



AS PAIXÕES DE ANDRÉ:

DESDOBRAMENTOS FILOSÓFICOS DOS DUPLOS DE *LAVOURA ARCAICA*

Leonardo Araújo Oliveira ¹

RESUMO

O artigo propõe uma leitura livre do filme “Lavoura Arcaica”, dirigido por Luiz Fernando Carvalho, adaptado do romance homônimo de Raduan Nassar. Nessa leitura, estabelecem-se diálogos pontuais com pensadores ligados à filosofia moderna – como Immanuel Kant e Georg Wilhelm Friedrich Hegel, bem como com autores que tensionam a passagem para a filosofia contemporânea, como Søren Kierkegaard e Friedrich Nietzsche. A análise, contudo, preserva e prioriza as imagens (ópticas e sonoras) na leitura fílmica, procurando dar vazão ao tema do duplo que percorre diversas faces do longa-metragem: vozes enquanto personagem e narrador, enquanto encenação e encenado, sombras e luz, palavra e silêncio, elevação e baixeza, pureza e sujeira, natureza e religiosidade, a lei familiar e o amor corpóreo, texto e imagem.

Palavras-chave: Cultura; religião; duplicidade; imagem; moral.

¹ Mestrado em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, UNESP, Brasil. Doutorado em andamento em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, UESB. E-mail: leonardo.oliveira@uesb.edu.br | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4865-2684>.



ANDRÉ'S PASSIONS:

PHILOSOPHICAL UNFOLDINGS OF THE DOUBLES IN *LAVOURA ARCAICA*

ABSTRACT


The article provides a free reading of the film *Lavoura Arcaica*, directed by Luiz Fernando Carvalho and adapted from the homonymous novel by Raduan Nassar. In this reading, brief dialogues are established with thinkers linked to modern philosophy – Immanuel Kant and Georg Wilhelm Friedrich Hegel – as well as with authors who challenge the transition to contemporary philosophy – Søren Kierkegaard and Friedrich Nietzsche. This conversation takes care not to forget the priority of images (optical and sound) in the filmic reading, seeking to give vent to the theme of the double that runs through various facets of the feature film: voices as character and narrator, as staging and staged, shadows and light, word and silence, elevation and baseness, purity and filth, nature and religiosity, family law and corporeal love, text and image.

Keywords: Culture; religion; duplicity; image; morality.

INTRODUÇÃO: O ARCAICO, O MODERNO E A CULTURA

O primeiro longa-metragem de Luiz Fernando Carvalho é um filme historicamente situado no fim do cinema da retomada. Segundo Ilana Feldman e Ismail Xavier (2016, p.1), *Lavoura Arcaica* provoca um estranhamento quando visto ao lado do conjunto de filmes do início dos anos 2000, “momento marcado pelas estéticas do realismo e pelo enfrentamento direto das questões sociais e urbanas nacionais”. Trata-se de um filme fora da contemporaneidade. Nesse sentido, ele se aproxima de clássicos do cinema brasileiro, como os do Cinema Novo? A resposta também é negativa, pois esse movimento é igualmente marcado por uma forte dimensão social, abordando problemas que *Lavoura Arcaica* não chega a tocar – como a fome material.

Contudo, o tema do arcaico se apresenta no cinema contemporâneo, sobretudo articulado a uma explicação sobre a modernização do Brasil, frequentemente pensada como uma combinação entre o antigo e o novo. Não é, porém, esse o procedimento do filme de Luiz Fernando. Uma das questões centrais do longa é trabalhar o arcaico em um nível mais recôndito do que aquele que o cinema brasileiro tradicionalmente apresenta como articulação, isto é, o arcaico como explicação e motor do contemporâneo, de *Terra em transe* a *O som ao redor*). Em *Lavoura Arcaica*, a dimensão regional também parece escapar: espaço e tempo



tornam-se indefiníveis nesse ambiente aparentemente isolado. Trata-se, antes, de um recuo a uma face do civilizatório (a urbanidade) para dar conta de temas candentes da formação da civilização ocidental: “Em ‘Lavoura’, nosso problema é arcaico, da ordem do mito e das formações familiares afeitas a migrações mais recentes. Trata-se, assim, de uma encenação lúgubre e agonística da própria ideia de cultura, com sua contraparte de destruição, implicada no embate entre tradição e transgressão”(Feldman; Xavier, 2016, p.3).

Escapando ao regional, o filme caminha na direção de uma concepção de cultura que não é aquela privilegiada pela antropologia cultural orientada pelas diferenças de hábitos e costumes, mas se posiciona na tradição de pensar a cultura via antropologia filosófica, cujo método é, ele próprio, tomado por um caráter arcaico. Essa vertente preserva-se em uma teoria que consegue resistir no tempo da suposta superação das ciências pela filosofia e que, por isso mesmo, enfrenta, ao longo dos séc. XX e XXI, o problema de sua legitimidade específica diante do discurso científico (se é que se pode falar em um único discurso científico), sendo, com maior frequência, deslegitimada pelo discurso cientificista¹: a psicanálise.

