

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Questions du temps présent | 2010

Cine, identidades e Historia en América Latina desde la democratización – Coords. Moira Cristiá y Tzvi Tal

ISMAIL XAVIER

A tradição da fazenda-autarquia (*Lavoura arcaica*) e a dinâmica da cidade-mundo (*Estorvo*): desejo incestuoso e regressão em dois cenários do desastre

[06/01/2010]

Résumés

Español English

A análise de *Lavoura arcaica* (2001), de L.F.Carvalho (adaptação do romance de Raduan Nassar) e de *Estorvo*, de Ruy Guerra (extraído do romance de Chico Buarque), propõe que o seu traço formal comum (narrativa em primeira pessoa) confere uma feição particular ao núcleo temático que os aproxima: a crise da ordem patriarcal, o desejo incestuoso e a recusa regressiva do mundo. São obras que focalizam cenários distintos, o Brasil rural de meados do século XX e a grande cidade contemporânea, o que torna a semelhança entre seus protagonistas surpreendente e, ao mesmo tempo, sintomática. Ela ganha sentido especial no cinema brasileiro recente, marcado por dramas em torno da figura do pai: sua presença e poder repressivo, ou sua ausência vivida como um problema. Lidamos aqui com dois cenários opostos de desastre: um traz a experiência trágica no território da família, outro traz o senso de deriva num mundo de dissolução de identidades e fronteiras.

This article focuses on two films, *Lavoura arcaica* (2001), by L.F.Carvalho (from Raduan Nassar's novel) and *Estorvo* (2000) by Ruy Guerra (from Chico Buarque's novel). It discusses how a common formal choice (first person narration) gives a particular meaning to their specific subject matter: the crisis of the patriarchal order as lived through the experience of a protagonist moved by an incestuous desire and a regressive refusal of the world. The films deal with very distinct social contexts – a family estate from the mid twentieth century and a big city in the year 2000 -, and the similar attitude shared by their protagonists can be seen as a symptom of a moral crisis in fact referred to contemporary Brazil. Recent cinema has expressed this malaise in

dramas built around the figure of the father – present and repressive, or absent and lacking. We deal here with two contrasting scenarios of disaster, one lived as tragedy in a closed territory [the patriarchal family], the other lived as a sense of being adrift in a world marked by the dissolution of identities and social boundaries.

Entrées d'index

Keywords : boundaries, Brasil, cinema, incest, literature, patriarchal order

Palabras claves : Brasil, cine, fronteras, incesto, literatura, orden patriarcal

Palavras Chaves : cinema, fronteiras, incesto, literatura, ordem patriarcal

Texte intégral

- 1 *Lavoura Arcaica*, publicado em 1974, foi livro de grande impacto que destacou Raduan Nassar na literatura brasileira pela força do estilo e a originalidade com que trabalhou a relação entre incesto e tragédia familiar num ambiente rural no interior do Brasil. As marcas imediatas de seu cenário são o relativo isolamento de uma comunidade de libaneses imigrados e sua estabilidade econômica, fruto do trabalho regular numa fazenda comandada pela figura despótica do patriarca.
- 2 *Estorvo*, publicado em 1991, é o primeiro romance de Chico Buarque. Inaugura uma carreira que se consolidou com quatro romances, sendo três adaptados para o cinema.¹ Neste livro, o protagonista se movimenta entre a grande cidade contemporânea e um sítio de propriedade da família, lugar de uma fixação afetiva que contrasta com a instabilidade da sua vida presente e instala um drama familiar que enseja a comparação com *Lavoura arcaica*. Além desta aproximação no plano temático, há um traço formal que agrega os dois livros e foi incorporado aos filmes deles originados: são ambas narrações em primeira pessoa. Embora sejam romances muito distintos, no estilo e no meio social focalizado, travam um diálogo revelador que se acentua nos filmes de Ruy Guerra, *Estorvo* (2000), e de Luiz Fernando Carvalho, *Lavoura arcaica* (2001).
- 3 Vou me concentrar no comentário aos filmes, com algumas referências aos livros, quando julgar necessário. Meu objetivo é discutir os pontos comuns que sintomaticamente ligam os dois protagonistas, na sua relação com a família e a sociedade, ressaltada a distância entre seus mundos e as formas distintas com que conectam o passado e o presente. Vou explorar a hipótese de que as semelhanças apontadas têm algo a ver com a conjuntura sócio-histórica em torno do ano 2000, em particular a atenção do cinema a uma crise de marcos identitários relacionada com o colapso da ordem patriarcal.²
- 4 A questão do foco narrativo no cinema envolve técnicas específicas. No caso, temos a presença de uma fala em voz *over*, esta que é simultânea e sobreposta à cena visível, mas não sincronizada com ela. Nos dois filmes, a voz *over* que se dirige à platéia é a de um narrador que fala de sua própria experiência, inserindo os textos dos escritores no corpo de imagem e som. Tais textos perdem a soberania que tinham nos romances, pois se inserem naquela multiplicidade de canais de comunicação típica ao cinema (voz, cena visível, música, ponto de vista da câmera, montagem). E cada filme terá o seu estilo próprio de combinar esses canais, como terá também a sua maneira de tratar do núcleo temático comum: a experiência do incesto e a crise das relações familiares.
- 5 Em *Lavoura arcaica*, temos a tragédia vivida em um núcleo fechado de relações cujas coordenadas históricas são fluidas, algo como meados do século XX em um canto do sudeste brasileiro. Vale neste caso o paradigma da família como autarquia, unidade de reprodução e de trabalho que pouca relação tem com o mundo exterior. *Estorvo* desenha o percurso de um protagonista imerso na vida da grande cidade contemporânea; suas relações com o mundo rural são de nostalgia e se inserem numa dinâmica social em que as fronteiras entre cidade e campo se dissolveram de modo a expor os traços de uma aguda crise de identidades. O protagonista de *Estorvo* não tem nome, mas tudo evidencia que pertence a uma burguesia urbana herdeira de numa tradição já consolidada no país.

