

Questões Literárias



O TEMPO DA CULPA IMPRESSO NO CORPO MEMÓRIA EM “LAVOURA ARCAICA”, ROMANCE E FILME

Fabiana Abi Rached de Almeida*

Suzi Frankl Sperber**

Resumo

O trabalho propõe uma leitura para o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1975), por meio do conceito de constelações linguísticas, que seriam figuras que, muitas vezes, estão condensadas numa palavra núcleo ou em cadeias de palavras. Essas figuras nucleares auxiliam a leitura do texto na medida em que determinam a ordem, a frequência e o ritmo do discurso. E, ao mesmo tempo em que são estruturais, acenam para o conteúdo velado que subjaz à narrativa e refletem o próprio processo de criação. No filme homônimo, *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho (2001), a imagem e a câmera compõem um processo discursivo muitas vezes nos mesmos moldes: vale-se do condensamento poético para motivar a narração. Nesse sentido, a imagem das mãos pode ser a substituição da figura “olhos” do texto literário; apreende-se, no corpo, marcado pela descendência, pela angústia, pela lembrança, a própria memória do indivíduo. Aquilo que é metáfora na escrita é traduzido pela imagem metonímica. Talvez as figuras literárias e as imagens constituam o tempo da culpa no qual se acham fundidos o desejo, o amor, a opressão, a discórdia. A câmera também pode ser tomada como “olhos” de um narrador e por isso é subjetiva em muitas sequências. Mas a narração, a partir daí, é diferente daquela feita por um narrador-personagem na literatura e isso influencia a maneira como se reproduz uma mesma história. Entre figuras nucleares e imagens fílmicas, há uma forma magistral pela qual a memória vai sendo revelada.

Palavras-chave: *Lavoura Arcaica*. Tempo. Memória. Figura.

1. A MEMÓRIA

A memória é a evocação do passado, a partir da capacidade humana de reter e guardar o que já se foi. A memória é responsável pela nossa primeira e mais fundamental experiência com o tempo. Para alguns filósofos, é a garantia da própria identidade, pois o “eu” se forma reunindo tudo o que fizemos e fomos ao que somos e fazemos (CHAUÍ, 1997). É ainda a consciência interna da diferença temporal que existe entre passado, presente e futuro. Mas, além da dimensão pessoal e introspectiva da memória, há uma dimensão coletiva ou social, gravada na história das sociedades. Assim, podemos pensar na memória como sendo uma atualização do passado ou uma presentificação do passado e pode ser o registro do presente para que este permaneça como lembrança.

A memória é um fato biológico que envolve mecanismos fisiológicos e cerebrais, comandados também por fatores de aspectos subjetivos como, por exemplo, a percepção, a afetividade, os sentimentos, a necessidade,

* Mestranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Bolsista CNPq. almeida.abi@hotmail.com

** Professora Titular, Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp – São Paulo, Brasil. sperbersuzi@hotmail.com

o prazer, a gravidade, a importância do ocorrido, dentre outros. E, se levamos em conta todos esses fatores, podemos identificar o funcionamento e a relevância da memória na psique humana.

Segundo Freud (1996), o funcionamento da memória se dá através de conteúdos psíquicos, numa multiplicidade de constelações psicológicas. Por isso, não supõe só uma cadeia de eventos concatenados em nossa lembrança; supõe também o esquecimento de determinados eventos e recordações que poderiam ser consideradas fúteis, mas que, na verdade, aparecem como lembranças encobridoras de eventos de extrema importância para nós.

Há duas forças psíquicas que agem nesse processo: a importância da experiência e a resistência. Entre as duas há uma conciliação, uma espécie de resultante que é a lembrança encobridora. Essa lembrança serve como uma espécie de ocultamento de nossas experiências e desejos subsequentes. Ela nos revela também que o tempo, associado à memória, não é, necessariamente, um tempo exato, que pressupõe uma cronologia certa dos eventos. Ao contrário, nossa memória comunga vários tempos que nem sempre coincidem integralmente com a realidade material. Funciona como um receptáculo de vários signos em movimento que vão produzindo novos sentidos e ressignificando um discurso que está sempre no presente. Nesse sentido, não há por que procurarmos no passado a causa do agora, pois, dentro da memória, o passado se cria e recria em novas articulações. Assim, o que passou já se tornou uma realidade psíquica pulsante, viva.