Sabe-se que Freud busca fundamentar o “mal estar na civilização” em obras como *Totem e tabu* e a obra homônima à nomeação do problema. No entanto, a leitura psicanalítica de *Lavoura arcaica* já foi amplamente realizada, não só pela pertinência do enfoque, mas também pelos problemas clássicos que o filme evidencia: sexualidade, família, incesto etc. Não por acaso, Freud torna-se uma grande referência para a teoria crítica da cultura na Escola de Frankfurt, que conseguiu articular crítica política à crítica artística, hoje muito mais difundida. Ainda assim, interessa aqui deixar de lado a psicanálise e mobilizar dois autores igualmente centrais para a teoria crítica do século XX – Kierkegaard e Nietzsche – passando mais brevemente por outros dois filósofos ainda mais referenciados na escola de Frankfurt – Kant e Hegel, com o intuito de buscar subsídios para a compreensão de alguns binômios considerados na análise do longa-metragem.

DO TEXTO ÀS IMAGENS ÓTICAS E SONORAS: DUPLOS DA VOZ E DA LUZ

André, personagem principal e narrador, é interpretado por Selton Melo, mas sua voz, em over, é encenada pelo próprio diretor. Ela carrega uma serenidade e uma continuidade de tom que diferem da tonalidade empregada por Selton, que tende para as extremidades. É interessante pensar como a voz, quando materializada no corpo visível de André, acompanha, então, as características de seu corpo: sedento, extremo, variável, que se constitui em um sobe e desce, tendendo para o incontrolável, como o corpo epilético que lhe serve de superfície. A narração de Luiz Fernando, por sua vez, se harmoniza com a visão serena e nostálgica da



infância na fazenda, ao mesmo tempo que carrega ares de uma desincorporação: a calma de uma voz que flutua, como que desmaterializada: “Particularmente no cinema, a voz desfruta de uma certa proximidade com a alma, a sombra, o duplo – essas representações imateriais e destacáveis do corpo, que sobrevivem à sua morte e, às vezes, até o abandonam durante sua vida” (Chion, 1999, p. 47).

Quando essas cenas tomam a tela, percebemos também a duplicidade da luz, em franco contraste com as cenas do André adulto em meio à escuridão do quarto em que vivia. As sombras prevalecem na vida adulta, no quarto de pensão, enquanto a luz chega a estourar na infância na fazenda. Em um diretor marcado pela atenção (e até mesmo pela preservação) dos textos adaptados, essa duplicidade parece uma maneira que o cineasta encontra de realizar um discurso cinematográfico “autônomo”, com meios próprios que possam potencializar ideias do livro em imagens óticas e sonoras:


O filme, em sua multiplicidade de meios de expressão, amplia esse dialogismo, pois as vozes, em sentido estrito, interagem com outras matérias de expressão (corpos e gestos vêm compor um mundo de efeitos próprios, mesmo que se refiram a ações descritas no livro). O cineasta pode distribuir as “tarefas” e os efeitos pelos diferentes canais à disposição, podendo tornar mais discernível o que, no livro, se encontra amalgamado. Há aí liberdade e risco, pois que há interpretação. E muita coisa se altera nessa escuta do “grão das vozes”, na relação entre a retórica das palavras e a dicção dos atores, incluído nesse jogo o timbre da voz *over* que narra (Xavier, 2011, p.18).

Invocando figuras da dramaturgia ocidental que, assim como *Lavoura*, se estruturam no registro da tragédia familiar e da relação paterna, Luiz Fernando discorre sobre a duplicidade em seu trabalho, ressaltando o processo, muito destacado a partir das vanguardas cinematográficas do pós-guerra², de interação entre cineasta, personagem e narrador:

A lente é o olho e este olho é um olho do narrador, este olho é um olho reflexivo, este olho do Hamlet, que está olhando a tragédia de Édipo, como sendo a sua própria tragédia. Essa relação entre passionalidade e reflexão da lente é que existe para mim em termos de construção cinematográfica. Como se a lente fosse realmente o cinema refletindo sobre aqueles acontecimentos, daí ser o cinema uma aventura da linguagem, tecendo e construindo o próprio filme como personagem (Carvalho, 2002, p.54).

Luiz Fernando procurou uma forma própria de trabalhar um material de difícil adaptação, sobretudo por seu caráter pouco descritivo. As descrições do romance de Raduan Nassar nunca são puras, objetivas, frias; são embebidas de paixões, de subjetividade. A construção frasal de André é prenhe de exclamações. Tomo como exemplo as palavras iniciais do livro:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarta catedral, onde, nos intervalos



da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (Nassar, 1975, p.9).

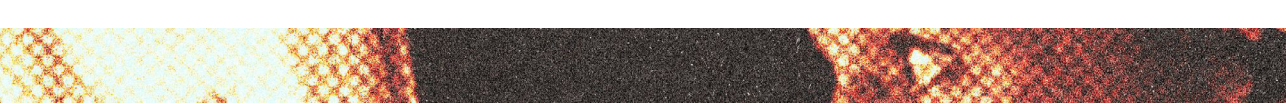
Eis um exemplo de descrição com a qual Luiz Fernando tem de lidar ao optar por fazer do próprio livro o roteiro, retirando o filme diretamente dele. Aqui vemos um orgasmo ser descrito como a rosa branca do desespero, colhida na palma da mão, vinda de um caule áspero. No início do longa-metragem, Luiz Fernando opta por nos sugerir a masturbação pelo dorso nu de Selton Melo, como um André convulsivo, de gestos repetitivos em direção ao sexo, não exposto diretamente. O “desespero” mencionado é encontrado no filme sobretudo pela tremulação da imagem e pelo som estridente do trem, que parece tremer o chão, adequando-se à perturbação do quarto, ao mesmo tempo que anuncia a presença do irmão. Os planos-detelhe e closes que, combinados com uma lente que embaça a imagem, deixa o corpo de André no plano do quase indefinido, remetendo ao pré-individual. Trata-se de uma forma de trabalhar André como um ser pré-civilizatório.