A trama das vozes em *Lavoura arcaica*: a dicção do conflito e a da elegia

- 6 Ao adaptar *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho concebeu a relação entre som e imagem, narrador e cena, de modo a buscar a melhor tradução das opções de Raduan Nassar. Com rigor, isto já acontece na cena de abertura em que André, o protagonista, se masturba num quarto lúgubre de pensão. Está só, mas logo batidas na porta anunciam a chegada do irmão que traz a mensagem da família ansiosa pela volta do desgarrado. Este encontro entre os irmãos é o eixo de uma narrativa que se faz de *flashbacks* que darão conta dos conflitos vividos na fazenda e dos motivos que levaram André a deixá-la.
- 7 A longa conversa entre eles se encerra com a decisão do transgressor em voltar para casa, uma promessa de reconciliação que se mostrará ilusória, como veremos. Há um jogo de simetrias a marcar a ordem temporal da narrativa, e tudo gira em torno de um fato irremediável: a cópula dos irmãos Ana e André, o incesto que abala a ordem e torna impossível a simples repetição pela qual as duas versões da grande festa familiar ao ar livre – uma na primeira metade do filme, outra no desfecho - pudessem se espelhar em total sintonia. Resulta que a primeira é felicidade e união; a segunda é crise e dissolução.
- 8 No romance, tudo se conduz pela voz de André. No filme, esta voz interage com as modulações da luz, com os gestos dos atores e com movimentos de câmera. A imagem dos pés de André em contato com as texturas do mundo, o seu olhar para a copa das árvores e o céu, a sua relação com o rosto da mãe ou com a palavra do pai, o longo diálogo com o irmão: em tudo, há uma circulação de motivos que repõe o jogo de metáforas do livro. A luz solar se conecta ao tempo da infância, momento de promessa, em oposição às sombras do quarto de pensão, espaço das convulsões angustiadas, crispções, no qual a câmera “epidérmica” e a luz expressionista exibem a feição grotesca de um corpo à deriva, longe da luminosa tarde em que houve, ao lado da irmã Ana, a felicidade plena.
- 9 O texto de Raduan imprime uma cadência hipnótica à narrativa. Faz potente o fluxo de associações em que a sensualidade e a opinião, o relato e a imprecação se expõem como um ritual que persiste em sua unidade. O filme cria um ambiente visual e sonoro que explora o contraste entre os *momentos dramáticos* de fala cortante do jovem André e os *momentos líricos* de evocação serena do passado na voz do André-narrador que fala a partir de uma situação já posterior à *anagnorisis* (reconhecimento) no curso da experiência trágica de que foi protagonista mas não de todo herói.
- 10 A partir deste solo trágico, quero analisar a opção do cineasta no trato das vozes e sua dicção.

As duas vozes de André: o drama e a reconciliação

- 11 Dada a alternância nos registros da fala (o épico, o lírico e o dramático), o cineasta se apóia no que é específico ao cinema para reforçar a oposição entre eles, oferecendo dois timbres sonoros bem distintos a André. A voz do ator Selton Mello, no centro das cenas, vive a experiência da juventude e enfrenta o irmão no quarto de pensão. A voz do próprio diretor do filme, Luiz Fernando Carvalho, assume a fala *over* de André-narrador que evoca o passado num tom lírico-nostálgico e faz a elegia ao corpo dilacerado da família como um Todo. Ele aí pode se identificar com os dois pólos em conflito, o da lei paterna (explicitada nos sermões do pai à mesa) e o dos afetos maternos que se projetam na modulação da música cuja presença marcante define os tons - às vezes em surdina, às vezes exaltados - de cada seqüência. O canto memorial na linhagem materna, ora é sensação do mundo com dimensão de abrigo, ora é tristeza. Não faz ressoar o que haveria de aventureiro na transgressão, como o faz a voz em cena do jovem André nos momentos de euforia. O André-narrador, lá no futuro, endossa

essa tristeza da mãe num passo lento e reflexivo que expressa a assimilação filosófica das dores do mundo. A trilha sonora compõe um esquema dialógico que abriga as vozes do conflito e as da reconciliação, estas que correspondem aos dois timbres do protagonista.

12 O André que “confessa” a Pedro, ao comentar os motivos de seu abandono da casa ataca os recalques da família, mas se auto-reconhece como um pária. Exaltado, proclama “sou epiléptico”, e imagina a família a gritar “tem o demônio no corpo”. Há nele um cultivo da exclusão que se atenua ao longo da conversa com o irmão. Este permanece dividido entre a palavra da lei (frequente) e os lances de afeto (raros). O jogo familiar manifesta a ambivalência das palavras e dos gestos; o ato de tocar o outro expressa demandas contraditórias, uma ambiguidade a que a lei do pai não admite, mas que está lá como conteúdo da experiência e pode tornar-se trágica quando “em excesso”.

13 A resistência de André à demanda de Pedro ganha a forma de um desnudamento de si, confronto com a verdade do corpo, denúncia da inconsistência do sermão do pai. Está convicto de que somente ele testemunhou os humores da família, cada inquietude impressa no conteúdo do cesto de roupa suja, e só ele sorveu o vinho necessário ao culto do obsceno quando circulou fora do espaço familiar e encontrou prostitutas que abrigaram, no leito, o seu corpo convulso e lhe deram presentes - a liga, o colar, a renda manchada. Em tais relíquias se depositou uma história de impurezas que ele vem exhibir a Pedro. Com sarcasmo, solicita ao irmão que leve os adereços e os entregue às irmãs para que aprendam as virtudes do fetiche, abandonem o recato. Ironicamente, este sarcasmo antecipa o que, no final, veremos acontecer na ação espetacular de Ana que vai se exhibir portando as relíquias que ele carregou para a Casa. A dança fatal da irmã vai misturar o que a lei quer separar, vestir a família com os signos do bordel.

