

## O Mal-Estar e a Tragédia Arcaica: Uma Lavoura<sup>1</sup>

Lucia Serrano Pereira<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Brasil

**Resumo:** O presente artigo trabalha sobre a obra *Lavoura Arcaica*, de Ruduan Nassar, em diálogo com o filme inspirado na mesma obra e dirigido por Luiz Fernando de Carvalho. Trata-se de interrogar o trabalho de constituição de um lugar, do filho que "quer um lugar à mesa da família", articulado com o mal-estar e a travessia que nesta narrativa é tramada com a questão da imigração.

**Palavras-Chave:** Mal-Estar na Literatura; Literatura e Cinema; Ruduan Nassar

**Abstract:** The current article works on the work *Lavoura Arcaica*, by Ruduan Nassar, dialoguing with the movie inspired in the same work and directed by Luiz Fernando Carvalho. The essay aims at inquiring the work of constitution of a place, of the son who 'wants a place at the family', articulated with the discontent and the crossing which in this narrative is intermingled with the issue of immigration.

**Key-words:** Discontent in Literature; Literature and Cinema; Ruduan Nassar.

“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,

---

<sup>1</sup> Este artigo faz parte do desenvolvimento da pesquisa de Pós-Doutorado da autora, sendo realizada junto ao Programa de Pós Graduação em Psicologia Social e Institucional – UFRGS (2010-2011).

<sup>2</sup> Psicanalista, Doutora em Literatura Brasileira (UFRGS); Pós-doutoranda no Programa de Pós Graduação em Psicologia Social e Institucional (UFRGS); autora dos livros "Que queres tu de mim?" Ed. Unisinos, 2011; "O conto machadiano, uma experiência de vertigem" Ed. Cia de Freud, 2008; audio livro "A cartomante e a vertigem" Ed Ideias a Granel, 2010, entre outros livros e artigos.

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 em 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. O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira. ...seria exagero dizer que a sua cadeira ficou vazia.”<sup>3</sup>

André, o filho, é quem narra. E segue: “Já disse e repito ainda uma vez: estou cansado, quero com urgência o meu lugar na mesa da família!”<sup>4</sup>

Lavoura vem do latim *laborare*, trabalhar; preparação do terreno para a sementeira ou plantação; lavra, cultivo da terra. Ato de lavrar, ser da lavra de – ser da fabricação, da execução, da autoria, da criação de; é também a designação dos mosteiros cujos habitantes viviam em celas separadas, dentro de um só muro.

Temos uma lavoura em questão. Um *laborare* que pode pela lavra fazer esse deslizamento relativo a ser da autoria de, de criação de...

De que, poderíamos nos perguntar? De qual trabalho nessa lavoura? Arrisquemos aqui a proposição: lavoura de um lugar. Do trabalho de “fabricação”, de constituição de um lugar.

Raduan Nassar, escreve na década de 70 o impactante *Lavoura Arcaica*, romance que apresenta a família de origem libanesa, toda a questão da imigração presente: nos traz as referências mais longínquas, as mulheres de temperamento mediterrâneo, o avô que repete incessantemente *Maktub* (está escrito); a bailarina do Oriente, os costumes de gerações e gerações agora em um novo país. O imigrante, que também se encontra as voltas com ter um lugar.

Alimentos tenros Te serão servidos em folhas de parreira, e uvas e laranjas e romãs frescas, e de pomares mais distantes, colhidos da

<sup>3</sup> NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; p. 156-157).

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 156-157).

memória dos meus genitores, as frutas secas, os figos e o mel das tâmaras...<sup>5</sup>

O “ter um lugar na mesa da família” atravessa e faz de certa forma um dos fios de sustentação do texto, tem a ver com a saída de André da casa da família, e, depois, em seu retorno, o que se recoloca na fala endereçada ao pai.

Um filho se constitui fundamentalmente na relação que estabelece com o ideal paterno; um filho é alguém que se confronta, que se mede à potência paterna para encontrar seu lugar na mesa. Ter um pai na cabeceira da mesa nos leva também ao fato de que a instância paterna é aquela que é chamada a se apresentar como interdito.

De onde a narrativa da *Lavoura Arcaica* vai nos engajar, nos introduzindo em sua roda viva que é de tom jorrado, atordoante, de onde vai se tecendo o fio desse redemoinho?