Para Freud, o tempo e a memória só podem existir no plural. O tempo pressupõe várias temporalidades nas instâncias psíquicas. E a memória, de modo algum, é algo simples, mas, sim, múltiplo e de funcionamento altamente complexo.

Uma outra questão assinalada por Freud (1996) e que está relacionada à memória ontológica (ou filogênica) do homem, tem a ver com a cena primitiva, o incesto e

o parricídio, os três esquemas “ínatos”, que desdobram aquilo que é interdito, inominável. Esses esquemas devem ser esquecidos para que a linguagem os suceda. A palavra é, assim, um objeto de censura a esses atos contidos pela cultura. Porém, a escrita de Raduan Nassar pode ser vista como uma tentativa de resgate dessa memória em farrapos, através de uma linguagem poética e ao mesmo tempo ancestral, que, de alguma forma, perpassa pela tênue barreira entre o dizível e o indizível.

2. UMA POSSÍVEL LEITURA

Se mudarmos o conceito de “constelações psicológicas”, de Freud (1996), para “constelações linguísticas”, talvez possamos entender melhor o que estamos postulando como o texto-memória, como uma das possíveis leituras do texto de Raduan Nassar (1975).

No começo da narrativa do romance *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975), Pedro, o irmão mais velho, vem buscar o mais novo para levá-lo de volta à casa da família. Por meio das lembranças de André, conhecemos os porquês de sua partida: a autoridade paterna e o carinho excessivo da mãe que culminam num incesto. O incesto entre André e sua irmã, Ana, acaba sendo uma forma de extravasar os anseios do corpo, ao mesmo tempo em que está profundamente ligado às ambiguidades inconscientes de sua relação com a mãe. O incesto ainda contraria as leis da cultura, os preceitos sagrados nos quais se apoia o discurso paterno. Por fim, a volta do filho abala, de forma irremediável, a família, terminando com o assassinato da irmã pelo pai.

Por ser essa uma obra na qual o discurso é o discurso da memória, a confluência e a justaposição de tempos narrados existem de forma enfática\exemplar. E as marcações da ordem do discurso, quando o trabalho com a linguagem é uma questão primordial, fundem-se em núcleos¹ de ordem figurativa. O que defendemos aqui é que não há, necessariamente, só uma marcação tempo-

ral típica e precisa que motive a ordem, através de recursos “óbvios” como, por exemplo, anáforas, advérbios de tempo e espaço, tempos verbais específicos e demais expressões linguísticas. Mas uma estrutura que se perfaz pelo trabalho poético das linguagens, criando, dentro dessa ordem, uma ideia específica de movimento. Ou seja, o movimento de sucessão dos eventos, responsáveis pela ordem do discurso da narrativa, é construído a partir de um espelhamento lexical, como ecos que formam redes de significados que se espelham e se ampliam ao longo do enunciado e que, por sua vez, transformam-se em isotopias² de leitura. Assim, as marcações temporais típicas são substituídas por essas palavras ou cadeias nucleares que auxiliam na leitura do texto por meio dessas figuras. Por isto falamos em labor poético, pois aquilo que estrutura o sentido não pode ser desligado da sua expressão. Mais que isso, a expressão engendra o sentido.

Constelações linguísticas são figuras que muitas vezes estão condensadas numa palavra núcleo ou em cadeias de palavras. Mas também podem ser construções sonoras específicas. Na verdade, a característica comum entre essas constelações é que elas proporcionam um retorno, uma referência ao próprio texto, à própria história, por meio de recursos poéticos que extravasam para aquilo que é sensorial (corpóreo) e para aquilo que é afetivo. E a cada leitura temos uma ressignificação desses sentidos.

Uma outra forma de funcionamento da ordem do discurso, no que se refere à localização temporal de um determinado evento, é a sonoridade produzida por “cadeias isotópicas sonoras”. Ou seja, por trechos de palavras que se assemelham ou se repetem ao longo do discurso, de forma que pela leitura das mesmas possamos localizar os eventos diegéticos no tempo da narrativa.

