

O excesso de luz de *Lavoura Arcaica*

por Maurício Hirata F.

Lavoura Arcaica, filme de Luiz Fernando Carvalho, baseado na obra homônima de Raduan Nassar, é certamente um dos filmes mais complexos e bem realizados da chamada retomada do cinema brasileiro. Um filme ambicioso, que tem como temas questões fundamentais como as relações entre tradição e revolução, constituição da família e incesto. Estabelece diálogos com referências culturais tão ricas e díspares como a Bíblia, o Alcorão, a pintura barroca européia, o Cinema Novo brasileiro; a psicologia de Freud e Lacan, a antropologia de Lévi-Strauss, a literatura de Graciliano Ramos, a tragédia grega, só para citar alguns. Uma análise aprofundada dessa obra

requer uma pesquisa longa e exaustiva. Assim, longe de tentar uma empreitada desse porte em um único artigo, proponho aqui não uma análise totalizante, mas observações preliminares que apontem direções para uma futura análise que ainda está por ser realizada.

Para tanto, concentrei meu foco em três aspectos que, a primeira vista, considere fundamentais: a estrutura narrativa; o papel simbólico da luz e os pontos de contato entre *Lavoura Arcaica* e algumas obras do cinema moderno brasileiro.

“Estamos indo sempre para casa”

A narrativa espiral de *Lavoura Arcaica*

Da escuridão à luz, a câmera revela, no chão, um corpo nu a se debater em um misto de convallescência e êxtase. Como uma paisagem, ela percorre suas reentrâncias. Vales e morros de pele, banhados por uma luz de contornos difusos, ainda

que dura e contrastada. Apesar de colado ao corpo de André, o espectador pouco discerne suas feições e seu contexto, distinguindo apenas padrões de luz e sombra, texturas de pêlo e pele em movimento. Não somos convidados a compreender, mas sim a sentir o que vemos e ouvimos.

As primeiras imagens de *Lavoura Arcaica*, como um prólogo poético, anunciam a jornada que o filme propõe. Tendo André como geografia, o filme o decupará e retalhará, mergulhando em seu imaginário e compactuando com sua dor e sua revolta. No entanto, esse movimento de aproximação total não se dará sem o prejuízo de uma possível objetividade e distanciamento. Tendo a subjetiva indireta livre como figura de linguagem fundamental, o filme, como o livro de Raduan Nassar, contamina-se da subjetividade de André e através dela nos leva a releitura trágica da fábula do filho pródigo.

A narrativa, à primeira vista circular, se propõe na verdade como uma espiral. A diferença é crucial, pois, diferente do círculo – figura geométrica clássica, símbolo de harmonia e simplicidade no qual o ponto de chegada sempre coincide com o de partida – a espiral é uma figura barroca na qual cada volta nos leva a uma camada mais interna até chegarmos ao núcleo.

André, instigado por Pedro, é levado a narrar sua fuga de casa. Contaminado pelo rancor e confusão mental que refletem sua relação mal resolvida com os valores familiares, ele tenta, em um turbilhão verbal, organizar uma lógica que explique o acontecido, através dos fragmentos de sua memória. Seu percurso é sempre o mesmo, embora algumas partes se estendam mais que outras. André parte da infância feliz ao lado da família, passando então para a adolescência conturbada e enfim para a fuga. Cada vez que ele narra a história os elementos se repetem. Mas, a cada

volta, há um mergulho maior nos aspectos obscuros que o levaram a sua partida da casa.

A primeira volta, maior e mais descritiva, estabelece a linha temporal que irá servir de base às narrações posteriores, mais lacônicas e confusas. Nela, André descreve a alegria de sua vida em família. Um passado idílico de pureza no qual a ordem imperava e ainda não tinha peso sobre ele. É evidente o quanto essa primeira passada da história se concentra sobre esse primeiro momento, reforçando a origem bucólica e romântica de sua vida infantil, em detrimento da adolescência, momento no qual seus conflitos internos se acirraram.