A cena inicial, que insere fala apenas após 5 minutos, serve como exemplo também para pensar a relação entre cinema e pintura que o filme propõe. É o próprio Walter Carvalho, diretor de fotografia de *Lavoura*, que sugere a ideia, ao comentar a sua busca pela “emoção da luz”. A mistura das tintas que, às vezes, teve a sensação de moer entre moletas de vidro, como os pintores renascentistas.”(Carvalho, 2003 p.83). A despeito da referência ao Renascimento, as imagens que parecem se destacar no filme remetem mais ao Barroco:

Corpo jogado e encolhido no canto do quarto, em contorções, e um pé em primeiro plano, como se estivesse saindo do quadro, constituem imagens que nos lembram de outra característica barroca: a construção do olhar sobre o espaço, que, diferentemente de um quadro renascentista – em que tudo e todos os elementos estão submetidos a um espaço racional organizado (Magno, 2009, p.138).

André é esse personagem sempre à fuga da ordem. Uma cena ainda mais pictórica, por sua fixidez e seu estilo posado, é aquela em que André conversa com Ana (Simone Spoladore) na capela. Em uma composição de imagem que lembra Caravaggio, os corpos dos personagens se destacam em uma relação de figura e fundo alicerçada no breu que emoldura Ana, vestida inteiramente de branco, enquanto André, vestido apenas até a cintura, destila um de seus discursos mais investidos de ira.

O jogo de luz e sombras percorre toda a extensão do filme. Na cena de abertura, ele se integra tanto à falta de limpeza da situação, à sujeira material, quanto à própria confusão do personagem e do espectador-leitor. No interior dessa desordem, muito se discutiu a dualidade de luz e sombra como reflexo da oposição à infância e vida adulta, na medida em que a infância de André, na




fazenda, aparece bastante iluminada, enquanto a escuridão se desenvolve nas imagens da vida adulta. Contudo, essa é apenas uma das dualidades do filme e um dos desdobramentos do próprio jogo entre sombra e luz, na medida em que essa conjunção diz também respeito àquilo que é da ordem do oculto, essencial à personalidade de André. Sua contenda contra o mundo paterno é, em grande medida, uma luta contra a clareza, pelo direito ao segredo, ao interior, ao que não pode ser exteriorizado, medido, calculado, ordenado.

Em termos históricos e de imagem do pensamento, a visão sombria de André entra em conflito com o Iluminismo (Aufklärung). É curioso pensar o contrassenso embutido na oposição de André ao iluminismo e à religião ao mesmo tempo, visto que a primeira é sintoma da secularização da sociedade. Mas o fato é que o pai de André (interpretado por Raul Cortez) consegue unir as duas coisas, conjugando ideais tradicionais, como o da preservação da família, com ideais de progresso, como a clareza e a ordem, a partir, essencialmente, de uma ideia: a de lei.

A noção de lei permite essa combinação, na medida em que é importante tanto quando se fala em natureza quanto em Deus, de modo que o pai de André não é nenhum tipo de personagem-aberração. Ele poderia encontrar abrigo em uma figura histórica importante tanto para o iluminismo quanto para o cristianismo, isto é, o autor de *A religião nos limites da simples razão*: Immanuel Kant. Kant se preocupa exatamente com o fato de que a filosofia, ligada à metafísica, não progredia como a ciência; e a ética, área essencial da filosofia, se encontrava em crise em um mundo que pretendia questionar valores tradicionais. É o próprio Kant que valoriza essa ideia ao elevar a noção de autonomia³. Mas, dentro da noção de autonomia, está *nomos*, ou seja, lei. Autonomia é uma faculdade valiosa não somente pela capacidade de dar a si próprio algo, mas pelo fato de que esse algo seja a lei.

Kant tem consciência de que a ética é diferente do mundo jurídico. O Estado e suas instituições não se apresentam a todo momento na vida prática, em alguns casos, como os mais recônditos e afastados dos centros urbanos, talvez ainda menos. Em um filme como *Lavoura arcaica*, não vemos seus sinais. O filme não se importa com leis jurídicas e sequer discute, por exemplo, as consequências jurídicas do assassinato que presenciamos. Trata, sobretudo, de outro tipo de lei: a lei moral.

Kant acreditava que o fato de que os costumes façam parte do campo daquilo que é móvel no humano não implica na impossibilidade da ética ser objetiva. Na verdade, talvez por isso mesmo ela devesse ser objetiva. É em função da variação contínua das ações e opiniões humanas que o campo moral precisa de critérios⁴. Como a organização do mundo humano compete à cultura, e ela



é reconhecidamente variável, a solução kantiana será propor uma ética que não se baseie em conteúdos, mas, sim, numa forma pura. É como se fosse uma ética matemática, exclusivamente lógica, deduzidas de propriedades racionais. Contudo, ela se mostrará bastante harmônica com princípios cristãos, como o amor ao próximo, inclusive em seu aspecto de incondicionalidade⁵.