14 André, antes puro impulso de transgressão, torna-se hesitante quando recebe o irmão no início do filme. Ao proclamar a sua liberdade, já não tem a potência própria à sua adolescente comunhão com a natureza, quando cultuava a sua autonomia e vivia o prazer do esconder-se na mata e esfregar-se na terra, vivendo sua religião polimorfa do “ser natural”, esta que encontraria em Ana a deusa que deveria completá-la. No entanto, a irmã, após a cópula promissora, recuou e passou a viver em penitência, restando a André a dor e a culpa, como que para confirmar as advertências do pai contra a malha dos afetos.

Ironias do Tempo: a loquacidade do melodrama e o silêncio da tragédia

15 No livro, há um breve capítulo em que o narrador se refere à sentença repetida do avô: “está escrito”, pronunciada em árabe. No filme, tal fala ocorre num plano que evoca a figura do avô a observar o relógio no corredor da casa. Tal plano repercute de modo direto sobre a imagem de Ana e de André infantes, seguida de associações que nos fazem saltar para a imagem dos dois irmãos já adultos, em plena chuva, a cruzar seus olhares investidos de desejo. A ordem profética (do avô) se projeta sobre a dupla como uma premonição.

16 A revelação do instante feliz do incesto só se dá no último terço da narrativa, depois de longa preparação, como se fosse necessário o compasso de uma liturgia para relatar a experiência que “estava escrita”. É André quem revela: “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome”.

17 Anunciado o momento, vem o dia ensolarado em que olhar de André na antiga casa da família, agora em ruínas, define os termos da entrega de Ana. Dono do cerimonial, ele impregna a cena de sentidos, encena o pacto com Deus como que para ressuscitar a irmã inerte na palha, e faz deste suposto sopro de vida nascido de suas palavras um motivo maior de euforia. Agradece o milagre. Parece abençoada a sua paixão, o mundo vela por seus desejos - ele dorme. Quando acorda, porém, não demora a descobrir que o amor exige a vigília. Ana não está a seu lado. Ele a procura e vai encontrá-la na capela da fazenda, a rezar arrependida. Eufórico, sem vê-la de verdade, ele expõe as suas

bondosas promessas, mas a constatação gradual do descompasso azeda tudo. A fala dele se inverte, e a histeria marca o momento da decepção, quando o silêncio de Ana corta a sua exaltação delirante. Em plena fúria, declara guerra ao mundo, roga suas pragas. Passando do êxtase da união à agonia, repete: “Eu não tenho culpa” várias vezes. E lança a palavra de vingança: “não tive meu contento, o mundo não terá a minha misericórdia”, instala o melodrama de jovem egocêntrico e grandiloquente no discurso de vítima, que vive a convulsão do momento em chave sado-masoquista. Sensualidade, prazer e dor. Quer tudo, não aceita recusas. Será cordato, se antes vier sua satisfação maior; do contrário, será rancor e vingança. Como resolver esta equação sem a cumplicidade de Ana, sem aquela promessa de uma vida em segredo? Diante do impasse, vai embora ressentido.

18 Fora de casa, porém, não tem projeto, pois aderiu ao princípio da autarquia familiar enunciado pelo pai. O que este afirma na esfera do dever familiar e de uma ética do trabalho, André desloca para a esfera do desejo: que tudo se resolva “em família”, como ele mesmo explica a Ana ao apostar na união que deve ajustar o princípio da autarquia (do pai) à sua curiosa utopia endogâmica. Ignorando o princípio de realidade do trabalho, André quer a “gratificação já”, como um direito natural. Antes, a dádiva; depois, o suor. Ele inverte, portanto, a idéia do Tempo do pai, feito de renúncias e adiamentos, do elogio da paciência e da espera pela recompensa que o patriarca oferecerá em troca do bom proceder e da “aceitação do jogo” que exige a contenção do apetite.

19 Rebelde, o jovem André se mostrará, no entanto, frágil quando retornar à Casa. Na conversa final com o pai, resiste, argumenta, mas seu impulso de dizer um “não” mais incisivo se dilui. Ambos assumem um tom conciliatório, em parte como resposta ao olhar aflito da mãe. Prepara-se o estado de inércia de André que vai obscurecer sua percepção da tragédia. No dia seguinte, Ana será a protagonista. E seu gesto radical encontra André em plena apatia, como um observador entorpecido da festa de seu retorno. Um *voyeur* fora do círculo, posição em que já o havíamos visto na cena da outra grande festa na metade do filme. Vemos que, no fundo, ele não retornou para o confronto e a verdade, mas para a ilusão da volta a um passado irrecuperável.

20 O sonho do paraíso perdido revela-se aqui o pior dos sonhos, e o mais sinistro. A contradição de André entrega Ana ao ressentimento da família, às denúncias do irmão e ao golpe fatal vindo da ira do pai. O gesto da irmã precipita o que a hesitação de André deixara nas mãos do destino. Levada pelo ciúme, pela solidão e pelo desespero, ela se dá em espetáculo, quando André a quer em segredo. Em resposta, negando a divisa do perdão e da paciência, a lei do pai diz sua verdade maior: a violência.