Isso não impede, no entanto, que ele vislumbre, nesse mesmo passado harmonioso, o germe da crise que levará à sua fuga: a afetividade da mãe. Nas palavras de André: “(...) 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 (...)”. A afetividade materna será colocada como a semente incestuosa que irá levar André à ruptura definitiva com a estrutura familiar. Afetividade que é a mesma fonte da paz e da felicidade com que ele retrata sua infância, mas que naquela época ainda não estava pervertida pelo seu desejo.

Com um salto temporal, mas ainda nessa primeira volta, André recordará a sua adolescência, reduzida, nesse momento, a uma festa familiar. Nessa festa ele irá, pela primeira vez, aludir a Ana e ao seu desejo incestuoso por ela. André, afastado dos festejos e neste movimento já anunciando seu abandono da família, observa lascivamente a dança da irmã. Em um jogo de montagem, o filme nos faz confundir as mãos da mãe, a vender André recostado em uma árvore, com as de Ana, denunciando a transferência de papéis que irá acontecer. Pois, apesar de ter origem na mãe, é a irmã quem se tornará o objeto de desejo incestuoso. Após essa anunciação, o filme corta bruscamente para a fuga de André, que desaparece em um túnel em direção a escuridão.

Entre cada ciclo narrativo, volta-se ao tempo presente, no qual o embate entre Pedro e André, encerrados no quarto de pensão, presentifica o conflito familiar cujas origens André procura desdobrar. As voltas seguintes procuram escavar as lacunas deixadas pelo primeiro relato, se aprofundando nas





situações, até apontar o centro deflagrador do rompimento. Não por acaso, elas se concentram nos eventos da adolescência, período em que André – confuso pelo desejo incestuoso para com a irmã, pela negação da verdade paterna e pela recusa aos preceitos da estrutura familiar – irá pouco a pouco desenvolver a sua fuga. Todas culminam na saída de André, como a reforçar o papel que cada um dos eventos narrados teve nessa ruptura. Entre os relatos cada vez mais confusos e contaminados pelas lembranças dolorosas, três se fazem fundamentais: os sermões, a epilepsia e o incesto.

Os sermões do pai são a fundamentação das bases morais da família. Suas colocações reiteram, a cada parábola, os valores familiares. Valores que se depositam sobre um discurso de ordem, clareza e lógica; nos quais cada coisa tem o seu lugar e seu tempo. Das épocas para o plantio aos modos de cada um e as posições dos familiares à mesa – metáfora maior da organização simbólica da família, com o pai à cabeceira – tudo é regrado segundo esse princípio bíblico, que a tudo antecede. Essa arquitetura moral, rígida como um templo clássico em seus contornos precisos e definitivos, é a prisão sem grades que sufoca André e contra a qual ele se insurge. Ela é o esquadro no qual ele não se encaixa, e no qual seu desejo por liberdade não pode ser atendido. Dentro dela, André, como todos os outros, só pode existir se estiver contentado com o papel que ela lhe reserva. Mas isso não é possível, pois André é diferente, como sua mãe e seus irmãos Ana e Lula. Acometido pelo excesso de afetividade materno, ele está destinado à ruptura e à tragédia que ela traz consigo.

A epilepsia, doença associada durante séculos à possessão demoníaca, será a designação do destino de André. Doença genética, ela põe sobre André a sina de ser o diferente, o que por determinação do destino se destacará da normalidade familiar. Aquele que “traz o demônio no corpo”. Esta distinção é fundamental, pois o coloca como portador de um desígnio maior, que foge a sua capacidade de decisão. Ele é predestinado à ruptura, ao desencaixe, mais do que é sujeito realizador dos mesmos. Assim, André não se coloca como o revolucionário consciente, que se revolta contra os valores familiares cristãos, burgueses e paternalistas.

Ele é um acometido pelo destino que, sofrendo as agruras

desses valores que o oprimem, é levado à tragédia na busca pela libertação dos mesmos. O drama de André é sua incapacidade de ruptura real com os valores que o afligem. Em seu desespero, ele vaga em busca de respostas capazes de criar uma nova lógica que lhe seja satisfatória. Acometido pela sua consciência crítica, ele não consegue ir além da denúncia da violência da lógica paternal. E sua proposta de ruptura se dá na forma de um rearranjo dessa mesma lógica em uma chave que, ao contemplar seus desejos, propõe uma estrutura insustentável: o incesto.