Os recuos e, em alguns casos, as antecipações, assim como os capítulos entrecortados³, que representariam os “fluxos de consciência” do narrador-personagem, para Genette (1995), também poderiam ser os feixes discursivos apontados por Freud (1996), uma vez

que a memória é o espaço da comunhão de diversos tempos, que não respeitam uma cronologia exata de acontecimentos. E porque se trata de lembranças “encobridoras”, no sentido de que essas constelações linguísticas perpassam em algum momento pelos três esquemas descritos por Freud (o indizível: a cena primitiva, o incesto e o parricídio). O manejo com o tempo, com a memória, é uma tentativa angustiada de recuperar a infância perdida. Motivar a memória é, muitas vezes, uma tentativa afita de acordar o recalcado. Não são todas as lembranças que são acessíveis ao processo de escrita. Nesse sentido, as imagens perdidas só são possíveis através de um apuramento estético.

O tempo revelado por meio dos núcleos é o tempo da culpa que ficou impresso no corpo. É o tempo do narrador-personagem que assume um corpo que se mostra em fragmentos através dessas figuras. O tempo da culpa está atrelado ao que foi inoculado pela construção ancestral, a obediência cega, e quase que a exploração do pai, em nome da ancestralidade, em nome da família, da união. O tempo da “família” ou o tempo “real” funciona como o tempo do Estado, da ordem, da moral.

3. A POÉTICA DA CRONOLOGIA

Dentro daquilo que chamamos constelações linguísticas e figuras nucleares, o núcleo maior “olhos” é um exemplo importante da fusão entre forma e conteúdo, entre figura temporal e figura nuclear. O primeiro capítulo⁴ começa com essa palavra:

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, quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo (NASSAR, 2002, p. 9-10).

O núcleo “olhos” é a inserção metonímica desse narrador-personagem; nas palavras de Lacan: “O olho está aqui, como muito frequentemente, o símbolo do sujeito” (LACAN, p.97), mas é também a metáfora da memória, da introdução à memória. O ato de “ver” está, nesse caso, relacionado ao ato de lembrar – há uma intersecção entre os dois – a lembrança, às vezes, é um desfile de imagens, de cheiros, de sons que são vistos no imaginário. Por outro lado, a memória é uma “caixa”, um ambiente fechado, pois é individual. E o movimento desse romance é o de resgate (como o de resgatar as peças íntimas no cesto de roupas sujas), de revirar a “caixa”, retirando, “as quinquilharias” de André, desvelando os subterrâneos da memória:

e foi entre sorvos sôfregos que eu fui depois, num passo trôpego, na direção de um móvel alto e circunspeto, retirando dali a caixa que eu logo transferei para junto dos pés do meu irmão que ia se perdendo na estufa do meu quarto, deixando já cair seu olhar contemplativo, e quando surpreendi, ao abrir a caixa, o gesto que nele se esboçava (NASSAR, 2002, p. 69).

E a caixa de André é como a caixa de Pandora: quem a abrir pagará um alto preço. Talvez seja a caixa texto na qual o tempo só existe porque produto do feitiço da linguagem e porque essa memória-texto revelará coisas “inaudíveis”:

estávamos os dois já quase encharcados, as uvas no forro, e nossos olhos molhados, nossas contas de vidro, presos com afinco na caixa que eu virava de boca, virando com ela o tempo, me remetendo às noites sorrateiras em que minha sanha se esgueirava incendiada da fazenda (NASSAR, 2002, p. 70);

Pedro, meu irmão, engorde os olhos nessa memória escusa, nesses mistérios roxos, na coleção mais lúdica desse escuro poço: no pano murcho dessas flores, nesta orquídea amarrotada, neste par de ligas cor-de-rosa, nesta pulseira, neste berloque, nestas quinquilharias todas que eu sempre pagava com moedas roubadas ao pai (NASSAR, 2002, p. 73).

Não seria também o leitor, engordando os olhos nesse texto de linguagem feiticeira, no qual os enfeites linguísti-

cos seduzem, atordoam e revelam, por trás de uma carcaça bonita, o horror? Nesse sentido, o sublime também não faria parte desse efeito de encantamento, na medida em que a forma é o mapa da estrutura e do conteúdo do texto?

A memória é o quarto, catedral e sepultura; o corpo, o texto; há limites que a circundam, ou melhor, ela funciona a partir de determinados limites – de determinados feixes discursivos. E isso também implicaria numa autorreferência – o texto refere a si mesmo.