Essa necessidade de ordem criará anedotas em torno de Kant, como a que diz que seus vizinhos acertavam o relógio quando ele fazia sua caminhada diurna.

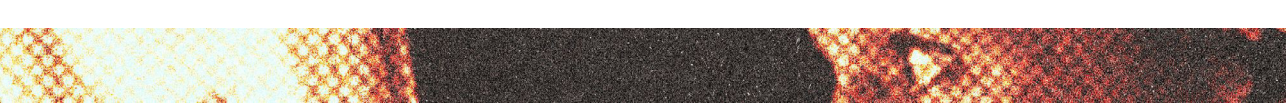
Há uma cena muito pertinente nesse sentido em *Lavoura arcaica*, quando vemos a casa funcionar pela manutenção do trabalho feminino, em um plano fixo no qual a mesa é centralizada e, sobre ela, no lugar do pai, há um relógio na parede. É o símbolo da ordem, a ordem do tempo, que confere qualidade a todas as coisas, à qual André se curva, temeroso. Por isso, a temporalidade é uma categoria constantemente invocada nos discursos do pai. O relógio aparece também numa composição exemplar para a construção fílmica, que consegue se destacar do texto:

No filme, que fala ocorre num plano que evoca a figura do avô a observar o relógio no corredor da casa, plano inserido no fluxo de uma montagem que faz a sentença repercutir sobre a imagem de Ana e André, infantes, seguida de associações que nos fazem saltar aos dois irmãos já adultos, em plena chuva, a cruzar seus olhares investidos de desejo. A ordem profética (do avô) se projeta sobre a dupla, numa articulação precisa em sua sugestão de fatalidade, sem paralelo no livro (Xavier, 2011, p.25).

NATUREZA E MORALIDADE, RELIGIÃO E CIÊNCIA

Uma resposta impactante que a história do pensamento deu à conjunção entre racionalidade e religiosidade foi a filosofia nietzschiana, que encontrou como base do desenvolvimento civilizacional a relação entre socratismo e cristianismo. Não à toa, Platão aparece como figura fundamental, pois herda o intelectualismo socrático e antecipa a metafísica cristã; por isso, o filósofo alemão pensará o cristianismo como “platonismo para o povo”.

Nietzsche via o cristianismo como um problema, dentre diversos motivos, por dois que nos interessam aqui: a universalização da lei moral e o desprezo pelo corpo. Nietzsche vê o pensamento de matriz judaico-cristã atuando na tentativa de elevar leis muito próprias de um povo a um nível universal, de modo que o cristianismo, como prática concebida por Jesus, se dissolve em um cristianismo doutrinário que busca se apossar da história e impor uma ordem moral ao mundo⁶ – que inclui o desprezo pelo corpo, já presente, na visão de Nietzsche, no pensamento socrático-platônico.




No *Fedro*, chegamos a encontrar a máxima de que o corpo é o túmulo da alma. A cisão entre mundo material (imperfeito) e mundo ideal (perfeito) destacam as coisas terrenas como elementos a serem superados por um ideal transcendente. Por isso, a razão é mantida como ideal, pois é ela, e não os sentidos, que permite o conhecimento da verdadeira realidade, na medida em que ela transcende a matéria.

O intelectualismo socrático será a primeira teoria ética consolidada, alicerçada na ideia de que as ações morais devam ser justificadas racionalmente. Sócrates vai além, a ponto de defender que o mal é a ignorância, isto é, que quem age imoralmente só o pode fazer por não ter acesso cognitivo ao que é a natureza do Bem. Na leitura genealógica nietzschiana, esse é o ponto em que começa o processo de racionalização da moralidade que culminará em Kant, e é interessante perceber que todo esse processo não é antagônico, mas harmônico com a visão de mundo religiosa.

Nietzsche dirá que essa moralidade é antinatureza⁷, pois ela busca o sentido da natureza em outro lugar (transcendência) e não na terra⁸. É interessante notar como André é ligado à natureza, a ponto de se fundir com a própria terra, repousando abaixo da árvore (como gostava Zaratustra), se embrenhando em suas folhas caídas. O próprio Luiz Fernando dirá que André é como um musgo. Daí que, em André, o corpo fala tanto. Ele extrapola a lei moral. É por isso também que André parece escapar aos convencionalismos da linguagem. Por isso, não pode ser pensado simplesmente como irracional, mas apenas como incompreendido dentro de uma noção estreita de racionalidade, uma vez que, quando André fala, é seu corpo que fala, e como dirá Zaratustra, o corpo é a grande razão⁹.

André parece retirar essa concepção de sua mãe, que se comunicava significativamente com ele sobretudo pelos gestos, pelas mãos que o energizavam; por isso, ela era considerada pelo pai a protuberância mórbida, pela carga de afeto, nas palavras de André. Não é difícil de compreender que tomar o corpo como lugar do pensamento, dentro dessa tradição, implica uma inversão valorativa. Por isso, quando André fala em “virar a mesa dos sermões”, não está distante de Zaratustra quando discursa sobre quebrar a tábua de valores (Nietzsche, 2011, p.196/ Z, III, Das velhas e novas tábuas).