Como dizer da constelação que faz o movimento entre a *Lavoura* impacto de escrita e o filme, a *Lavoura* do diretor Luiz Fernando de Carvalho?

Os trânsitos entre as narrativas livro/filme são sempre territórios complexos, interrogantes; destaco um fragmento, a propósito de uma leitura a respeito dessa articulação, em artigo que se chamou “Cinema e romance: do visível ao sensível”, publicado no excelente *A cultura do romance*, organizado por Franco Moretti:

“Aqui surge uma tendência particular do discurso sobre o cinema (estimulada pela distinção entre conto e narrativa) que pretende resolver a relação entre romance e cinema aludindo à *escultura*, como se ambos fizessem referência a profundidade volumétrica de um mesmo ato criativo, próximo também da simultaneidade do desenho poético”.<sup>6</sup>

Uma coisa é certa, a questão não pode se dar por resolvida, valendo a pena, inclusive, manter neste ponto a abertura; mas a proposta é interessante para dizer da passagem entre as linguagens - literária, cinematográfica. Paradoxos que nos interessam. Para que um autor possa exercer “sua lavra”, jogando aqui tanto o

<sup>5</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>6</sup> Abruzzee, Alberto. “Cinema e romance: do visível ao sensível” in Moretti, Franco (org.) *A cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009; p. 923.

trabalho quanto a autoria, é preciso que, por um momento, ele atravesse o caminho sem pai - que se desfaça do texto de origem, no caso. Por sua conta e risco. O que não quer dizer que ele não tenha referências - mas vai se servir destas ao seu modo, desde seu lugar solitário de enunciação. O que o permite, mais um paradoxo, estar com os outros.

Esse é o ingrediente principal que permite que o filme *Lavoura Arcaica* tenha tanto em comum com o romance de Nassar, e, simultaneamente, seja uma obra singular, longe do termo de adaptação. Não é incrível?

Algodão branco, rústico, as texturas da casa, linho e cambraia, os panos em movimento com a brisa nas janelas e nas saias. A luminosidade das manhãs no campo, contrastando com os recantos de sombra; os potes de barro, de ágata, as louças no tampo liso da madeira gasta da mesa da família, a farinha espalhada junto a massa do pão, o queijo curando, gotejando, a caixa de água fervente para o banho na tina, o campo, a lida, o pastoreio, a costura das roupas, as refeições da família – o sombrio levado ao extremo - pontuadas pelo discurso do pai. André se enfiando terra adentro, os pés se espojando, comunhão, masturbação, e Ana, entre a dança e a capela, ambos encenando no filme a tragédia milenar, arcaica, na tradição oriental misturada com um Brasil do interior.

A lírica, a proximidade com a linguagem teatral (Artaud, para o diretor), o maravilhoso filtro da fotografia que transforma cada cena em tela; a música que nos transporta, totalmente tramada com a imagem; ópera, flamenco, os timbres árabes; tudo isso articulado à Bíblia, à tradição judaica, ao Alcorão.

O pano de fundo da trama é a parábola do filho pródigo, mesclada aos imperativos do pai e à irrupção da sexualidade dos filhos (manifesta nesses do galho da esquerda), os elementos que fazem com que André saia de casa, devastado de desejo por Ana, sua irmã. O pai no paroxismo dos sermões que pregam a unidade da família, produz o avesso e consequência do discurso do amor familiar quando comando totalitário, quando o pai se propõe como senhor de tudo: o efeito vem com o incesto e a morte.

André vive, no romance, a paixão por Ana, ela também fazendo a incursão na descoberta do sexual. Ana tenta recobrir o ato realizado para si mesma, e depois da

experiência sexual com o irmão, imediatamente, começa a pagar: os olhos definitivamente perdidos na santidade, uma fria imagem de gesso, enquanto André, desesperado pelo afastamento da irmã, desaba numa cólera cinzenta. Ele vai embora, deixa a casa paterna.

Na segunda parte do filme, quando Pedro, o mais velho, busca a “ovelha” que se perdeu e volta com o filho pródigo, irrompe com força o retorno de todo o recalcado: Ana vestida com as bijuterias das prostitutas (que vieram na mala de André), um excesso que o pai não suporta e que leva, ao final, ao desfecho terrível.