21 Ao receber o golpe fatal, Ana confirma sua determinação curtida no silêncio, em franco contraste com a loquacidade não raro histérica do irmão. O momento decisivo, portanto, é o da *dissonância sem palavras*. A dança - linguagem da comunhão familiar quando conduzida nos limites da graça e do recato - muda de sinal e se faz catarse explosiva, vibração do corpo regado a vinho que Ana sabe ser um escândalo sem remédio, para o colapso da família e mortificação de André.

22 Havia na abertura do filme, lá no quarto de pensão, a associação de trevas e masturbação. No primeiro *flashback*, houve o recuo à infância, aquele tempo do esgueirar-se na mata e deitar, cobrir-se de folhas, ouvindo o chamado da mãe e das irmãs para o mundo da família, para a luz que seu olhar para o céu anunciava como promessa. Este plano luminoso da copa das árvores retorna no final para cristalizar o sentido do nascimento e a dificuldade de André em aceitá-lo. Prevalece, no desenlace, a sua nostalgia uterina em que a cama da casa e a cama da natureza se confundem. Depois de tudo, ele deita-se no bosque e venda os próprios olhos. Reduzido à condição de planta, cobre-se de folhas e de terra, fecha as portas do mundo. O filme sela aqui a metáfora da luz (promessa e ameaça) em torno da qual André oscilou, enredado no círculo da família. A dicção do ressentimento e a afetação do menino mimado prevalecem sobre o grito de liberdade. Descartada a aventura por um mundo de riscos, resta o solo materno.

23 Quando a família é o Todo, não há desmame.³ Morre, portanto, o jovem André, como expressão contraditória do princípio da autarquia. Pela palavra, renasce André,

narrador enlutado que reconhece a astúcia da trama em que a culpa se reparte entre todos. No tom de sua elegia, insinua-se o mote da tradição: estava escrito.

As projeções do narrador de *Estorvo*: diluição de fronteiras entre o sujeito e o mundo

- 24 Em *Estorvo*, o protagonista vive num mundo que já dissolveu o poder social da tradição. No entanto, a figura paterna persiste como herança de um passado que ainda tem clara incidência no seu percurso, Mais de uma vez, ele se refere ao pai morto. O mais nítido comentário ocorre na primeira vez em que o vemos retornar ao sítio de propriedade da família após quatro anos de ausência, um sítio que, embora perto da cidade, foi abandonado por ele e pela irmã, e acabou sendo invadido por traficantes de droga. No sítio, ele encontra um velho empregado, um tipo estranho que lá permanece convivendo com os invasores. Na conversa, o empregado evoca os antigos bons tempos da ordem paterna, comenta o poder incontestado e discricionário do pai, a lealdade dos empregados ao patrão carismático. O protagonista, agora adulto, é tratado como o “menino” da casa, e sente o contraste entre a antiga ordem, em que o mando era claro, e a sua atual condição de “patrão” impotente. Ele foi transformado em marginal em sua propriedade, em figura sem lugar, com o território de seu lazer da infância ocupado por plantadores de maconha. Neste palco agora estranho, ele reitera a sua desorientação, a experiência de deriva que vive ao longo do filme sem efetivo interesse pelas atrações do mundo, tal como André.
- 25 No entanto, estamos nas antípodas da autarquia de *Lavoura arcaica* que era o objeto da obsessão de seu protagonista. Em *Estorvo*, já não vale a mesma unidade de poder e território, ordem familiar e propriedade da terra. Enfim, o solo materno se transformou em uma miragem, o que não elimina a sua influência.
- 26 Esta situação complexa é trabalhada de forma admirável no romance, como já caracterizou a crítica.⁴ A deriva do protagonista-narrador atravessa um mundo heterogêneo na aparência, mas padronizado em sua dinâmica; envolve muitas situações e uma galeria de tipos que o filme faz desfilar em tonalidade expressionista, máscaras grotescas.
- 27 Apesar do novo quadro social, a questão da família e os ecos da figura paterna têm sua parte na trama, de modo que o protagonista-narrador acaba se inserindo numa galeria de perfis que o cinema brasileiro vem trabalhando em diferentes chaves, com nítida recorrência de um tipo social reativo que, na sensibilidade e atuação, identifiquei como “figura do ressentimento”, vivida de modo mais dramático pelo André de *Lavoura Arcaica* e de modo mais reflexivo, mas não menos regressivo, pelo protagonista de *Estorvo*.⁵
- 28 Se há, em muitos filmes brasileiros recentes, o senso disseminado de impotência e desorientação do personagem diante da engrenagem social, *Estorvo* se destaca pela forma como é capaz de internalizar esta condição em sua forma. O filme de Ruy Guerra expõe a condição crítica do país a partir de uma mediação particular: o seu narrador sem nome é figura excêntrica que vive uma solidão feita de desencontros, onde ora ele excede, não tem função, atrapalha, ora é o mundo que excede, que o estorva criando demandas indesejáveis que ameaçam sua apatia, prostração.
- 29 O narrador fala quase sempre no tempo presente. Sua voz é simultânea à cena que narra e comenta. Com essa enunciação tão rente ao fato, ele não pode colocar as coisas em perspectiva, a não ser quando, levado por associações, faz referências a um passado mais remoto que põe em cena a família. A experiência recente é foco de incertezas e conjeturas. No filme, tal cansaço do mundo se expressa na voz *over* do narrador assumida pelo próprio diretor Ruy Guerra, tal como o fizera Luiz Fernando Carvalho. Esta voz convive com outra, a do ator cubano Jorge Perugorria que interpreta o protagonista. De novo, há a separação entre o registro épico e o dramático. Além disto, às vezes, a tela é ocupada por textos que trazem fragmentos da história também

narrados em primeira pessoa. Fica sugerido que são textos vindos da mesma fonte (do mesmo sujeito), mas há um efeito de cesura nesta enunciação que chegará ao paroxismo na cena final.