André é o personagem que escapa à luz, caminhando à margem, descendo ao subterrâneo, situando-se sob as coisas, repousando nas sombras, frequentando o cesto de roupa suja. É um personagem constantemente deitado, que tateia o chão, que crava os pés na terra. A própria epilepsia é uma condição ligada à terra, por meio da queda, religiosamente pensada como danação. Aqui há um contraste com Ana, figura celestial, ligada ao pássaro branco que se ergue aos céus.



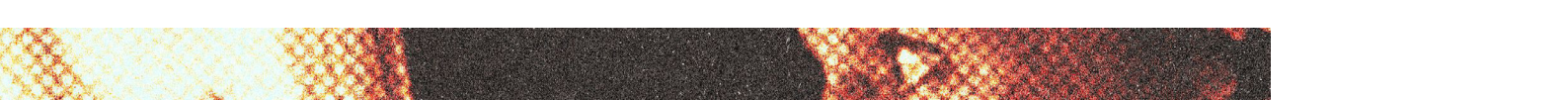
A epilepsia evidencia a impotência da razão diante do corpo, pois apresenta um momento em que o corpo se manifesta como totalmente incontrolável. Ela também pode ser pensada como um dos duplos do filme, por sua relação com o êxtase e com a tristeza, com o alto e o baixo, que se expressa em um corpo doente na hora do sexo, na cena em que André se encontra febril em uma cama de bordel, abaixo da prostituta. Invoco uma descrição, não médica, mas literária, para ilustrar essa ambiguidade:

a 'doença das quedas' tem duas características: o sentimento incomparável de êxtase, a iluminação interior, a harmonia, o gozo extremo que por alguns instantes prenuncia o grito desarticulado, já não mais humano, e a convulsão – e o estado de terrível depressão e tristeza profunda, a devastação do espírito e o abandono que se seguem (Mann, p.89, 2012).

Outro corpo que presentifica sua potência na perturbação de toda ordem, inclusive externa a si, isto é, que abala o corpo social, é o de Ana, sobretudo na cena final, em uma dança em que seu corpo se destaca do círculo harmônico e regrado, destoando ao ocupar do centro da roda, sem procurar qualquer equidistância, a não ser com seu próprio desejo e/ou com o de André.

O elemento religioso é crucial na narrativa. Se voltarmos à cena inicial da masturbação no quarto, percebemos que, comparada ao texto, falta a ideia do quarto de pensão como catedral (Nassar, 1975, p.9). Mas, ao longo do filme, a dimensão religiosa é evidente, não só pelo discurso do pai, mas por meios diversos, como a presença musical da *Paixão de São Matheus*, de Bach, bem como a primeira cena da refeição em família, talhada no *chiaroscuro*, em que apenas a mesa – lugar sagrado da partilha do pão, onde, de olhos baixos, “se faz o aprendizado da justiça” – é iluminada, demarcando o lado esquerdo do pai como a posição daqueles que portam a marca de Caim. A mãe, André, Ana e Lula são taxados ali de fracos e problemáticos.

Outra cena religiosa, já citada, em que o jogo de luz e sombra e o uso do espaço cênico não omitem as influências pictóricas, revelando uma estilização antinaturalista, é a da capela, em que André tenta explicar para Ana como a relação incestuosa entre os dois confirma a palavra do pai: “a felicidade só pode ser encontrada no seio da família”. Mas André aprende, com os carinhos da mãe, que a felicidade se relaciona aos afetos corpóreos. Aqui compreendemos outra natureza dupla de André: uma síntese entre a obsessão familiar do pai e a fisicalidade apaixonada da mãe. Trata-se de um momento central para a compreensão trágica da narrativa, em sua herança dos dramas familiares incestuosos que comportam, na dimensão da duplicidade, ao mesmo tempo a fuga e a realização de profecias oraculares¹⁰.




Assim, a revolta de André não pode ser identificada simplesmente com uma crítica da religião, na medida em que ele incorpora em si a religiosidade de uma maneira muito própria, buscando uma religião da natureza. A figura da terra parece ser central na religiosidade de André. Ele diz ter alma de pastor e mãos feitas para plantar, pois sabe ouvir os apelos da terra. O problema de André é menos com uma visão religiosa e mais da ordem da submissão do sagrado pelo racional.

SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE

Não apenas Kant, mas o idealismo alemão em geral apresenta a figura mais consolidada da sistematização da fé, bem como da objetivação da subjetividade. É Hegel quem encontra o ápice dessa ideia quando propõe que a história pode ser explicada pelas etapas da consciência, isto é, por um desenvolvimento da ideia, da racionalidade, que prepara o trono para o Absoluto. Trata-se de um modo de racionalizar o tempo, ao mesmo tempo em que lhe confere um sentido metafísico a , concebendo uma figura divina por trás do desenvolvimento da humanidade. Com Hegel, encontramos a ordem do tempo, a junção entre temporalidade e lei que agrada ao pai de André. Esse desenvolvimento se encontra na proposta de que a filosofia deve se tornar ciência, isto é, saber efetivo¹¹. Com isso, temos a ideia de que o pensamento mais robusto deve encontrar uma objetividade científica. Assim, Hegel afirmará que o real é racional e que “o interior deve se tornar exterior” (Hegel, 2007, p.22).