O incesto é o crime mais odioso da estrutura familiar tradicional, pois viola aquilo que Lacan e Freud – e depois Lévi-Strauss – irão propor como um dos pilares fundadores da mesma: o regramento do ato sexual. Como foi colocado acima, a base da moral familiar em *Lavoura Arcaica* se assenta sobre uma lógica restrita, que determina o papel de cada um na família. Essa determinação, historicamente, tem origem na delimitação do papel dos homens do clã. Ao pai cabe copular e procriar dentro da família, aos demais cabe a busca por um parceiro externo para que se possa constituir um novo núcleo familiar (preservando assim a continuidade da espécie) no qual a mesma regra se estabelecerá. O incesto, assim, é o ato desestruturador por excelência, pois subverte a base de relações que sustenta a lógica cristã patriarcal.

Em *Lavoura Arcaica*, esse ato radical, que se revela o núcleo deflagrador da fuga de André, ganha contornos próprios e nuances que revelam uma maior complexidade. Portador da mácula da epilepsia, André herda pela convivência, o excesso de afeto da mãe na infância. Por ser duplamente depositário de um mandato de ruptura que destoa dos modos austeros da família, sofre a dificuldade do tentar se enquadrar na lógica familiar. Em seu desespero por uma porta de saída que permita acomodar seus desejos, ele concentra em Ana sua salvação.

A afetividade maternal da infância se converte em desejo sexual na adolescência, tendo em Ana o seu objeto. No entanto, não é com vontade destrutiva que André se apossa de Ana. Embora esteja consciente da impossibilidade de seu ato dentro da ordem familiar, ele, em vão, busca estabelecer uma nova ordem na qual isso seja possível. Menos que um ato destruidor,

André vê no incesto um ato renovador, sem perceber, em sua inocência, a impossibilidade de tal renovação. Isso fica claro no discurso que profere na capela para Ana: “foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua de contar um com o outro na adversidade; (...) foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites de nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família”.

André prossegue, chegando a sugerir que pediria a bênção ao pai para consumir sua união com Ana dentro dos moldes familiares, procurando assim ajustar a moral da família às suas vontades. No entanto, o silêncio de Ana, a sua negação em compactuar com a reestruturação absurda proposta por André, o lança novamente no fel. E seu discurso se altera. Ao perceber a ilusão que havia criado, André despeja sobre Ana todo seu rancor contra a lógica moral familiar. E assim revela o motivo derradeiro de sua partida. Ao não conseguir se encaixar em seu papel familiar, nem conformar a família aos seus desejos, só resta a André abandoná-la. Mesmo que no fundo nunca tenha deixado de respeitá-la, André finalmente descobre que para ele não há espaço na mesa da família.

Entre a clareza das idéias e a anarquia do pensamento: o diálogo entre pai e filho

Após a série de voltas que compõe a narrativa da partida de André, o filme se volta para o retorno do filho pródigo. Há de se notar que os conflitos descritos anteriormente, apesar de expostos, não se resolveram de nenhuma forma. Sua volta carrega consigo a anunciação da tragédia. Presentifica as tensões e prepara o encontro definitivo, aquele que condensa todos os conflitos, o embate entre a tradição familiar e o desejo de ruptura: o diálogo entre pai e filho. Esse diálogo, ponto nodal do filme, estabelece o choque através de um conflito de discursos e linguagens mais do que de idéias. Nele, o pai, guardião simbólico da catedral familiar, procura expor ao filho a lógica cristalina de sua moral. André, por outro lado, rebate seus argumentos através do mesmo discurso caótico com que narrou, para nós, sua fuga.