- 30 Desde a abertura, está presente um motivo central: a incapacidade do protagonista em separar suas projeções e os dados que recolhe do mundo externo.

O mundo-abrigo e o mundo-ameaça, inversões

- 31 Na primeira cena, o protagonista, tal como André no quarto de pensão, está sozinho num apartamento e responde com dificuldade a um apelo do mundo exterior. Tal como em *Lavoura*, o ambiente é lúgubre em seus sinais de exílio e depressão.

- 32 O filme se abre com a imagem de um olho piscando enquanto ouvimos uma voz dizer: “estou zozzo”, antes que o som de uma campainha nos irrite e as imagens nos mostrem um homem deitado na cama. Ele demora a reagir, e o senso de torpor se reafirma pela forma como a lente da câmera deforma o corpo e o espaço. Tudo produz, desde o início, uma contaminação recíproca de sonho e vigília, num mundo povoado de ameaças efetivas e imaginárias. Na abertura, enquanto o protagonista se move na sala do apartamento, a voz *over* nos expõe suas conjecturas diante do que ele vê como ameaça. Ele chega à porta e examina o exterior através do olho-mágico, deparando com um rosto do outro lado, uma figura esquisita no corredor. Depois, há uma inversão do campo de visão e ele supõe que é visto pelo sujeito lá fora, como se este pudesse olhar pelo olho-mágico. Na visão-projeção do narrador, o dispositivo de proteção perdeu a assimetria que garantia sua função. O senso de vulnerabilidade é irremediável. Ele decide pela fuga, a música cria suspense, mas a montagem descontínua e a falta de coerência espacial sugerem que a perseguição é imaginária, imagens clichê de que devemos desconfiar. Ele deixa o edifício e a seqüência se fecha com ele já nas ruas a entrar num túnel, o primeiro grande emblema do mundo exterior, tal como em *Lavoura Arcaica*, quando André abandona a fazenda.

- 33 A simetria, que faz o interior e o exterior igualmente visíveis, contra a nossa experiência comum do olho-mágico, é a *metáfora ótica do estado do narrador ao longo do filme*. Muitas vezes ele vai encontrar figuras ambíguas que verá como ameaça ou salvação, em geral com sinal trocado. Uma seqüência de encontros inusitados expõem um estado geral de beligerância no mundo, e o narrador ora exagera no senso de perigo, ora se aliena diante de absurdos que toma como parte do curso normal das coisas. Há inversões curiosas entre atividade e passividade, entre o estar dentro de um espaço ou estar fora, ser uma vítima ou agressor potencial. Mais de uma vez será ele quem estará do lado de fora tentando entrar na casa da irmã num condomínio fechado e protegido por câmeras de vigilância. Nas visitas à irmã, ele termina por entrar, apesar de sua aparência suspeita; mas não conseguirá entrar no apartamento da mãe morta, nem do velho amigo da juventude que não sabe se está vivo ou morto (neste caso, fica em suspenso a alusão a uma atração homossexual não assumida no passado).

- 34 A oposição entre o dentro e fora está sujeita a toda sorte de permutações, e a relação com os mais diferentes rostos compõe um jogo de espelhos. Isto cria um senso de equivalência geral, reversibilidade, envolvendo rostos, objetos e espaços, uma intimidade promíscua entre decência e transgressão, agentes da ordem e delinquentes. O terreno da família está ocupado pelo crime organizado, numa dissolução de contornos que espelha uma crise das instituições e territórios da tradicional sociedade burguesa: família e nação. O filme exhibe uma cidade imaginária – *Estorvo* foi filmado no Rio, em Lisboa e Havana – em que se fala uma mescla de português e espanhol, uma Panamérica feita da justaposição de ruas vazias, ruínas, aglomerados de pobreza em contraste com os templos da sociedade de consumo a reafirmar o princípio ordenador da troca acelerada.

- 35 Dos muitos circuitos a percorrer neste cenário, me interessa o padrão de repetições que torna claro o papel da história familiar na experiência. Há a errância pontuada de acidentes.⁶ E há um padrão circular que faz o protagonista sempre retornar, seja à casa da irmã, ao apartamento da mãe, ao apartamento do velho amigo no estranho edifício, ao *shopping-center* onde trabalha sua ex-mulher ou ao apartamento onde viveram

juntos, ou ao o lugar chave de tudo: o sítio da família. Neste, numa de suas visitas, ele acaba por trocar as jóias que roubou da irmã por drogas, sem intenção de consumi-las. Com uma mala cheia de maconha na mão, ele começa um leva e traz que lembra o fluxo descontrolado das trocas do mundo atual, mas que no seu caso está atrelado ao círculo dos afetos: primeiro, há a invasão do quarto da irmã, depois a tentativa de levar a droga para o armário em que a mãe guarda as relíquias do pai (por que esta volta ao território do pai?). De qualquer modo, ele não tem sucesso nesta empreitada, pois não consegue entrar no apartamento da mãe que está morta. A mala acaba ficando perdida, com destino incerto, como para confirmar a sua própria frase "o destino do homem é o destino da mala que ele carrega".

36 A sua aleatória inserção na engrenagem da troca se conecta à sua atração incestuosa pela irmã (tudo começa com a penetração no quarto e com roubo das jóias), Tal atração se explicita de várias formas: há um jogo de olhares e desejos em sua primeira visita a ela logo após a fuga da abertura do filme, há uma cena de carinhos discretos no único *flashback* que traz imagens da relação entre os dois na infância, há novas visitas ao condomínio fechado, e há a recordação em que ele descreve a vigília noturna à espera da irmã na pedra do sítio.

