

# ANDRÉ E ANA: UMA PERSPECTIVA SOBRE O INCESTO EM *LAVOURA ARCAICA*, ROMANCE E FILME

*Fabiana Abi Rached de Almeida*  
*Suzi Frankl Sperber*

**RESUMO:** O presente trabalho propõe uma leitura do incesto entre os irmãos, André e Ana, na obra *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975) e no filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho (2001) sob a perspectiva do gozo (*jouissance*) e do desejo, proposta por Jacques Lacan. Para Lacan, desejo e gozo possuem instâncias diferentes. O gozo não se separa do corpo e o desejo não se separa da linguagem. No entanto, para esse trabalho, a irmã, Ana, torna-se território de re-inscrição e resignificação do gozo e só a partir daí há “superação”, que ocorre pela arte, mas de diferentes formas no romance e no filme.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Lavoura Arcaica*; Raduan Nassar; incesto-gozo-desejo; Lalangue; Lacan.

**ABSTRACT:** This paper studies the problem of incest between two siblings, André and Ana, in the novel *Lavoura Arcaica* by Raduan Nassar (1975) and the eponymous movie by Luiz Fernando Carvalho (2001), seen from the point of view of pleasure (*jouissance*) and desire, as proposed by Jacques Lacan. For Lacan, desire and pleasure are different instances. Pleasure is not separated from the body, and desire is not separated from language. However, in this text, the sister, Ana, becomes a territory for re-inscription and re-signification of pleasure. This allows an overcoming, which occurs in art, but in different ways in the novel and in the movie.

**KEYWORDS:** *Lavoura Arcaica*; Raduan Nassar; incest-pleasure-desire; Lalangue; Lacan.

Para a psicanálise, há uma conjunção conceitual entre o corpo e a escrita. O corpo se constitui como um lugar sobre o qual se depositam cacos de significantes que não significam coisa alguma fora do sistema linguístico, mas que têm efeitos de gozo. Esses cacos soltos da linguagem, que aparecem antes mesmo do advento da língua como sistema para a criança, constituem o que Lacan (1985) chamou de *lalangue* em seu seminário XX.<sup>1</sup> *Lalangue* – que “permite falar para nada dizer, dizer o que não se sabe, e mais ou menos o que se sabe” (MILLER, 1996, p. 61) – é responsável pela montagem do corpo erógeno, cavando bordas e mapeando vias de gozo da palavra, pela palavra, pelo silêncio e do corpo como mistério.

---

<sup>1</sup> Je fais lalangue parce que ça veut dire lalala, la lallation, à savoir que c'est un fait que très tôt l'être humain fait des lallations, comme ça, il n'y a qu'à voir un bébé, l'entendre, et que peu à peu il y a une personne, la mère, qui est exactement la même chose que lalangue, à part que c'est quelqu'un d'incarné, qui lui transmet lalangue.

O corpo é da escrita, uma vez que é proveniente dela. Por outro lado, a escrita também é do corpo, afinal não há escrita sem que haja corpo. A escrita se dá pelo gesto de um corpo. Assim, a escrita pode ser considerada como a causa do corpo. Mas também como seu produto, “nem que seja na acepção bem ampla de uma escrita a partir do lixo, das secreções, do resto” (CALDAS, 2007, p. 86).

O elo se completa quando recordamos que a escrita, derivada de *lalangue* que alcança a criança, ocorre pela presença e pelos encontros dela com o corpo dos que a cercam – fundamentalmente com a mãe. São as vozes, os toques, os olhares, provenientes do corpo daqueles com quem a criança se relaciona que fornecem o material que marcará o gozo para ela. E a palavra.

Fora isso, é preciso considerar a relevância do corpo na leitura. Como a escrita está em consonância com a leitura, o corpo está presente, seja no ato da escrita seja no ato da leitura. Não há leitura senão do corpo. É preciso que o corpo leia, seja qual for o traço, para que se possa falar em escrita. É por isso que a criança emerge sujeito no momento em que procura ler aquilo que da *lalangue* suscitou nela gozo. Esse ato de leitura é a passagem decisiva do que se limita à esfera do materno, do gozo do UM, para o universo da língua do Outro como um código que é possível compartilhar.

Resumidamente, essa é a concepção lacaniana do *falasser*,<sup>2</sup> na qual, pela amarração dos três registros (RSI), é possível situar a articulação da linguagem ao corpo:

Trata-se de uma escrita de gozo que em parte organiza o sentido, e, em parte não o tem. Uma escrita que causa a história de uma *falasser* com seus sentidos e enigmas; uma escrita pela qual se fala, escreve-se e se diz nos álbuns de suas fotos, textos, documentos, cartas, através de sua prole, de sua obra. Ou seja, tudo o que deriva de seu corpo, o produto deste, compõe uma escrita, permite uma narrativa, é material para histórias. (CALDAS, 2007, p. 87)

As marcas de seu corpo, enquanto um campo de gozo, deixarão vestígios em todas as modalidades de escrita que seu corpo depositará em outras superfícies. Essas superfícies podem ser a do papel do pergaminho, da tela, ou do papel higiênico.