O choque que se estabelece é, portanto, desigual. Pois, de um lado se encontram as fundações de uma tradição milenar que derrama sobre o jovem o peso de uma lógica lapidada por gerações. Do outro, se encontra o desespero e o desconforto de um indivíduo que, apesar de capaz de detectar as fissuras do discurso paterno, não consegue ir além do caos de suas críticas e propor uma lógica do mesmo porte. Assim, sua resposta ao pai é um emaranhado de metáforas e acusações que tem como tônica o desengano e a indiferença, por ser incapaz de vislumbrar uma saída. Por sua vez o pai, chocado, é incapaz de compreender uma dor que brota da própria ordem que sustenta e, assim, não reconhece legitimidade ou lógica no discurso de André.

Esse choque desnuda o princípio organizador do discurso indireto livre que rege o filme. O conflito entre a ordem familiar – lógica e clara – e o desespero de André – caótico e obscuro. A narração, contaminada pela subjetividade do filho, reitera a todo momento o caos mental em que ele se encontra. As imagens surgem confusas, embaralhadas, desfocadas. Como André, temos dificuldade em discernir os acontecimentos. Recebemo-os transtornadamente e fora de ordem, revelando a íntima compactuação entre a forma do filme e a crise do filho. Nesse mesmo sentido, torna-se revelador o modo como o filme retrata o pai, pois se podemos perceber na forma a subjetividade do personagem, o inverso também se dá, e podemos perceber através da forma aspectos da subjetividade de André.

É curioso notar a ambigüidade com que o filme retrata a figura paterna. Embora representada de forma austera e pesada, o filme tem para com o personagem do pai, assim como a toda a família, um imenso respeito. Do mesmo modo como as imagens da infância familiar sempre se revelam belas, o pai é sempre apresentado como uma figura imponente que emerge das sombras quase que com uma luz própria. E o seu tom de voz, forte e opressivo, é, também, calmo e sábio. O filme – e, portanto, André – nutre um grande respeito por essa figura simbólica, detentora do mandato de uma tradição, que embora rígida e aprisionadora, foi capaz de construir uma estrutura perene.

Essa perenidade é respeitada porque revela a dificuldade

da ruptura. André deseja romper, mas não o consegue porque é incapaz de propor uma nova tradição e assim, apesar de desejar explicitamente a destruição da mesma, implicitamente respeita o poder de uma lógica capaz de solidificar algo que ele mesmo não consegue. Por esse motivo, André recua e, cabisbaixo novamente, se submete ao pai, voltando a se conformar com o lugar que lhe cabe a mesa, mesmo que sua experiência já tenha demonstrado a impossibilidade desse ato.

E esta é a tragédia final de *Lavoura Arcaica*. O ato definitivo do pai (o assassinato de Ana), fruto da inconseqüência destrutiva de André, esfacela as fundações de sua catedral e põe abaixo uma tradição milenar sem que haja nada para se colocar no lugar. A desestruturação provocada pelo incesto se leva a cabo porque a nova submissão de André não resolve os conflitos internos que afligem a estrutura familiar (Lula já pensa em seguir os passos do irmão e também abandonar a família). E sem ter sido capaz de criar uma alternativa, resta a André se conformar em seu hedonismo individualista. Ao assistir à destruição familiar, ele se cobre de folhas, lembrança de sua infância harmônica, um passado que não é mais possível.

Uma Lavoura não tão Arcaica: aproximações com um certo cinema moderno

Lavoura Arcaica surge em um contexto deslocado. Ele se constituiu como uma espécie de monólito solitário em meio ao ambiente cinematográfico brasileiro contemporâneo formado por filmes que, em sua maioria, buscam uma solução para a volta do contato com o público – ainda que os melhores filmes da retomada busquem, além disso, manter algum grau de crítica ao contexto nacional. Representantes exemplares dessa tentativa são filmes como *Carandiru*, *Cidade de Deus*, *O Invasor*, *Ônibus 174*, *Edifício Master* e *Notícias de Uma Guerra Particular*, que monopolizaram as discussões estéticas sobre cinema contemporâneo na mídia e no circuito acadêmico. Obras como essas que, com maior ou menor grau de êxito, têm privilegiado o naturalismo, a reflexão social crua e direta, o discurso distanciado e objetivo. E relegando para segundo plano a importância de uma obra da magnitude de *Lavoura Arcaica*, que justamente por sua unicidade no

contexto cinematográfico brasileiro atual, a coloca como um dos mais importantes filmes da retomada.