E a “porta de entrada” para essa memória é o “olho” (memória corpo)⁵. Essa figura nuclear conecta a lembrança (fato) ao discurso. Segundo o Dicionário de Símbolos de Chevalier & Gheerbrant (1982), o olho esquerdo (Lua) e o direito (Sol) correspondem, dentre outras referências, ao passado e ao futuro respectivamente. Assim faz esse narrador-personagem: ele comanda os feixes de discurso para o passado e para o futuro daquela história da narrativa.

O “olho” é uma célula dentro de um organismo; comporta, em sua estrutura, o DNA do texto. A diferença dos modos do discurso culmina numa diferença de “tempos” (lembrança – narrador e fato – personagem), o discurso direto entremeia o fato; e o indireto, a lembrança. E esse caminho de transição pode ser trilhado pela figura que extravasa o sentido do lexema:

era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos olhar e eu disse ‘não te esperava’ (NASSAR, 2002, p. 11).

É a partir dos “olhos” que ele se refere ao irmão (e com ele se relaciona): mesmos irmãos, mesmos olhos.

A “terra seca” pode referir-se à mãe e, ao mesmo tempo, à educação repressora⁶: o olhar também vai desnudando e desmoralizando o discurso do pai. Adiante, no terceiro capítulo, justifica-se essa ressonância na transcrição do discurso do pai: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso...” (NASSAR, 2002, p. 15). O discurso do pai tem a ver com o discurso da cultura e, em alguns momentos, esse discurso será “transgredido”/“transmutado” pelo filho (discurso sensível). Ele se define pelo discurso do outro ao mesmo tempo pervertendo e se submetendo (porque se define a partir dele); e isso se dá, também, através do núcleo “olhos” (novamente o núcleo entremeia os feixes discursivos): “e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido (NASSAR, 2002, p. 15)”. O pai, em sua condição de imigrante, é uma espécie de detentor da cultura árabe; seu discurso baseia-se na tentativa de manutenção de alguns valores morais. De alguma forma, o núcleo “olhos” se estende também para aquilo que pertence a esta cultura. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier & Gheerbrant (1982), o “olho do coração ou olho do espírito” (como é colocado na atribuição da fala do pai pelo narrador-personagem) é uma constante da espiritualidade mulçumana. O olho do coração é o homem observando Deus, e também Deus vendo o homem. Nesse sentido, os olhos do pai representam a vigília.

O avô, que seria a encarnação da ancestralidade, é desprovido de olhos: “não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nessas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto” (NASSAR, 2002, p. 46). Essa ausência, dentre outras coisas, pode se referir à sua morte. E também ao fato de que os sermões e as definições, provavelmente construções ligadas a esses sermões, eram, na verdade, algo produzido pelo pai já com características de

um saber imigrante, uma releitura dos antepassados. Mas, esse avô continuava “talhado com a madeira da casa” (Idem, p. 45), ou seja, ele faz parte do imaginário familiar como uma lembrança que ainda assombra.

O núcleo “olhos” também é uma referência à mãe e ela compactua com a preservação de um determinado discurso, um discurso em “língua estranha”:

minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe [...] curvando-se, ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: ‘meus olhos, meu coração, meu cordeiro’ (NASSAR, 2002, p. 171).

Porém, a mãe está relacionada diretamente à filogenia. Esta mãe está ligada à terra, à fecundidade e à sexualidade de maneira geral (esta mãe não tem nome – o nome da mãe é universal e inaudível ao mesmo tempo); e “meus olhos” seria uma espécie de “fusão” entre mãe e filho. Segundo o narrador-personagem, a mãe era uma protuberância mórbida carregada de afeto e com ela se inaugurava uma outra vertente da família. Com a mãe, na verdade, inaugura-se um outro discurso que está relacionado à sexualidade, com o retorno ao útero materno⁷. É preciso lembrar que Édipo se cegou ao saber que sua esposa era, na verdade, sua mãe:

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, Zuleika 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 raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 2002, p. 156).

Talvez por isso a figura nuclear “olhos” também aluda à cena primordial. Segundo Freud (1996), a cena

primordial é o pressentimento do filho em relação ao ato sexual dos pais. Não é necessariamente a visão da cena, mas o pressentimento dela (algo que achamos que “vimos”, algo que imaginamos – e a visão e a imagem, obviamente, estão ligadas ao olho). Nesse sentido também se configura a memória infantil. Segundo o autor (1996), nos primeiros anos da infância, nossas recordações permanecem fragmentadas em nossa memória e essa é uma das diferenças fundamentais entre o funcionamento psíquico das crianças e dos adultos. Mas, mesmo que as lembranças dessa época não correspondam a uma cadeia de eventos relativamente ordenada, elas não deixam de ser fundamentais (dentre tantas outras coisas) para o entendimento das neuroses cujas origens estão relacionadas à vida infantil.