A reação de André é de buscar uma religiosidade própria, buscando evitar que a subjetividade seja subsumida na objetividade, que a interioridade se torne racionalidade. André busca preservar uma visão de mundo em que o mistério ainda tenha espaço, mais ainda, em que o absurdo tenha lugar. Nesse sentido, André, filho pródigo¹², pode estar na ordem de figuras como Jó e Abraão, que ocupam o lugar de cavaleiros da fé. Com isso, procuro aproximá-lo de uma filosofia próxima à de Nietzsche, como crítica da modernidade filosófica e religiosa, mas que não passa integralmente pela recusa da religiosidade: trata-se do pensamento de Kierkegaard.

O que nomeei aqui de cavaleiro da fé está na esteira da provocação de Kierkegaard, que ressaltou o fato de que a religiosidade, em muitos momentos, pode se confrontar com a moralidade, pois a moral, como Nietzsche bem percebeu, pode se integrar à multidão, ao rebanho, a leis que sufocam uma liberdade radical. Kierkegaard pensa que Cristo era um indivíduo singular, que pode agir contra ordem estabelecida e se sacrificar em nome do amor. Uma figura emblemática nesse sentido é Abraão. O amor a Deus faz com que ele se disponha a sacrificar o filho, e com isso, destruir o bem maior que ele buscou a vida inteira: a consolidação

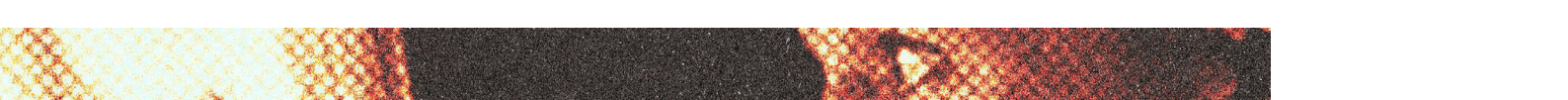


da família. Com isso, Kierkegaard quer mostrar que a religiosidade pode, sim, entrar em conflito com ideias morais da modernidade, inclusive o da própria ideia de família.

Kierkegaard (2009) ressalta o silêncio de Abraão (*Temor e tremor*). Em contraste com André, Ana parece ocupar essa figura de heroína da fé silenciosa, na medida em que não nos chegamos, em nenhum momento, suas palavras, apenas suas ações; e ela realiza o sacrifício, a oferenda da dança com os adereços/ofereças que André recolhe dos seus encontros com prostitutas. Nessa dança final, Ana oferece em sacrifício o seu corpo. O pai faz aqui o inverso de Abraão: sem ponderação, sem silêncio, sem amor, apenas pela fúria, vai em direção à sua prole com uma arma e tira sua vida, sem que nenhuma força o impeça, pois ele próprio, mergulhado na fúria, se sente como Deus, como portador de uma palavra que tem valor de lei divina; ele julga e executa, como sonham as forças tirânicas.

Mas curiosamente, André também ocupa o lugar do silêncio. Ele se isola porque entende que não pode ser compreendido pela família. Toda sua verborragia chega a nós, espectadores-leitores, mas, diegeticamente, sua família é privada de boa parte disso. No momento em que André conversa com o pai, percebemos que eles estão em níveis linguísticos diferentes, estruturados em modos de pensar diferentes. Acredito que Kierkegaard nos ajuda também nessa perspectiva, ao conceber as figuras do pensador objetivo e do pensador subjetivo: "*Objetivamente, acentua-se: o que é dito; subjetivamente: como isso é dito*". Esta distinção já é válida na estética, e se expressa especificamente quando se diz que o que é verdade pode na boca desta ou daquela pessoa se tornar inverdade." (Kierkegaard, 2013, p.213, grifos do autor).

Ao pensar no "como" falar sobre categorias e a partir de categorias como existência, subjetividade, interioridade, Kierkegaard (2013 p.273-274) conclui que a "forma tinha de ser então indireta. [...]A interioridade não pode ser comunicada diretamente, porque expressá-la diretamente seria exterioridade" (Kierkegaard, 2013, p.277). No entanto, se para Kierkegaard o silêncio e o cultivo da interioridade se harmonizam com a educação na paciência (incentivada, talvez, pela mesma orientação normativa do pai de André, isto é, os ensinamentos de textos sagrados¹³), André, contra o pai e a parábola do faminto, reivindica precisamente o direito à impaciência. A paciência é um modo de lidar com o tempo pela via da renúncia, aliada a um discurso que oferece recompensas finais em troca de uma vida de adiamentos. André detecta, por trás dessa orientação, as estratégias de manutenção de poderes estabelecidos e da domesticação dos corpos. É ilustrativo, nesse sentido, o discurso paterno que professa que "não é sábio quem se desespera, nem sensato quem não se submete".




Assim, Kierkegaard (2023), ao pensar a paciência como modo de aquisição (p.198) e de conservação (p.222) da própria alma, concordaria com a ideia de que a paciência é, senão a maior, certamente uma preciosa virtude, útil contra o desespero. O desespero (Nassar, 2007, p.9) é compatível com a psicologia cindida de André, mais um duplo do filme. Das três grandes formas do desespero, André oscila entre as duas últimas descritas por Kierkegaard, tendendo mais para a terceira: (2022, p.44): “Desespero é uma doença no espírito, e, portanto, pode assumir três formas: desesperadamente não ser consciente de ter um si-mesmo (desespero impropriamente dito); desesperadamente não querer ser si mesmo; desesperadamente querer ser si mesmo”.