Diferente de seus contemporâneos, que buscam revitalizar e solidificar uma tradição pouco desenvolvida de cinema clássico brasileiro, *Lavoura Arcaica* trava um diálogo com aspectos do cinema moderno nacional pouco lembrados. Embora essa filiação não seja tão evidente, pois tanto o Cinema Novo, pautado pela estética da fome, como o Cinema Marginal, com a chamada estética do lixo, negam a beleza plástica da imagem em prol de formas mais agressivas e contundentes. No entanto, se olharmos com mais cuidado algumas obras fundamentais dessas cinematografias, veremos que os pontos de contato não só existem como são intensos. Dentre eles, destaco dois: *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e *São Bernardo*, de Leon Hirszman.

Embora a amplitude das alegorias propostas em *Terra em Transe* e *Lavoura Arcaica* seja de proporções bastante diferentes (aquele almejando abarcar a nação e este se concentrando sobre a célula familiar), não podemos deixar de notar o parentesco entre o fluxo de consciência agonizante do poeta Paulo Martins e a narração verborrágica e desesperada de André. Embora o poeta seja, certamente, muito mais consciente de seu papel no processo de ruptura que lidera, também o afligem dúvidas e recalques.

Como Ismail Xavier aponta em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, é evidente a relação paternal que Paulo mantém com Diaz, o líder de direita contra quem se rebela. A ruptura do poeta não se dá sem dor e, assim, revela a recalcada admiração com que observa o político conservador. Estabelece-se um paralelo entre as personagens rebeldes: André e Paulo. Ambos tornam-se confusos diante da missão que se põe à sua frente, pois apesar de serem românticos e rebeldes, os dois são detentores de um respeito velado pelo objeto que pretendem destruir.

Também paralela é a figura do discurso indireto livre, que em ambos os filmes, contamina a forma dos mesmos com a subjetividade de seus protagonistas, resultando, nos dois casos, em narrativas tortuosas e densas. Nesse ponto é preciso fazer a ressalva de que a proposta glauberiana distancia-se da de Carvalho, no modo como aquele lida com essa construção



formal. Glauber, apesar de apontar a relação confusa de Diaz e Paulo, apresenta essa confusão através de uma crítica ferina. O recalque conservador de Paulo é tratado como uma falha de caráter, ao mesmo tempo em que o poder simbólico de Diaz, apesar de gigantesco, é execrado pelo filme.

Glauber se reserva o direito de se distanciar da narração de Paulo Martins e, nesses pontos-chave, demonstrar suas contradições através de um olhar externo. Carvalho, por sua vez, embora também localize as ambigüidades do discurso de André, as respeita profundamente. Ele corrobora com a deferência que André têm diante do pai e de sua lei, enobrecendo a figura paterna, assim como busca fazer o espectador compreender a dor do filho diante de sua impotência frente à figura paterna.

A estética da fome, proposta formal na qual se insere *Terra em Transe*, também traz repercussões que distanciam bastante os dois filmes. Glauber, seguindo os parâmetros que propõe em seu manifesto, busca um despojamento técnico da imagem que o obriga a buscar outros caminhos para sua alegoria. Da mesma forma, a preocupação com o todo nacional, estabelece um discurso extremamente politizado que visa a uma metáfora maior, totalizante do Brasil. *Lavoura Arcaica*, por sua vez, trabalha no plano íntimo da célula familiar e dentro dela suas questões são morais e éticas. Além disso, distante do ideal da estética da fome, o filme de Carvalho não se furta ao virtuosismo de câmera e a beleza plástica das imagens.

Neste ponto, o parentesco do filme se volta a outra obra do Cinema Novo, *São Bernardo*, de Leon Hirszman. Este filme é, provavelmente, o antecessor cinematográfico brasileiro mais imediato de *Lavoura Arcaica*. Também originário de um romance, nesse caso de Graciliano Ramos, o filme de Leon Hirszman também se passa em um ambiente rural, tendo entre seus eixos centrais a questão da ordem e da ruptura da mesma e como figura de linguagem central o discurso indireto livre. Figura de linguagem esta que, assim como *Lavoura Arcaica*, irá se apropriar da plástica da imagem como mecanismo formal fundamental em sua linguagem. Fato raro na cinematografia moderna brasileira. Aqui, abro um grande parêntesis para discutir o papel crucial da imagem na construção formal de *Lavoura Arcaica*.