Assim, na medida em que a história localiza na infância a origem de toda a constituição subjetiva, o discurso “demonstra” a impossibilidade do resgate fiel do vivido. Motivar a memória é um desejo de despertar o recalado. Nem todas as lembranças são acessíveis ao processo de escrita⁸. Nesse sentido, as imagens perdidas são transmutadas em metáforas, em apuramento estético que seria, em parte, constituído pelos núcleos de ordem figurativa. “Olhos” é uma das células do que constituiria o discurso “original” e também o discurso da cultura. É como se, para se capturar a memória da infância (para sempre perdida) e a memória ancestral, fosse preciso se valer de uma linguagem que fundisse o mítico e o religioso através de figuras (imagens transformadas em metáforas).

4. O CORPO MEMÓRIA

Seria possível traduzir esse efeito literário? Na obra literária isso vem de um artifício próprio da língua escrita. Investigamos como isso foi resolvido na adaptação para o cinema, *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2000). De acordo com Mattos (CARVALHO, 2002), a fidelidade de Luiz Fernando Carvalho em rela-

ção à literatura acabou resgatando uma “utopia cinematográfica”, na qual o cinema se ergue sobre os patamares da poesia e da emoção. Para tanto, Carvalho pôs em xeque as regras de economia narrativa; levou em conta a ritualização da palavra; não optou pela reprodução de fórmulas seguras e estereotipagem e não teve medo de desenvolver um trabalho autoral.

A fidelidade de Carvalho em relação à obra de Nassar não é garantia de reprodução de nenhum efeito literário. A tradução do verbo em imagens simplesmente revelaria muito pouco a respeito dessa experiência. No entanto, o diretor preserva um processo discursivo, muitas vezes nos mesmos moldes: vale-se do condensamento poético para motivar a narração.

O filme de Luiz Fernando Carvalho recupera o que estamos chamando de tempo da culpa a partir de figuras metonímicas. Ou seja, o que Nassar faz com o auxílio de metáforas, Luiz Fernando Carvalho verte em imagens metonímicas. A semelhança entre os núcleos literários e as imagens fílmicas é que ambos se referem ao corpo, às sensações impressas nele, à memória deste corpo e perfazem, assim, o tempo da culpa.

A imagem da mão é uma constante (núcleo) no filme que pode funcionar como o núcleo “olhos”. Como no romance, esse núcleo, ao mesmo tempo em que configura uma ordem discursiva, também serve para caracterizar as sensações das personagens de forma metonímica. A “mão” tem mais ou menos essa função no momento em que condensa “sensações” e estabelece uma identidade entre os membros da família. Há uma espécie de substituição da visão pelo tato, o que pode imprimir maior força à sensorialidade. Outra questão que relaciona a mão em detrimento dos “olhos” está vinculada à narração que aqui é a narração da câmera – uma visão “fora” do contexto –; ela já corresponderia aos olhos. Portanto, não poderia ser os olhos do narrador “vendo” sua história. Mas, talvez, as mãos de um pintor, gravando sua história. Assim como os olhos são ofuscados pela claridade ex-

cessiva, as mãos cobrem e descobrem a imagem. Como a mente refaz as imagens da memória, as mãos revisitam os espaços da memória, tocando em seus objetos de afeto tal qual objetos de um museu. Há dramaticidade e angústia na mão que alcança o vazio, que pinta a tela em branco do quadro, que suplica, que revive o tempo perdido, buscando, sem realmente tocar, as coisas ausentes. De certa forma, aqui, a lembrança é a musa do poeta.

No começo da narrativa fílmica, as mãos não aparecem, mas sabemos que André está se masturbando com o auxílio de suas mãos. As mãos angustiadas – num trabalho angustiado, porque são também o trabalho das mãos do poeta? Isso é complementado pela imagem sonora da aproximação do trem. Logo em seguida, há um plano-detalle: as mãos de André fincadas em sua pele, como se arranhasse a si mesmo; torcidas como as mãos de um epilético. É como se através do corpo pudesse se lançar ao devaneio das lembranças infantis.