Dessa forma, não podemos pensar a escrita tomando apenas o seu resultado, o seu efeito sobre uma superfície que se destacou de seu corpo. Na verdade, não há escrita sem que um corpo tenha, de alguma maneira, deixado sua marca fora dele.

---

<sup>2</sup> Falasser não é um corpo – como ocorre no reino animal, pois o animal está totalmente identificado a seu corpo – mas ele tem um corpo. Ter um corpo e não ser um corpo quer dizer que ele é também sujeito, portanto afetado pela falta-a-ser que introduz o significante que divide seu ser e seu corpo.

O que vivifica a escrita é a presença do corpo no gesto que a traça ou na leitura que a persegue.

Além disso, há uma escrita no corpo que não se restringe a sua origem. Mas, também há inúmeras ocasiões em que o corpo pode se prestar como tela branca para que nele outras escritas se depositem como, por exemplo, as roupas, os enfeites, os adereços, os cabelos, as tatuagens, os furos, etc. todas as possibilidades da roupagem cultural. O corpo sustenta e é sustentado pela letra, tal como produz a partir dela, sua aparência.

É produto da escrita ainda, para a psicanálise, a literatura e o campo sexual. Como não há um significante que guie a espécie para o sexo, como ocorre com os demais animais, o ser humano fica à deriva na busca de letras, tal qual uma fórmula matemática, que lhe permitam colocar o sexo em funcionamento. Se essa fórmula sexual não existe, é preciso que ela seja inventada, escrita a cada vez que o sexual se faz questão para o sujeito.

Lacan (1985) fala sobre essa escrita sexual em três formulações que perfazem uma escrita em nó (o nó de Borromeo<sup>3</sup>) e seguem três vias: a necessária, a impossível, e a contingente. As vias necessária e impossível suprem a relação que não existe; escrevem caminhos e desvios pelos quais o sujeito pode se acercar do sexo, ainda que se entrelaçando e mesmo contradizendo. São, na verdade, escritas do paradoxo sintomático que se dão por meio da repetição, como via necessária de acesso ao gozo, e, ao mesmo tempo, por meio da escusa do traumático desse gozo, fadada ao impossível (cf. Freud e seu *Para além do princípio do prazer*).

A terceira via, chamada de contingente, é mais liberada das amarras sintomáticas e pode ocorrer no encontro fortuito, nas invenções que permitem ao corpo amar e gozar de forma menos vinculada à repetição e ao encontro com o impossível.

A relação entre os irmãos, em *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975), tange as vias do impossível tanto por ser ancestralmente interdito o incesto, como porque existe outra interdição, do Nome-do-Pai.<sup>4</sup> Não só porque se configura como incesto, algo visto como abominável pela cultura, mas, porque é reinscrito no discurso através

---

<sup>3</sup> O nó de Borromeu, segundo Lacan, é a confluência tripartite do que o psicanalista chamou de ordem real, imaginária e simbólica. A simbólica, a imaginária e a real não são forças mentais, personificáveis no estágio interno do modelo proposto, mas *ordens* em que cada uma serve para posicionar o indivíduo dentro de um campo de forças que o atravessa.

<sup>4</sup> O Nome-do-Pai é o conceito lacaniano em que a função simbólica se torna lei. É a proibição do incesto, processo descrito por Lacan através da Metáfora Paterna, que pode ser ilustrada com o jogo do *fort-da* freudiano, onde ao jogar o carretel amarrado num cordão, a criança simboliza a presença e ausência da mãe, tendo acesso ao simbólico. Esta é a proibição da palavra. Da simbolização do incesto.

da repetição (por meio de um condensamento poético de palavras). É o desejo que organiza. E, pela repetição, [re]instaura-se o gozo. Nesse ensaio, estudamos como se inscreve o incesto entre os irmãos na obra literária de Raduan Nassar e no filme homônimo, *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho (2001).

O romance *Lavoura Arcaica* pode ser lido como uma versão transgredida da parábola do filho pródigo. Com a mesma estrutura circular da parábola de base, o romance é dividido em duas partes, uma primeira parte, mais extensa, intitulada *A partida*, e uma segunda parte, intitulada *O retorno*. Diferente do discurso bíblico, a narrativa se faz na primeira pessoa, sob o ponto de vista de André; há um movimento de retorno que percorre a narrativa tanto no sentido espacial (casa – pensão; pensão – casa) como no sentido temporal. André acorda recordações misturadas no tempo e no espaço, desordenadas do ponto de vista sequencial, como se os relatos fossem concatenados por um processo de livre associação. Esse processo começa com a visita de Pedro, o irmão mais velho, que tem como missão devolver o filho pródigo à casa da família. A presença de Pedro suscita uma série de recordações que seguem desde as tardes da infância passadas num esconderijo no bosque da fazenda, de volta à pensão, para a lembrança da mãe (dos olhos da mãe), para a casa da família. Até o momento em que André revela seu amor pela irmã, Ana, e aparentemente a consumação do incesto (de forma simbólica? Pelapalavraexpressa? Devido ao desejo da eliminação do pai, em virtude do amor pela mãe?), relatado no final da primeira parte do romance. A narrativa percorre esse zigzague, colocando o leitor ora como acompanhante do processo de recordação, ora no lugar de Pedro que toma conhecimento dos fatos até então ignorados, que implicam em situações de transgressão em relação à palavra do pai.

