. Rio Filme Distribuidora, 2001. 2h51; cópia em DVD, Versátil, 2006.