Na sequência seguinte, as mãozinhas da criança em suas pernas – a sensação da textura de sua pele, um narrador que se revisita através dos sentidos do corpo. O narrador em *off*: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família”. Em seguida, o plano é envolto pela claridade da infância.

Ainda ao som da voz do narrador em *off*: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso”, as mãos de André abotoam sua camisa. A reprodução da fala do pai vem acompanhada de uma atitude de “resguardo”, de “disciplina”, de “contenção”. Mais que os olhos, a imagem das mãos retém, no corpo, a dureza do cotidiano na casa sob a tutela do pai, sob os olhos do pai.

Assim como acontece com a figura “olhos” na literatura, a imagem das mãos também revela os outros membros da família por uma espécie de contágio. Por

exemplo, o plano-detalle: as mãos de André oferecendo um copo de vinho ao irmão; as mãos de Pedro pegando o copo. As mãos dos irmãos se encontrando como olhares que se cruzam. Quando a mãe aparece na mesa dos sermões, suas mãos são como as de quem reza: cotovelos apoiados na mesa e mãos unidas em frente ao rosto. Há uma leitura desta mãe que extravasa os signos do texto; que expõe os interstícios da literatura para transformá-los em imagens desconcertantes muitas vezes.

A inserção do narrador em *off*, um dos “narradores” do filme, acontece também pela imagem da mão combinada com a imagem sonora. A câmera passeia pelos meandros da parede da casa velha ao som da voz do narrador. A câmera revisita a memória. As mãos do narrador (podemos supor que são deste narrador em *off*) caminham devagar pelas paredes como se quisesse apreendê-las, como se as paredes pudessem falar, como se fosse possível alcançá-las depois de tanto tempo. A adaptação, neste caso, é feita de sutilezas, de exploração de sentidos, de delicadezas. E há, nesta inserção metonímica do narrador, uma reflexão a respeito da própria narração.

As sequências que trazem Ana e André na palha são entremeadas pelas sequências de André menino capturando a pomba branca. Quando as mãos dos irmãos se entrelaçam, a pomba aparece já capturada nas mãos do menino. Caçar e conter são ações ligadas às mãos; podem ser atos semelhantes. O incesto, aqui, é recuperado pela demonstração da ação, mas uma demonstração magistral na qual o horror do interdito é suspenso pelo amor de André. De qualquer forma, o fato não pode ser aplacado e Ana é morta pelo pai. A história acaba, o tempo passa, porém a culpa, a dor, o amor estão impressos no corpo.

As mãos (metonímia) e os olhos (metáfora) funcionam de certa forma como contingentes da memória corpo. Esse corpo é marcado pela culpa; traz em si a luta do sensível com o intelectivo (filho e pai). O corpo carrega e alimenta a ambiguidade do romance e do filme. André escapou da morte que lhe corresponderia,

porque, como filho pródigo ele é preservado. Nesse sentido, seu corpo é “purificado” – tanto pelo seu amor por Ana, como pelo amor do pai pelo filho homem. Mas o corpo de André denuncia o seu desejo, o seu arrebatamento por Ana, revelando sua culpa. Seu corpo é afirmado e negado. A negação deste corpo faz extravasar seus sentidos, que o dominam e o subjagam.

5. O TEMPO DA CULPA

Os núcleos figurativos nos guiam para o tempo do qual se fala; sabemos do que se trata não por referências óbvias de tempo e espaço, mas sim, por essas palavras códigos ou palavras cifradas e imagens que adquirem uns sentidos próprios nos textos e se referem, ou melhor, dirigem-se aos próprios textos onde são criadas.

O núcleo “olhos”, por exemplo, aparece mais vezes ao longo do texto e de formas variadas, incitando ou aglomerando sentidos. É como uma rede de pesca: a palavra é “lançada” no texto, puxando para si significados, condensando sentidos.

No entanto, a figura nuclear (ou núcleo isotópico de ordem figurativa) não se basta na leitura de um único trecho ou capítulo, não pode ser analisada uma vez só, pois a figura é dinâmica. A partir dela, percebemos a frequência e o ritmo do texto e podemos perceber a ordem do discurso da narrativa. Muitas vezes, através da depuração feita, constatou-se que a quantidade abundante de núcleos determina a interatividade do discurso e que quanto menor é essa quantidade, mais rápido é o discurso e mais singulativo ele se torna. Isto é, a diminuição da frequência de aparecimento dos núcleos isotópicos responsáveis pela iteratividade corresponde à aceleração do ritmo do texto, como se fosse uma relação inversamente proporcional. De qualquer forma, a figura se faz com a leitura. E, algumas delas, vão adquirindo tamanha concretude que revelam a sua absoluta autonomia, a absoluta poeticidade ao longo do texto.