SÍNTESE: A PAIXÃO SEGUNDO ANDRÉ

Apesar da justeza de suas reivindicações, André não é idolatrado pela narrativa, como se fosse simplesmente um símbolo de lucidez. Mesmo sua revolta revela ressentimento. Sua voz, quando ocupada por Selton Melo, como que engancha na sombra das imagens iluminadas da infância, no sentido de que, se, enquanto criança, não o escutamos, escutamolo já adulto, com voz infantilizada. Mas é certo que André vive uma existência apaixonada, como Kierkegaard gosta de insistir: “a moderna especulação escrevinhadora faz pouco caso da paixão; e, contudo, para o existente, a paixão é o ápice da existência – e existente nós somos, afinal de contas.” (Kierkegaard, 2013, p.208). Na medida em que o “o máximo de interioridade num sujeito existente é paixão (p.210), uma das singularidades do pensador subjetivo reside no fato de que ele tem “ao mesmo tempo paixão estética e paixão ética”, pois “todos os problemas existenciais são apaixonados” (Kierkegaard, 2013, p.68).

André é um pensador subjetivo na medida em que sua forma de expressão é adequada à sua interioridade, compreendendo que não será fiel a si próprio caso se comunique priorizando a clareza e a ordem próprias de uma comunicação objetiva. Por isso, o estilo de Raduan Nassar se adéqua à visão de André enquanto narrador, e Luiz Fernando, ao dirigir um filme que não chega a ser hermético (nesse sentido, o caráter didascálico de seu trabalho televisivo se preserva), acompanha o tom poético do texto, sem criações radicais, mas usando elementos próprios da linguagem cinematográficas que buscam dar vazão à poesia do texto original.

As paixões são elementos que boa parte da racionalidade moderna tentou afastar dos discursos produtores de conhecimentos científicos e de suas consequentes orientações normativas. Na visão paternalista do regimento familiar de *Lavoura arcaica*, o mundo das paixões é identificado a um mundo de desequilíbrio. “Paixão” é também um termo de tradição cristã, usado para designar o martírio



de Jesus. Embora seja Ana a sacrificada, é possível pensar que André (enquanto duplo da irmã-amante e vice-versa) incorpora esses dois sentidos da paixão, como incorpora os diversos duplos do filme de Luiz Fernando Carvalho: vozes enquanto personagem e narrador; enquanto encenação e encenado; sombras e luz; palavra e silêncio; elevação e baixaza; pureza e sujeira; natureza e religiosidade; a lei familiar e o amor corpóreo; texto e imagem.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2015.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Walter. *Fotografias de um filme: Lavoura Arcaica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CHION, Michel. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

FELDMAN, Ilana. XAVIER, Ismail. Quinze anos depois, filme “Lavoura Arcaica” ainda é corpo estranho. *Ilustríssima – Folha de S. Paulo*. Disponível em: [Link](#). Acesso em 24 fev. 2024.

HEGEL, George F.W. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992. (Vol. I).

HEGEL, George F.W. *Fé e saber*. São Paulo: 2007.

KANT, Immanuel. *Textos Seletos*. Petrópolis: 1985.

KIERKEGAARD, Søren. *A doença para a morte*. Petrópolis: Vozes, 2022.

KIERKEGAARD, Søren. *As obras do amor*. Petrópolis: Vozes, 2005.

KIERKEGAARD, Søren. Adquirir a sua alma na paciência. Conservar sua alma na paciência. Paciência na expectativa. In: KIERKEGAARD, Søren. *Dezoito Discursos Edificantes*. Lisboa: Relógio D'Água, 2023, p.198-270.

KIERKEGAARD, Søren. *Pós-Escrito conclusivo não científico às Migalhas Filosóficas* (vol. 1). Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

KIERKEGAARD, Søren. *Temor e tremor*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

MAGNO, Maria I. C. (2009). Lavoura Arcaica: palavras e imagens bordadas no tecido invisível do tempo. *Comunicação & Educação*, 14(2), 135-144.



MANN, Thomas. *O escritor e sua missão*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo: maldição ao cristianismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Cia das letras, 2017.

OLIVEIRA, Leonardo Araújo. O personagem-espectador e o colapso do esquema sensório-motor no cinema. *Revista Sísifo*. Feira de Santana, nº1, vol.2, 2015. Disponível em: <https://www.revistasisifo.com/2015/08/o-personagem-espectador-e-o-colapso-do.html#> Acesso em 24 fev. 2024.


ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

XAVIER, Ismail. A geometria barroca do destino. *Revista Significação*. n.36, 2011, p.9-33.

XAVIER, Ismail. 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*, [S. l.], 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/58360>. Acesso em: 22 fev. 2024.