37 A sua busca de apoio quando se vê perseguido envolve a ida ao apartamento da ex-mulher para pegar uma mala com suas roupas; lá, ele resolve tomar uma ducha e dorme na banheira enquanto a voz *over* explicita o seu desejo de permanecer neste invólucro úmido para sempre. Quando casado, ele não trabalhava, ficando sozinho em casa, tão entorpecido em seu abrigo quanto na cena do início do filme, a ponto de sentir a chegada da esposa como uma invasão. Num certo momento, ele teve uma apática reação quando ela trouxe a notícia da gravidez, uma indiferença ou mesmo hostilidade que induziu a mulher a fazer um aborto, causa maior da separação.

O sujeito no aquário, sem saída

38 Mais para o final do filme, quando pressionado pelo cunhado e por um chefe de polícia a acompanhar a operação armada para expulsar os traficantes do sítio, ele se recusa a assumir a condição de proprietário herdeiro, substituto do pai. A contragosto, segue a polícia até o sítio, mas diante da violência da repressão ele se enoja e diz "chega". Sua reação ocorre exatamente quando a figura sinistra do chefe de polícia repete o gesto já visto através do olho-mágico lá na abertura do filme, fechando um ciclo e sugerindo uma identidade estranha entre este policial e o homem que apertou a campainha naquela manhã.

39 Ele sai em fuga, repetindo o padrão da abertura como se fosse ele o culpado de alguma coisa, e mergulha na zona escura, em plena mata, de onde sua voz vem evocar a infância e o amor pela irmã, elogiando a noite (momento de sua espera pela irmã, sentado na pedra) e privilegiando a imobilidade na obscuridade. Esta oferece o abrigo na indefinição das coisas, um invólucro que alimenta a fantasia onde ele "se sente em casa". Desta evocação lírica do passado, saltamos de volta para o momento da fuga noturna que traz, em plena chuva, o encontro com uma figura que ele também já vira antes, mais de uma vez, quando pegara o ônibus da cidade para o sítio, o estranho a quem ele dá o nome de "o homem da camisa quadriculada".

40 Ele se aproxima e reconhece a camisa, não o homem, e tal visão produz um senso de ternura. Na perspectiva de um encontro amigável, ele corre para o abraço que se torna um momento de agressão – surpreendido na noite, o homem o esfaqueia. Repetição final do padrão de inversões – passividade e atividade. O papel tão central da camisa quadriculada (várias vezes referida) condensa esse sentido de redução do mundo que perde a fisionomia. Tudo se faz superfície, com a perda da marca individual dos corpos e das identidades. Na colagem, os fragmentos podem ser dispostos de distintas formas ou perder o foco. O plano final, com o rosto do protagonista achatado, em agonia, colado ao vidro do ônibus como um peixe é síntese deste processo.

41 Nesse longo plano final, quando seu rosto se torna um grotesco arranjo de formas e cores, ele faz as suas últimas conjeturas sobre o futuro imediato. Temos a combinação das três fontes: a voz do ator mergulhada na aflição, a voz *over* do narrador (Ruy

Guerra), pausada e neutra, e o texto projetado na tela, reiterando o efeito de cisão e estranhamento, de *non sense*. O que vemos parece confirmar a sucessão linear dos dias numerados em capítulos, mas há uma sugestão de circularidade vinda da repetição dos motivos que impulsionam as ações. A quase-morte deste homem pode ser o ponto inicial de novas repetições de lugares, pessoas, situações, como já vimos ocorrer. E suas conjeturas finais fazem retornar as mesmas figuras familiares que repõe o motivo da busca de abrigo nas referências de infância e juventude: a irmã, a mãe, o amigo, a ex-mulher.

O fantasma do incesto e a pulsão de morte: dois cenários

42 Em *Estorvo*, resulta um perfil do narrador marcado pelo movimento regressivo, pelo desejo incestuoso e pela recusa da condição de substituto-herdeiro do pai. Ele paga o preço da impotência para afirmar sua alteridade, assim como rejeita o filho que estava para nascer e foi abortado. Nega o trabalho e mergulha na apatia. *Há, em sua regressão uterina, um entrelaçamento de motivos com o que se dispõe no percurso de André em Lavoura Arcaica.*

43 A sua recusa da engrenagem e sua inação diante do mundo definem uma postura ambígua. Há nela uma dimensão crítica que está bem expressa na descrição que o narrador faz da sociedade e dos resíduos da vida em família que ele testemunha na casa chique da irmã, com tudo o que de grotesco ela exhibe. E há nela uma dimensão regressiva, afinada ao percurso de André: ele parte de uma postura rebelde e chega a um impasse que revela a sua ausência de projeto no mundo exterior à esfera familiar.

44 Com certa histeria (André) ou apatia-alienação (o protagonista de *Estorvo*), temos duas figuras que terminam por assumir uma inserção oblíqua nas malhas da própria engrenagem a que se opõem. Disto resulta o fracasso ou uma espécie de anulação, pulsão de morte que os filmes tratam de representar de forma explícita em seus finais.

45 *Lavoura arcaica* deixa o mundo externo totalmente à sombra (este não interessa). O mundo fechado da família enseja a tragédia que reafirma um paradigma, em tese, universal: há a transgressão e a condução irreconciliável dos conflitos. Isto singulariza o livro de Raduan Nassar na tradição brasileira de romances da tragédia familiar. Para citar um exemplo, em *A crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, constrói-se um quadro histórico que permite se dizer que o colapso resulta da decadência, de uma incapacidade de reprodução dos valores da família a partir de suas tensões com um contexto que traz os dados novos sócio-econômicos que precipitam o fim de seu mundo já desgastado. Para que a tragédia se precipite, é preciso a chegada de uma figura externa, a jovem Nina, anjo exterminador que fascina a todos na Casa, encarnação do conflito entre o campo e a cidade (moça moderna). Em *Lavoura arcaica*, a libido como força deflagradora do trágico define um esquema isento de interferências externas, uma irrupção abrupta que não resulta de uma decadência mensurável em termos do tempo social.