O que Nassar faz com o auxílio de metáforas, Luiz Fernando Carvalho verte em imagens metonímicas. A semelhança entre os núcleos literários e as imagens fílmicas é que ambos se referem à memória do corpo, percorrendo o tempo da culpa.

Se pensássemos na sonoridade do texto, os núcleos comandariam (ou fariam parte) da cadeia sonora como se fossem ecos fundamentais desse discurso. Se pensássemos na grafia do texto ou na imagem fílmica, os núcleos seriam como espelhos (ou o vértice do espelho). De qualquer forma, isso se faz fundamental porque se esmera na criação de um texto-memória em que o apuramento estético é elemento principal para que se tente resgatar a lembrança. E também por isso é uma referência ao próprio processo de criação.

A forma que engendra o sentido é ao mesmo tempo, estética e substância, pois os diferentes conectores ou figuras se refletem na tentativa de alcançar, através da linguagem – pelas descrições imagéticas impressas nos textos –, a cena primitiva. E por conter em si a memória de outros textos, que o transformam numa espécie de corpo marcado pela experiência. Como um corpo coberto por cicatrizes (cenas pressentidas, passado irrecuperável, ou seja, uma angústia permanente, cifrada por figuras nucleares, metáforas e metonímias) e por “rugas” essenciais que remetem à própria vida, ao próprio corpo (a memória “disco rígido”, como “mapa” mesmo deste “corpo história”), quando atualizado nos “subterrâneos da memória”. (NASSAR, 2002, p. 99).

THE TIME OF THE GUILT PRESS IN THE MEMORY-BODY IN “TO THE LEFT OF THE FATHER” – NOVEL AND MOVIE

Abstract

The article aim is a reading proposal for the romance *To the left of the father*, of Raduan Nassar

(1975), by the linguistic constellations concept which would be figures condensed in a word nucleus or chains of words. These nuclear figures help the text reading wherever they determine the order, the frequency and the rhythm of the speech. They are structural simultaneously they wave for the guarded content that understand the narrative and reflect the own process of creation. In the film homonym, *To the left of the father*, of Luiz Fernando Carvalho (2001), the image and the camera they compose a discursive process, many times, at the same molds: using the poetical process of condensation to motivate the narration. In this direction, the image of the hands can be the substitution of the figure “eyes” of the literary text; it is apprehended in the body, marked for the descent, the anguish, the souvenir, the proper memory of the individual. What it is metaphor in the writing it is translated by the metonymic image. Perhaps the literary figures and the images constitute the time of the guilt in which the desire, the love, the oppression and the discord are amalgamated. The camera also can be taken as “eyes” of a narrator and therefore it is subjective in many sequences. But the narration, from then on, is different of the one of that is made for a narrator-personage in literature and this influences the way as one same history reproduces itself. Between nuclear figures and images, there is a skillful form for which the memory goes being disclosed.

Key words: *To the left of the father*. Time. Memory. Figure.

NOTAS

¹ Os núcleos podem estar condensados em palavras (palavras nucleares) que extravasam sua função primeva para se recriar no texto como uma espécie de código da memória. Ou seja, passa a ter uma função imagética, sensorial, figurativa. Nesse sentido, é interessante lembrar a ideia de palavra para Freud: “a palavra é, então, uma representação complexa das imagens mencionadas; noutros termos, a palavra corresponde a um processo associativo complicado em que os elementos enumerados de origem visual, acústica e cinestésica estabelecem ligações mútuas” (FREUD, 1996). Assim, para nosso estudo, a palavra nuclear possui, principalmente, um potencial narrativo em si mesma, revelado pela leitura gráfica do som.

² A isotopia também pode ser entendida como o elemento que tece uma ligação entre cada figura presente no discurso, possibilitando pelo menos duas leituras de um mesmo discurso (BERTRAND, 2003).