Se o livro permite encontrar como núcleo a força que se situa em torno da mesa, da distribuição dos lugares, no filme o que faz um efeito de transe, de liga, é, sem dúvida, a dança que inexplicavelmente nos transforma, sendo ou não de origem libanesa, em integrante dessa roda.

A cena da dança, linda, é puxada pelo fio de música que segue o mesmo tom como um zumbido que deriva para a flauta árabe, as palmas, a celebração, o canto, a entrada dos outros instrumentos. São muitos os cruzamentos: o encontro da família, parentes, outros vizinhos, o festejo da ordem do campo - alternância entre o trabalho duro e um momento como se de festa da colheita, os elementos que evocam a cultura do além mar, as frases gritadas em árabe, as melancias abertas com os golpes das mãos dos homens, a polpa vermelha alcançada e retirada escorrendo, são várias as metáforas que se entrecruzam vertiginosamente (André quando mete a mão no cesto de roupa suja no banheiro e tira as toalhas com a marca vermelha do sangue já seco das menstruação das mulheres, uma das narrativas mais contundentes do livro, e que pontua o endogâmico, o cesto como *o corpo da família*).

E a roda, a roda que é filmada também em plano circular, a câmera se deslocando e girando, os passos ritmados, braços dados, os pés que sabem como fazer no conjunto, a música árabe inebriando mais e mais, e Ana indo ao centro, num ímpeto de juventude e graça, a dançarina oriental, o desenho das mulheres de temperamento mediterrâneo. Nesse ponto somos totalmente capturados, é o arcaico que ressoa em cada um de nós, da imigração que está na mistura do brasileiro, eco das ancestralidades que se perdem nos tempos.

O circular também produz esse efeito mágico, mítico. Luiz Fernando Carvalho faz uma bela metáfora sobre a direção do *Lavoura*, dizendo que dirigia pensando nessas pinturas islâmicas circulares, um vaso ou um prato, onde a pintura vai se desdobrando e aqui ou ali um galho ou um traço vai seguindo seu curso próprio, podendo desdobrar uma flor ou um animal, e onde podemos acompanhar assim vários caminhos.

O tempo, nas narrativas míticas é um tempo circular, quase sem antes ou depois, gira e repete, esfumaçado nas suas fronteiras, como uma nuvem. Tempo denso e úmido, como se diz no diário da filmagem, como derivado das palavras de Heidegger. O filme tem o tempo como seu eixo, "tem um tempo em cima das coisas, um arcaico nas mesas, nas umidades, nos panos". Dois cruzamentos impressionantes na estética do filme encarnados nos objetos: de um lado a passagem do tempo; de outro os avessos, do traço mínimo ao exuberante, é o que a fotografia de Walter Carvalho trabalha incessantemente. Ele diz, no making of, de sua proposta de filmar desde o "interior dos objetos", indo até a sugestão das nuances de sensualidade na natureza, intensa.

É dali, do galho da esquerda, que o filme inicia sua aventura. André, angústia, gozo e desespero, enredado, como ele diz numa *trama canhota*.

No quarto de pensão vai narrando a cena de sua masturbação: "minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosamente a pele molhada de meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente..."<sup>7</sup>, e o som do trem passando lá fora, a máquina, os apitos, os trilhos, tudo se escuta ao longe, ao ritmo da mão e do corpo (quadro barroco, retorcido em anamorfose).

Pedro chega, neste momento, para levá-lo de volta à casa. Pedro que nesse primeiro momento do encontro diz e repete "nós te amamos muito, nós te amamos muito"<sup>8</sup> – o mais velho que traz a palavra do pai, chega para trazer de volta à casa esse que se perdeu. O que faz de André um diferente?

<sup>7</sup> NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*, p. 10.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 11.

A explosão de um excesso, de algo que nos é apresentado como um “para fora dos limites” da aliança familiar, para fora da casa e do sacro.