46 Em *Estorvo*, ao contrário, vale a potência de um mundo externo cuja lógica dissolve a ordem patriarcal como modelo de autoridade. O comportamento regressivo de recusa do mundo, carência de projetos, é torpor vivido pelo protagonista que, no passado, sonhou com uma política que logo se dissolveu. A sua oposição tácita à avalanche que arrasta o seu mundo se resolve na apatia diante do princípio de equivalência que marca a circulação mercantil e financeira que dissolve as fronteiras: as do sujeito individual (descentrado, perdido), a da família (estilhaçada, corrompida), a da nação (atropelada pelo fluxo livre de capitais em escala sem precedentes).

47 O jovem que nos conta a sua história circula num mundo movediço e sem contornos definidos. Aí não faz mais sentido falar em tragédia nos termos do mundo orgânico da família de André, mas a alegoria do mundo atual regido pelas abstrações do dinheiro abriga ainda uma dimensão carnal, este espaço das relações primárias de desejo e rejeição. Isto, como observei, revela o espelhamento entre ele e André; e inscreve *Lavoura arcaica* e *Estorvo* numa série de representações da crise da família e do

declínio da figura paterna no Brasil em filmes que põem em foco distintas classes sociais e variadas regiões do país.

48 *A ostra e o vento* (1997), de Walter Lima Jr., compõe um drama familiar num microcosmo fechado – uma ilha em que o homem arcaico do farol é o pai de uma adolescente que vive seu “despertar da primavera”. Aqui, a figura do pai condensa os traços da clausura e destila seu ressentimento que impede a expansão da vida adolescente que o cerca, provocando o desastre. Em *Bicho de sete cabeças* (Lais Bodansky, 2001), a sentença do pai (e o silêncio da mãe) exigem que o filho cresça, mas a ação do pai é de manter absoluto controle, o que engendra um calvário de padecimento do filho que se desdobra na internação num manicômio. Mais uma vez, o pai é figura do ressentimento a projetar no filho sua mágoa; com em *Lavoura*, a mãe é a figura da sensibilidade e da obediência. O hospício aniquila, mas o jovem sobrevive para contar a sua história.

49 Ao lado destes casos em que atuam a força do pai e da tradição, há os casos em que o filho se liberta, mas pagando o preço da adesão a um mundo que se revela um festival de corrupção. Em *Árido Movie* (2005), de Lírio Ferreira, a questão é também a recusa do pai e do patrimônio familiar. Porém, Jonas, o protagonista, traz outro perfil e se move com desenvoltura pelo mundo. Ele vive na grande cidade, sintonizado com a engrenagem social; é uma celebridade da mídia, âncora do telejornal. Livrou-se da rede familiar pela migração, mas vê seu mundo de sucesso ameaçado quando o núcleo de origem o convoca ao sertão árido no nordeste para cumprir a missão de vingança pela morte do pai dentro da tradição dos feudos, das guerras de família. A sua vida se complica, mas ele se livra da tarefa numa trama burlesca, pois *Árido Movie* é ironia *Pop*, não tragédia. A recusa da ordem patriarcal se faz em chave pragmática, por alguém que, ao contrário de André, optou pelos riscos da estrada e, ao contrário do protagonista de *Estorvo*, aceitou o cinismo como condição de inserção na engrenagem.

50 Nesta constelação, Walter Salles Jr. explora o roteiro inverso, ou seja, o movimento de procura do pai, recorrente em seu cinema, porém projetado na esfera do pobre em que a crise da família tem conseqüências catastróficas, como no caso de Josué, em *Central do Brasil* (1998), o menino de rua abandonado no Rio de Janeiro que uma senhora desencantada com a vida resolve devolver para a família no sertão do nordeste, conseguindo uma dupla redenção, a sua e a do garoto, num melodrama de final feliz. Em *Linha de Passe* (2008), Walter Salles compõe o painel de histórias simultâneas de um grupo de irmãos que lutam para encontrar um lugar na sociedade, todos vivendo seus sonhos e sua condição infernal no espaço partilhado da casa, sob os cuidados de uma mãe que está de novo grávida. Todos se interrogam pela identidade dos pais ausentes que lhes deram a vida e os abandonaram. *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, traz o paroxismo da violência numa comunidade em que os meninos circulam armados, se envolvem no tráfico de drogas e se matam. Cumpre-se aí o roteiro de uma ampla tendência do cinema latino-americano que focaliza a violência social, o crime organizado, as situações de carência e desespero que induzem um exército de meninos e adolescentes a entrar para as quadrilhas e se transformar em soldados da guerra conduzida por senhores que já não são chefes de família, mas empresários carismáticos no comando de redes complexas em escala mundial. Dentro deste painel, retorna o motivo da ausência do pai, mas não temos o drama de uma busca ou qualquer senso de dívida com a tradição. Ao contrário, um senso de libertação frente às balizas morais, o mergulho na experiência suicida de exercício da virilidade e de acesso aos bens de consumo por curto prazo. Há casos em que algum estratagema afasta o jovem da violência, e facilita a sua inserção bem sucedida na engrenagem social, em geral pelo caminho da arte, como vemos em *Cidade de Deus* e *Orfeu* (2000), de Carlos Diegues. E no caso de *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, o jovem sem pai obtém sucesso em formas de vida mais seguras que pedem uma dose de cinismo e o senso de total ausência de qualquer dívida, não só diante da geração anterior, mas diante da sociedade em geral.⁷