O excesso de luz que nos cega: o papel da luz na forma de *Lavoura Arcaica*

O ponto de partida é o próprio texto de Raduan Nassar, que terá na luz uma das grandes metáforas de seu livro, relacionando-a, em inúmeras passagens, aos argumentos e descrições tanto de André como de seu pai. Alguns exemplos notórios aparecem quando André fala sobre sua infância: “era boa a luz doméstica da nossa infância, (...) essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, **essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo (...)**”.

Em um dos momentos mais fortes do diálogo que mantém com André, o pai dirá: “(...) deixe de lado seu orgulho, domine a víbora por trás da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde André, **seja claro como deve ser um homem (...)**”. E por fim, criando uma outra metáfora ainda mais explícita, o pai irá afirmar: “(...) ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando idéias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; **ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar**”

Tendo como base os trechos transcritos acima, podemos perceber que os diálogos do filme irão propor três grandes composições simbólicas que têm a luz como base. A primeira delas, proposta por André, irá associar a claridade à sua infância, ao tempo em que estava em paz com seu lugar na família. Da mesma forma, assim como associa a claridade à harmonia familiar, ele irá usar a perturbação com essa luminosidade como a metáfora inicial de seu relato sobre o processo de distanciamento da família que culminou em sua fuga.

A segunda, evidenciada pelo pai, irá associar a luz à clareza de idéias e à ordem, em suma, aos valores fundamentais de sua moral. Por conseqüência, a obscuridade será associada

à falta de lógica, ao caos. Em outra metáfora dita no filme, a pessoa honesta, boa tem o olhar limpo, ao passo que a pessoa desvirtuada tem a visão turva. André assim, em seu ímpeto caótico de ruptura, é imediatamente associado à escuridão, enquanto a lógica familiar paterna é associada à claridade.

A terceira, colocada pelo pai, irá ligar a imagem do excesso de luz à obscuridade, como dois pólos que resultam em um mesmo efeito: a cegueira. Seguindo sua lógica de comedimento, ele irá associar os extremos, os radicalismos à perda da capacidade de discernimento que, de qualquer modo, leva ao afastamento dos valores familiares.

Uma vez dispostas, é evidente a ligação entre as primeiras duas metáforas. Ao associar a claridade luminosa tanto à ordem que rege a família quanto ao ambiente de sua infância, torna-se óbvia a ligação que André propõe entre esta mesma ordem e a harmonia bucólica de quando era criança. Unindo as duas simbologias, percebe-se que é a ordem familiar que passou a perturbar André. Ordem que, em um primeiro momento, quando era mais ingênuo, foi a geradora do contexto pacífico em que vivia. Depois, quando deixou de se encaixar na mesma, passou a ser a responsável pelo seu aprisionamento.

A terceira metáfora irá, em princípio, contradizer a articulação proposta acima, pois enquanto essa irá relacionar a luminosidade com a ordem, aquela irá associar o excesso dessa mesma luz com a ruptura da ordem e a perda da visão, ou da capacidade de ver com clareza. No entanto, essa contradição existe apenas em um primeiro nível, pois o modo como o filme articula os dois conceitos, permite uma segunda leitura mais complexa e interessante. Como colocado anteriormente, *Lavoura Arcaica* evidencia a confusão mental de André, ao apresentar como seu projeto de ruptura uma versão extremada (e, portanto, corrompida) da ordem familiar paterna.

Ao propor a inclusão de sua relação incestuosa com Ana dentro dos códigos familiares, André argumenta que isso seria apenas uma confirmação da palavra do pai, que diz não haver felicidade fora do seio da família. Assim, o excesso de luz, que descreve um exagero na quantia de claridade, de fato revela-se uma metáfora sutil sobre a ruptura de André. Seu excesso de consciência sobre as mazelas familiares está

ligado a uma radicalização dos preceitos da ordem familiar que, assim como sua negação, levaria à destruição da família.