O impetuoso surgimento da sexualidade adolescente com tudo o que isso comporta – as primeiras experiências, a masturbação em primeiro plano, desde o quarto de pensão até a passagem com Ana, um instante de mescla entre esse sacro e profano onde ela reza, na capela, e ele oferece, o que é interessante notar, oferece religiosamente para a irmã “o alimento denso de seu avesso”<sup>9</sup>, então, com um tempero de transgressão. O do galho da esquerda, já vimos, “trazia o estigma de uma cicatriz”. Os enfeitados, os proibidos, os recusados, intranquilos, “quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos”<sup>10</sup> – dos que são portadores de um sinal na testa, falado como uma longínqua cicatriz de cinza; estes são os descendentes de Caim, sedentos de justiça e igualdade, e que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar Maligno.

Na Bíblia, a primeira referência que se faz a Caim é que ele era lavrador. Quando Caim traz o fruto da terra como oferta para o Senhor, este não atenta para seu presente, e sim para o de Abel, o que motiva o assassinato. Deus o amaldiçoa - não receberá mais a força da terra na sua lavoura, será um fugitivo e um vagabundo. Caim se diz condenado a se esconder e a ser morto; o que Deus faz é colocar, então, o sinal em sua testa para que não o ferisse quem o achasse. Assim Caim parte para os lados do oriente do Éden. As linhas da Lavoura fazem esse cruzamento com as linhas do Gênesis. Caim segue marcado, sinal também que não o deixa apagar o fato de ter estado tão fortemente ligado ao reconhecimento do pai. Uma das questões dramáticas da passagem de Caim é o olhar de Deus, onisciente, onipresente, é um olhar que não o deixa nunca, que acompanha passo a passo sua inadequação.

Quando, no filme, André é levado de volta para casa, e tem a conversa com o pai, os dois na mesa, (a mãe na cozinha, sofrendo em silêncio), primeiro tenta dizer das razões de sua saída, de seu sofrimento, mas encontra a surdez e a cólera do pai. Exausto, André não aguenta mais e termina por fazer como que um devaneio de comunhão com a aliança familiar: o filho arredio está cansado, quer fazer parte e estar com todos. O filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto

<sup>9</sup> Ibidem, p. 137-138.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 139.

diferente, querendo limpar para sempre a marca que traz na testa “essa cicatriz sombria que não existe mas que todos pressentem”<sup>11</sup>. Vai estar bem com cada irmão e misturar a sua vida à vida de todos eles.

É em um encontro devaneado que ele diria “Pai” – e imagina a sua comunhão: (o pai) “tomará em seguida minha cabeça entre suas palmas... antes que eu lhe peça os olhos baixos a benção que eu sempre quis, vou sentir na testa a carne áspera do seu beijo austero, bem no lugar onde ficava a minha cicatriz”<sup>12</sup>.

A benção, pai, o reconhecimento e o amor. O drama de Caim é que ele não pode se fazer valer aos olhos do Senhor.

O olhar tem grande relação com o fálico. Para Freud, o cegar é uma representação, uma metáfora da castração - como podemos acompanhar na tragédia de Édipo Rei. Na cena final em que ele horrorizado com a verdade que se revelou, fura os olhos. Era ele o criminoso de Tebas, que havia assassinado o pai e se deitado incestuosamente com a mãe.

Freud faz um destaque importante sobre a questão do olhar, e inclusive uma versão perto do mítico sobre o surgimento do homem na cultura, na conhecida nota de rodapé em *O mal-estar na cultura*, quando se ocupa da diferenciação homem/natureza. Ele fala de uma forma mítica da origem do homem em pé, bípede, pela visão, não mais como o animal pelo olfato. Ao distanciar-se da terra, adotando a posição vertical, o homem se acharia na origem da cultura. Os órgãos genitais descobertos, o originário mítico do pudor articulado à questão do olhar.

André: "reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos, e as nossas vergonhas mais escondidas nos traíndo no rubor das faces"<sup>13</sup>. O olhar na *Lavoura Arcaica* de Nassar é mais um dos fios da narrativa, discreto mas insistente: Nos sermões do pai: "os olhos são a candeia do corpo - se não limpos, revelam um corpo tenebroso"<sup>14</sup>. André está enquanto "olhar enfermiço" vendo a cabra Sudanesa; Pedro, "os olhos plenos de luz"; o avô "não tinha olhos e sim duas cavidades fundas"; "os olhos da mãe suspeitavam a partida de André"; ou enxergando os utensílios e o

<sup>11</sup> Ibidem, p. 126-127.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 128.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 15.



vestuário que André escutava "vozes difusas". André "olhos repulsivos" quando as irmãs o agarram para despi-lo e banhá-lo...