NOTAS

- 1 Menciono aqui esse problema não apenas como uma digressão de erudição, mas porque o problema da linguagem que interessa a filosofia das ciências é também um problema crucial para a existência de André.
- 2 Deleuze (1985, 2009) desenvolverá a ideia de confusão dos lugares ocupados entre personagem e espectador, na passagem do clássico ao moderno, com referência a Hitchcock na Imagem-movimento e ao Neorrealismo italiano em A imagem-tempo. Para um comentário específico sobre o tema, ver: O personagem-espectador e o colapso do esquema sensório-motor no cinema (Oliveira, 2015).
- 3 Em O que é o esclarecimento, Kant (1985, p.100) define Aufklärung (Esclarecimento, Iluminismo, Ilustração) como a menoridade do ser humano, sendo esta a “incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo”.
- 4 Em Sobre o suposto direito de mentir pôr a humanidade, Kant (1985) argumenta que um dos critérios para validar a moralidade de uma ação é o da universalidade sem contradição. Falar



a verdade, por exemplo, é um valor universal na medida em que a universalização do seu inverso, a mentira, eliminaria a vida social, impossibilitando a própria ideia de contrato.

- 5 Kierkegaard (2005) fará a abordagem mais exaustiva desse tema em As obras do amor.
- 6 “A mentira da ‘ordem moral do mundo’ perpassa a evolução inteira da filosofia moderna. Que significa ‘ordem moral do mundo’? Que existe, de uma vez por todas, uma vontade de Deus quanto ao que o homem tem e não tem de fazer; o valor de um povo, de um indivíduo, mede-se pelo tanto que a vontade de Deus é obedecida; que nas vicissitudes de um povo, de um indivíduo, a vontade de Deus mostra ser dominante, isto é, punitiva e recompensadora, segundo o grau de obediência. A realidade, no lugar dessa deplorável mentira, é a seguinte: uma espécie parasitária de homem, que prospera apenas à custa de todas as formas saudáveis de vida, o sacerdote, abusa do nome de Deus: ao estado de coisas em que o sacerdote define o valor das coisas ele chama ‘reino de Deus’; aos meios pelos quais um tal estado é alcançado ou mantido, ‘vontade de Deus’; com frio cinismo ele mede os povos, as épocas, os indivíduos, conforme beneficiem ou contrariem a preponderância dos sacerdotes” (Nietzsche, 2007, p. 32, grifos do autor).
- 7 Logo no primeiro parágrafo do capítulo de Crepúsculo dos Ídolos intitulado Moral como Antinatureza, vemos a análise de Nietzsche da construção religiosa da moral em função da repressão instintual: “todos os velhos monstros da moral são unânimes nisso: il faut tuer les passions [é preciso matar as paixões]. A mais célebre formulação disso está no Novo Testamento, naquele Sermão da Montanha em que, diga-se de passagem, as coisas não são observadas do alto. Lá se diz, por exemplo, referente a sexualidade: ‘se teu olho te escandaliza, arranca-o de ti’; felizmente, nenhum cristão age conforme esse preceito. [...] A Igreja combate a paixão com a extirpação em todo sentido: sua prática, sua ‘cura’ é o castracionismo. Ela jamais pergunta: ‘como espiritualizar, embelezar, divinizar um desejo?’ – em todas as épocas, ao disciplinar, ela pôs a ênfase na erradicação (da sensualidade, do orgulho, da avidez de domínio, da cupidez, da ânsia de vingança). – Mas atacar as paixões pela raiz significa atacar a vida pela raiz: a prática da Igreja é hostil à vida...” (Nietzsche, CI 5, 1, 2017, p.27).
- 8 O caminho do sentido da terra desvia-se do caminho de toda louvação aos ideais transcendentais: “Eu vos imploro, irmãos, permaneçam fiéis a terra e não acreditem no que vos falam de esperanças supra terrenas! São envenenadores, saibam eles ou não. São desprezadores da vida, moribundos que a si mesmos envenenaram” (Nietzsche, 2011, p.14/ Z, I, Prologo, 3).
- 9 “‘Eu’, dizes tu, e tens orgulho dessa palavra. A coisa maior, porém, em que não queres crer – é teu corpo e sua grande razão: essa não diz Eu, mas faz Eu” (Nietzsche, 2011, p.35/ Z, I, Dos desprezadores do corpo)
- 10 Penso aqui em Édipo Rei e na leitura de Clement Rosset (2008, p.43-44), que percebe essa estrutura da duplicidade (inclusive nas tiradas de duplo sentido do texto) que se integra na unidade do destino trágico do personagem principal, ao realizar a profecia do oráculo, de que mataria o pai e se casaria com a mãe, precisamente em função da tentativa de fugir da própria profecia.
- 11 “A verdadeira figura, em que a verdade existe, só pode ser o seu sistema científico. Colaborar para que a filosofia se aproxime da forma da ciência – da meta em que deixe de chamar-se amor ao saber para ser saber efetivo – é isto o que me proponho” (HEGEL, 1992, p.23).



- 12 Luiz Fernando volta a trabalhar a temática do retorno do filho, em outra chave, com a minissérie Dois Irmãos, adaptada do livro homônimo de Milton Hatoum.
- 13 Kierkegaard tem como referência Lucas, 21:19. Na tradução da Bíblia de Jerusalém, encontramos o seguinte: “É pela perseverança que mantereis vossas vidas”. Há diferenças significativas nas mudanças de “adquirir” por “manter”, “alma” por “vida” e “paciência” por “perseverança”. Contudo, é bem conhecida culturalmente, por outras traduções, a referência a paciência em Lucas (21:19). O sentido é o de manter a fé diante dos mais altos desafios que podem aparecer em função desta fé.