Essa sutil rede simbólica é a base da construção visual de *Lavoura Arcaica*. A partir dela torna-se evidente o modo como a infância de André, ligada a idéia de uma claridade harmônica, será sempre mais iluminada que sua adolescência. Os planos de sua infância são preenchidos por uma luz mais suave e abundante, com uma tonalidade levemente âmbar. A composição dos planos que envolvem o conjunto da família possui uma certa geometria e linearidade que tendem a ressaltar a harmonia familiar e a beleza dessa ordem.

Esse tipo de imagem irá contrastar fortemente com a fotografia das cenas da adolescência de André na casa, na qual a escuridão irá dominar, e aquela "luz boa da infância" passará a ser, de fato, perturbadora. O pai, ausente na maioria das cenas relacionadas à infância, terá presença marcante. Sempre envolto em trevas, iluminado por uma lamparina, ele será como uma luz na escuridão. Uma espécie de farol, cuja luz serve de guia para se atravessar o breu. Os enquadramentos ainda serão rígidos, ressaltando a ordem que ainda impera naquele ambiente. Mas uma ordem diferente, de certa forma bela, mas dura, opressiva, não mais uma harmonia pacífica como a da infância.

A ruptura com a ordenação interna, geométrica, dos planos se dará nas cenas do presente, dentro do quarto de pensão de André, onde ele narra a história ao seu irmão. Esse novo ambiente não está sobre a égide da família e, portanto, não padece de sua ordenação. Ao contrário, ele serve de palco para o fluxo desordenado do pensamento de André e se contamina com o mesmo. Não por acaso, ele é o ambiente mais escuro, confuso, distorcido, cujos contornos são difíceis de se discernir. A luz penetra de maneira oblíqua, transformando objetos e seres em seu interior, criando formas desorganizadas. A câmera, abusando do uso de grandes angulares, cria perspectivas exageradas, e se aproxima dos corpos distorcendo seus contornos. Há de se notar também que a escuridão reinante nesse ambiente e também nas cenas da adolescência na casa dão ao filme toda uma atmosfera pesada e, por contraste, irão ressaltar os momentos luminosos em que o preto não é tão presente no quadro.

Por fim, atravessando todos espaços do filme e pinçando em cada um deles uma certa continuidade, está a imagem metafórica do excesso de luz, que Walter Carvalho materializa através de um destaque da presença física da luminosidade em certos momentos cruciais. Seguindo a metáfora extraída do texto de Raduan Nassar, o excesso de luz está ligado ao processo de ruptura de André, que se dá através de uma deturpação, pelo exagero, do amor dentro da família. Assim, a fotografia pontuará no decorrer do filme os eventos que ligados a essa lógica, no entender de André, o levarão à sua fuga.

Essa metáfora luminosa é apresentada primeiramente no plano que antecede o início da narração do passado. Simbolicamente, antes de iniciar sua história, André abre a janela a pedido do irmão, inundando o quadro de luz até se tornar completamente branco, sobre o qual aparecerá o título do filme. Neste momento, o filme propõe visualmente a direção que irá tomar: um mergulho no "excesso de luz" de André. Logo em seguida há a cena em que André, ainda criança, começa a explorar sua sexualidade (fundação de seu desajuste familiar): nu, ele se deita sobre a terra e se cobre de folhas. Uma imagem subjetiva sua revela a copa das árvores. Balançando ao sabor do vento elas são inundadas por uma luz vibrante que vem em direção à câmera.

Uma das cenas mais belas do filme, e também um momento exemplar, é aquela na qual André é acordado pela mãe. Nesta cena, dois momentos tornam a presença da luz evidente. Primeiro, quando a mão da mãe brinca com a de André sob os lençóis, a luz, atravessando os panos brancos, adquire um brilho intenso, forte, que preenche toda a imagem praticamente erradicando o preto. Depois, em um dos planos mais belos de todo o filme, através de um movimento da luz, a sombra de André ascende através da parede do quarto em um vôo imaginário.