Dizemos pelo menos duas leituras, pois o contexto mínimo em que uma isotopia aparece é o sintagma. No projeto de mestrado, desenvolvemos uma leitura baseada na identificação de núcleos isotópicos de ordem figurativa. O agrupamento dos conceitos de “ordem”, de “isotopia” e de “figuratividade” acontece em função de um processo de “condensação linguística”, própria de textos em que o grau de poeticidade é alto. Numa segunda etapa de trabalho, propomos a revisão e a ordenação de todo o material coletado, assim como dos núcleos principais e seu funcionamento na obra, para que, a partir deles, possamos construir isotopias de leituras “fundamentais” ou “básicas” guiadas por esses núcleos que, de figurativos, passarão a constituir, com a ajuda de outros elementos do discurso, núcleos temáticos, porque engendraram os “temas” principais que vigoram na obra.

³ O décimo segundo capítulo, por exemplo, parece-nos muito importante, pois é uma espécie de elo entre os capítulos nono e décimo. É uma continuação do décimo capítulo, porque tem a mesma estrutura, inclusive, no uso dos parênteses, dos três pontos e da conjunção aditiva “e” e continua o discurso a respeito dos objetos da casa, só que, agora, há uma descrição do “código moral da família” que cerceava a rotina na casa.

⁴ O primeiro capítulo do romance seria, dentro da história da narrativa, o meio da história, momento em que o irmão mais velho, Pedro, vem restituir o filho pródigo, André, ao seio da família. O capítulo se inicia com o narrador-personagem fazendo uma espécie de descrição e reflexão sobre um quarto de pensão no qual se encontra; o quarto enquanto resguardo para o corpo e seus anseios – como a masturbação e a nudez – e sepulcro da individualidade, o quarto comporta dentro de sua realidade material o espaço do organismo em suas particularidades psicológicas e biológicas. É interessante observar que as escolhas lexicais, “catedral”, “consagra”, pontuam um campo semântico que nos remete ao âmbito do religioso, do sagrado.

⁵ O primeiro capítulo é uma introdução à memória – a memória não necessariamente ao fato –, ao desvelar da memória. O ato de ver estabelece relação com o ato de “descobrir”.

⁶ Existe, desde o começo, uma tensão instalada a partir do lexema família que se motiva ou é motivada pela ordem e pela frequência. A tensão que supomos parte da exacerbação dos sentidos originais da palavra, isto é, família está associada a “pessoas unidas por parentesco”; “ascendência”; “linhagem”; “grupos de indivíduos que têm o mesmo interesse” etc e pressupõe, em nosso contexto cultural, amor, proteção, cuidados etc. Porém, a extrapolação dessa associação de sentidos aprofunda a reflexão sobre a figura da família, dando a ver as relações de poder, submissão e domínio que, em geral, estão submetidas aos sentidos mais aparentes de afeto.

⁷ Nesse caso, o incesto é materializado no ato sexual dos irmãos, André e Ana. A filha (assim como o filho) é um desdobramento dessa mãe.

⁸ Segundo Freud (1996), a cena primitiva, o incesto e o parricídio seriam o interdito, o inominável e, por sua força, capazes de ordenar todo o sistema da linguagem humana.

REFERÊNCIAS

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n.2. *Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

CARVALHO, L. F. *Sobre o filme Lavoura arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

- CHAUÍ, M. *Introdução à história da Filosofia: Dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- FREUD, S. *Obras completas* (vol. III/ 1883 - 1899). Trad: Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. *Obras completas* (vol. VI/ 1883 - 1899). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. *Obras completas* (vol. XIV/ 1914 -1 1915). Trad: Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.
- GONDIM FILHO, R. L. L. “Relatório das atividades”. Trabalho apresentado para exame de qualificação em vistas à obtenção do título de Doutor em Letras, Faculdade de Ciências e letras, UNESP: Araquara, 2003.
- HOURANI, A. *Uma história dos povos árabes*. Trad: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KOOGAN, A. HOUAISS, A. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1998.
- Lavourarcaica*. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. 2001. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. 1 bobina cinematográfica (163 min), son., color., 35mm.
- LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- PELLEGRINI, T. JOHNSON, R. XAVIER, I. GUIMARÃES, H. AGUIAR, F. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- RIBEIRO, J. C. *Vocabulário e fabulário da mitologia*. São Paulo: Martins, 1964.

Enviado em 04 de junho de 2008

Aprovado em 16 de julho de 2008