Na Bíblia em "as penas de diversos crimes" (Levítico 20,17) há aquela que aponta: "e quando um homem tomar a sua irmã, filha de seu pai, ou filha de sua mãe, e ele vir a nudez dela, e ela vir a sua, torpeza é: portanto serão extirpados aos olhos dos filhos do seu pai; descobriu a nudez de sua irmã, levará sobre si a iniquidade".

Freud aponta em vários escritos a questão de que os olhos estão para perceber, entre outras coisas, as qualidades dos objetos da escolha erótica, ou seja, seus encantos. O que vai conferir um valor erótico ao corpo da mulher é o olhar. É em torno dessa costura de olhares que vai se desenvolvendo a *Lavoura Arcaica* até a situação final: A dança é algo para se ver, e traz um jogo de olhares: Ana ostentando um deboche exuberante, coberta com as quinquilharias mundanas, dançando sempre mais ousada e mais petulante, banhada em vinho (o cordeiro que será abatido pela ira paterna) é a realização em sua radicalidade da sensualidade mesclada com desespero, o temperamento mediterrâneo agora sob a face da tragédia. A trama traz o embate entre o templo e a perdição.

Mas voltemos, ainda, a um momento anterior. A epígrafe que introduz a segunda parte de *Lavoura Arcaica*, intitulada "O Retorno", é a do interdito:

"Vos são interditados:

vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs. (Alcorão – Surata IV, 23)"<sup>15</sup>

A perdição, território atribuído ao materno, pontua o filme com cenas belíssimas, como a da mãe despertando o menino, as mãos em baixo dos lençóis, as cócegas, a cantiga terna na língua dos antepassados, "vem comigo, coração", os afagos carinhosos, o amor transbordante, o corpo. A mãe não faz um personagem lúbrico, longe disso, parece que nela se concentra algo da memória da perda, do sofrimento, a doçura com a nostalgia. Mas o trato do corpo, do abraço, das mãos maternas percorrendo os cabelos de André trazem sim, o eco da libido com que o materno veste o corpo do filho.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 145.

"Se o pai no seu gesto austero quis fazer da casa um templo, a mãe transbordando no seu afeto só conseguiu fazer dela uma casa de perdição."<sup>16</sup> André frequenta as prostitutas, na pequena cidade, e traz para casa uma maleta com os objetos que sobram dessa equação - a "fitinha imunda" da primeira prostituta, e outros adereços.

Mas voltemos ao interdito: este de fato, é algo que se espera no lugar de um pai. O impasse que a Lavoura apresenta muito bem é a de que o pai em questão faz um discurso não como alguém referido a uma lei, mas sim desde um lugar totalizante. Seu discurso é uma predicação feroz e impressionante, ditando um mundo totalmente organizado, sem intervalo. Discurso que circunscreve e delimita, como se espera do fálico, em todo o caso, mas aqui, de uma lei fechada. "ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna", "ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro a frente dos bois"<sup>17</sup>, "- o repouso absoluto, a imobilidade e sua perfeição, só se chega a esse resultado aquele que não deixa que um tremor maligno tome conta das mãos, e nem que esse tremor suba corrompendo a santa força dos braços, e nem circule e se estenda pelas áreas limpas do corpo"<sup>18</sup>.

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, e é contra ele que devem ser esticados os arames de nossas cercas. O discurso do pai prega o prazer da justa medida, da luz calma da casa, das águas tranquilas. Todo excesso é banido, é o demoníaco, transgressivo e claro, do território do gozo, do que a "cerca" protege mas ao mesmo tempo, institui.

O pai aqui deixa de ser um representante da Lei, transportando-se para a posição daquele que se confunde com ela, seu dono e senhor. Esta é questão crucial que a escultura (articulando o texto com o filme) nos apresenta: André se encontra em dificuldades, pois apesar de buscar um caminho durante todo o tempo, a cada vez que se pergunta, distraído, "para onde estamos indo?", lhe vem um juízo rígido desprovido de qualquer dúvida: "estamos indo sempre para casa"<sup>19</sup>; ambivalência extrema, o que pode ser familiar e conciliador ao mesmo tempo em que absolutamente aterrador pelo aprisionamento sem saída. Lembremos a perplexidade

<sup>16</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 36.

de André frente ao fato de que na estória do faminto, a pregação mais expressivo do pai à mesa (trazida como uma história oriental), há uma parte que é suprimida, omitida pelo pai em seu sermão, que é quando o faminto que já esperava o alimento com a paciência requerida até o desespero, desfecha um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, com a força surpreendente e descomunal de sua fome.