A seqüência do incesto é, sem dúvida, o momento em que esta lógica irá se impor com mais força. A aproximação de Ana, vista através de uma fresta na parede de madeira, compõe a imagem simbólica mais forte do filme. Vista em meio a um quadro negro recortado e disforme, Ana é o próprio excesso de luz, que brilha em meio a um contexto

enegrecido. Em uma *misé-en-scene* também significativa, o quadro esconde seu rosto, evidenciando assim seu corpo e simbolicamente objetificando-a. Na visão de André, Ana é objeto de sua paixão, não sujeito. O filme nunca dá voz a ela. A subjetividade de Ana permanece para nós um mistério. O momento exato do incesto também é o momento ápice dessa metáfora visual. Apresentado metaforicamente pela imagem de André libertando uma pomba aprisionada, o incesto é simbolizado pela imagem da pomba branca voando em um céu brilhante, igualmente claro; não há pretos, ou mesmo cores escuras no plano. O excesso de luz compõe assim sua imagem culminante do filme.

“(...)todo o caminho dá na venda.”
O parentesco com *São Bernardo*

Retornando ao paralelo iniciado com *São Bernardo*, de Leon Hirzsmann, ao descrevermos, em *Lavoura Arcaica*, a articulação da imagem em torno do imaginário do personagem central, é evidente o parentesco com a organização da imagem no filme do Cinema Novo. A rigidez geométrica das formas e cores na fotografia de *São Bernardo* confundem-se com a própria rigidez cartesiana da lógica de Paulo Honório, personagem principal do filme. Assim, embora o resultado visual seja diametralmente oposto ao do filme de Carvalho (o equilíbrio e clareza das linhas e cores de *São Bernardo* contrastam fortemente com o caos barroco das imagens de *Lavoura Arcaica*) eles partem de um mesmo princípio organizador.

O paralelo não pára por aí. Como colocado anteriormente, ambos os filmes têm na idéia de ordem um de seus pontos de referência fundamentais. No entanto, o que irá diferenciar as duas obras (e, portanto, levará a uma oposição entre os resultados fotográficos que propõem) é a ênfase que cada um irá dar a esse aspecto. Enquanto *Lavoura Arcaica* concentra-se sobre a figura conturbada do filho que busca romper a ordem, *São Bernardo* volta-se para o patriarca, Paulo Honório, o instaurador da ordem. Assim, o paralelo que se estabelece nos dois filmes tem como um dos pólos a figura de um patriarca, fundador de uma ordem familiar – no caso de *São Bernardo*, também política –, e do outro um

personagem que irá se contrapor a essa ordem – em *São Bernardo*, Madalena. A narrativa de ambos filmes irá se construir em torno dos conflitos entre estes dois pólos, com resultados diferentes, mas tendo o mesmo eixo como tema.

Há, evidentemente, diferenças nas duas abordagens. *São Bernardo*, como *Terra em Transe* e quase toda a cinematografia do Cinema Novo, está embebido em questões políticas que lhes são inalienáveis, enquanto em *Lavoura Arcaica* as questões são eminentemente morais. A ordem proposta por Paulo Honório, diferente da de Iohána (o pai de André), está calcada em uma organização rígida e dogmática da lógica capitalista que irá ver nas idéias políticas de esquerda de Madalena uma ameaça de desordenação. O filme, contaminado por esse imaginário ordenado, irá ver em Madalena um distúrbio pequeno que irá se desenvolvendo aos poucos até transtornar o protagonista. *Lavoura Arcaica*, por sua vez, ao se concentrar sobre a figura transtornada de André, irá contaminar todo o filme com um caos superlativo que irá colocar a ordem paterna como um elemento de início já altamente perturbador.

Ambos os filmes, no entanto, irão apresentar o processo de construção e desconstrução da ordem, mesmo que com ênfases diferentes. *São Bernardo*, voltado para a trajetória obcecada e retilínea de Paulo Honório que através de sua inteligência constrói um universo ordenado ao seu redor, *Lavoura Arcaica*, descrevendo a espiral caótica do pensamento de André que irá levar a destruição da ordem que o cerca.