51 No jogo de permutações deste conjunto, *Estorvo* e *Lavoura arcaica* são peças localizadas nos dois pontos extremos da equação familiar: em um caso, a família é o microcosmo fechado, no outro é um resíduo poroso de uma estrutura em frangalhos. Temos, então, de um lado, o patriarcalismo em sua versão depurada, quase um modelo;

de outro, um diagnóstico de época, uma alegoria da redução do mundo à equação mercantil. No entanto, os dois filmes, ao optar pelo mesmo dispositivo centrado no narrador protagonista, acentuam o debate entre o que é da ordem do subjetivo (desejo) e o que é poder externo. Para André, o antagonista é o poder do pai, e a sua transgressão é a união com Ana, sem filhos como diz a ela, união clandestina no território da família. O narrador de *Estorvo*, embora encarne a mesma constelação de motivos, tem como antagonistas outras figuras de autoridade (o cunhado, o policial, o perseguidor) que cobram dele que assuma o papel do pai, o lugar vazio que ele recusa. O motor da crise está fora dele; não está em seu desejo incestuoso, embora este atue no seu destino. Está na própria história social, no andamento do mundo que o torna incapaz de viver os laços de família que ainda procura e incapaz de um engajamento efetivo no mundo fora dela. Na convergência de motivos que une os dois protagonistas, o contemporâneo encontra o arcaico e o pleno poder patriarcal tem o mesmo efeito sobre a figura jovem que a dissolução deste poder.

52 O território do patriarca e a ausência dele se revelam dois cenários de desastre, mas este só se consuma porque no centro do drama se exhibe uma subjetividade cindida que se expõe com toda força porque a forma dos filmes assim o permite, deixando claros os termos de sua recusa do mundo. E esta recusa, pulsão de morte, parece ser o traço mais contundente no elo que podemos estabelecer entre estas obras e o mal estar presente na conjuntura contemporânea que as cerca. Ao contrário de outros filmes, *Estorvo* e *Lavoura arcaica* não se voltam para uma representação realista das situações que envolvem as personagens em crise. Através de sua estrutura mais complexa, trazem para o debate um estado crítico de ânimo associado a personagens que vivem num beco sem saída.

53 Num extremo, a recordação melancólica de uma ordem moral do passado em que valia o trinômio: repressão, transgressão e tragédia. No outro, a encenação de uma desordem moral do presente em que as opções parecem ser a impotência, a prostração, ou a eficácia pela adoção de uma resposta cínica ao estado de coisas.

Notes

1 Além de *Estorvo*, temos *Benjamin* (1995), adaptação para o cinema (2003) dirigida por Monique Gardenberg, *Budapeste* (2003), adaptação (2009) dirigida por Walter Carvalho, e *Leite derramado* (2009).

2 O papel central da fazenda e da família patriarcal na formação história brasileira foi analisado por Gilberto Freyre. Ver, em especial, *Casa Grande & Senzala*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1977. O impacto da modernização-urbanização acelerada sobre esta tradição é um tema clássico da historiografia brasileira. Embora o romance de Raduan traga outro espaço migratório pós-colonial, a ordem familiar que focaliza é um exemplo de patriarcalismo típico às regiões de propriedades menores, não inseridas na economia agro-exportadora. A família autárquica de *Lavoura arcaica* cumpre aqui um papel simbólico equivalente ao das sobrevivências da tradição colonial.

3 Vale aqui citar a observação de Lacan: “Todo o regresso, seja ele parcial, a estas seguranças [familiares] pode fazer iniciar no psiquismo ruínas sem proporção com o benefício prático deste regresso. Todo o acabamento da personalidade exige este novo desmame. Hegel formula que o indivíduo que não luta para ser reconhecido fora do grupo familiar não chega jamais à personalidade antes da morte... No que diz respeito à dignidade pessoal, não é senão no plano das entidades nominais que a família promove o indivíduo e não o pode fazer senão à hora da sepultura”. Jacques Lacan, *A família* (Lisboa, Assírio & Alvim Cooperativa Editora e Livreira, 1987), pp.33-34.

4 Ver as leituras de Roberto Schwarz, em “Um romance de Chico Buarque”, in *Seqüências brasileiras; ensaios* (São Paulo, Companhia das Letras, 200), de Edu Teruki Otsuka, em *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultura em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque* (São Paulo, Nankin Editorial, 2001), e de Augusto Massi em resenha publicada na revista *Novos Estudos Cebrap* n.31, outubro 1999.

5 Ver Ismail Xavier, “Brazilian Cinema in the 1990s: The unexpected encounter and the resentful character” in *Brazilian Cinema: a Renaissance* (org. Lúcia Nagib). Londres, IB Taurus, 2002. E Ismail Xavier, “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”, in *Novos Estudos CEBRAP*, n. 75, julho 2006.

6 Para análise da errância como “desposseção de si mesmo”, ver Andréa França, em *Terras e fronteiras: cinema político contemporâneo* (Rio de Janeiro, 7 Letras, 2003). Ver pp.44-48 e 203-214.

7 Outros exemplos de dramas de família são encontrados nos dois artigos citados na nota 8 acima.

Pour citer cet article

Référence électronique

Ismail Xavier, « A tradição da fazenda-autarquia (*Lavoura arcaica*) e a dinâmica da cidade-mundo (*Estorvo*): desejo incestuoso e regressão em dois cenários do desastre », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Questions du temps présent, mis en ligne le 06 janvier 2010, consulté le 27 septembre 2017. URL : <http://nuevomundo.revues.org/58360> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.58360

Auteur

Ismail Xavier

Universidade de São Paulo, [i-xavier\[at\]uol.com.br](mailto:i-xavier[at]uol.com.br)

Droits d'auteur



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.