Não há como achar seu caminho, uma possibilidade de exercício do desejo e um lugar de fala, filho ou filha, sem passar pela referência à lei - que o pai veicula, como representante; dali se organiza a relação ao limite, a simbolização da falta, os traços do ideal do eu que servem para balizar o caminho. O complicado é que quando a instância paterna fica confundida com o lugar do Senhor (imaginarização que faz parte de toda a neurose), o filho, em vez de estar amparado pela lei, se vê convocado a fazer um exercício que esteja mais na vassalagem a esse senhor, tentando agradá-lo, estando no serviço de trabalhar para ele; mais isso do que enquanto sujeito em uma autorização relativa ao lugar que interdita, mas que possibilita, ao mesmo tempo, uma posição com relação ao sexual e um exercício desejanter. Deixar a ilusão do templo, mas também a da perdição (como retorno ao materno, ao filho adequado ao desejo do Outro materno).

É a isso que diz respeito o "querer um lugar a mesa" de André. O trabalho de se constituir homem rompe com o designado lugar de galho fosse da esquerda ou direita, se trata de sentar à mesa em outra posição. Esta é a operação migratória que cada um precisa fazer. Por isso aquela dança implica a todos nós, "imigrantes" que precisamos para constituir um lugar operar a separação e a elaboração do limite.

No retorno, o pai festeja o filho que era morto e reviveu, como na parábola do filho pródigo. A celebração reencena a roda da dança marcando a vigência da tradição, a repetição no tempo, a preservação, o "estamos sempre voltando para casa"; e é nesta cena que tudo se precipita, quando Ana vira do avesso a dança original. Aquela, a das primeiras cenas, era já marcada pela sensualidade, mas pela sensualidade nascente em uma mulher de temperamento mediterrâneo, como diz

Nassar, dentro da tradição. Agora, ao final, a sensualidade é desesperada, demoníaca, prostituída. A circularidade é por fim rompida. Não pelas vias do simbólico, uma vez que nessa casa o intervalo, a alteridade, o excesso não tem lugar suportável. E assim o índice da tragédia: o preço se faz pagar no real.

Pedro, cuja missão havia sido o de trazer o filho tresmalhado à casa; Pedro, o mais velho (Pedro e André, em São Lucas, são os nomes dos apóstolos irmãos, os primeiros discípulos), é ele quem vai buscar o pai e que, desnortado, denuncia a sedução/caricatura da dançarina oriental mesclada com a prostituta. Ana no meio da roda. E quando o pai vem já é com o alfange na mão; louco de fúria, só consegue lidar com o insuportável no real: literalmente ceifa a vida da filha.

Quando a função paterna se resume na proibição e nos seus desdobramentos, a consequência é a produção do efeito imaginário de que aquele que interdita é suposto ter acesso a um gozo ilimitado sobre o outro e seu corpo. O pai da família, sem limite para o ato sobre Ana é o autor do crime que ao mesmo tempo faz desabar todo o discurso da pregação, dos princípios que o sustentava. O trágico é também o da posição deste pai que age todo o tempo recusando o fato de que, em sua enunciação há um ponto de desconhecimento; apesar do que ele prega. O que se apresenta, nesse desencontro, é um abismo.

*Lavoura Arcaica*, narrativa e filme, transmitem o caminhar no fio da navalha. Ora é a iminência do abismo, ora o arriscar um lugar de fala.

Nas palavras de André:

"- Foi o senhor mesmo que disse há pouco (dirigindo-se ao pai) que toda palavra é uma semente; traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva em seu bojo: Corremos graves riscos quando falamos"<sup>20</sup>.

Recebido em 12 de setembro de 2011.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 167.

Aprovado em 22 de setembro de 2011.

130

---

*O Mal-Estar e a  
Tragédia  
Arcaica: Uma  
Lavoura*

Lucia Serrano  
Pereira