Na literatura, há apenas um prenúncio de uma suposta relação sexual entre os irmãos e, no cinema, há o extravasamento desta sugestão para a concretização da relação sexual entre os dois. Há, tal qual na literatura, a construção de simbolismos entre a relação sexual e as brincadeiras de infância. No entanto, outros simbolismos são construídos como, por exemplo, a presença metonímica do narrador *voz off*, um pouco antes do momento do encontro entre os irmãos, as imagens de um arado que sulca a terra e a imagem sonora. Sendo que a enunciação também sulca o solo do discurso, criando ou usando palavras.

O nome de Ana aparece logo nos primeiros capítulos do romance envolto por uma espécie de suspensão, seguida por um movimento de impulso e retirada: “[...] já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos...” (NASSAR, 2002, p. 16). O nome de Ana “mancha” o trecho sem que o leitor saiba quem é ela.

O nome de Ana figura logo no início do filme, no momento em que Pedro encontra André no quarto de pensão. André escreve as letras “AN” no espelho, já embaçado por seu hálito. O nome escrito pela metade é um prenúncio da dor em suspensão que irá invadir as sequências fílmicas posteriores. É a palavra semi-escrita, entrelaçando palavra, gozo, desejo, interdito.

No quinto capítulo do romance, Ana aparece dançando na festa da família e há um encantamento declarado em relação à irmã:

[...] eu deixava que o vento leve que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha frente eu sentia a carícia livre dos meus cabelos, e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida... (NASSAR, 2002, p. 32).

Os pés de André poderiam representar o falo. As folhas por seu formato, a vulva e a terra úmida, a vagina e o útero. Mais: esse movimento forte e repetido parece acordar algum tipo de prazer; talvez algum gozo latente – e pode acenar o movimento masturbatório. Se lembrarmos da cena do filme *LavourArcaica* (2001), efetivamente as folhas, gravetos, frutos reunidos pelos pés de André apresentam o formato de uma vagina. Na narrativa escrita, o húmus espesso, úmido como é o húmus, também evoca a vagina. A “vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida” tem duas conotações: por um lado é a volta ao útero materno, já que André se imagina deitado e envolto por umidade. Por outro, associa desejo, volta ao útero e erotismo, este a ser praticado com Ana. Tenhamos em conta que mesmo nesta imagem literária e cinematográfica se mesclam, sendo difícil discernir ou separar um campo, o real, o imaginário e o simbólico.

Logo em seguida, num processo de espelhamento, através do pronome “ela”, Ana e a mãe se acham fundidas no discurso de André: “e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com os olhos amplos e aflitos [...] eu só dava pela sua presença quando ela já estava por perto” (NASSAR, 2002, p. 32-33). Até então, ele fala sobre Ana e, *a priori*, supomos que o pronome se refere a ela, mas tal engano se desfaz com a inscrição seguida da fala da mãe: “vem coração, vem brincar com seus irmãos, e eu ali, todo quieto encolhido, eu só dizia ‘me deixa mãe eu estou me divertindo’” (NASSAR, 2002, p. 32).

Esse “lapso” constrói de maneira poética um deslizamento da filha / irmã para a mãe sob um signo que designa o feminino, o pronome “ela”. Se a terra úmida pode representar o útero, os movimentos com os pés e esse deslizamento semântico podem simbolizar uma tentativa de retorno ao útero materno.

Uma leitura lacaniana é mais complexa, provavelmente. Diz Lacan:

*Le sujet est divisé comme partout par le langage, mais un de ses registres peut se satisfaire de la référence à l'écriture et l'autre de la parole* (LACAN, 1971).<sup>5</sup>

Os dois registros evocam o que Lacan pontua sobre o gozo (*jouissance*) masculino e o feminino. O gozo masculino está centrado na palavra, enquanto o feminino reside no não-dito, sendo mudo como a letra. Pensando que o gozo feminino, de acordo com Lacan, se apresenta como objeção à noção de universo, este definido como ficção (*fixion*) da ciência, a reação de Ana rejeitaria a configuração ancestral do universo?

Uma hipótese pode ser construída a partir da compreensão acerca do retorno ao útero materno: de fato Nassar revela, na atitude discriminadora do pai com relação às mulheres da família, assim como no que isto pode ter produzido em André, que o desejo de André, em relação à família, é fusional. Que isto abriga em André tanto uma consciência de um misto de princípios femininos e masculinos em si mesmo, como um impulso forte, uma atração pelo pântano, ao mesmo tempo destruidor e purificador. E uma mescla indecisa entre real, imaginário e simbólico.

No filme, a união entre os irmãos é simbolizada por um arado que sulca a terra ao som da *voz off* (narrador). A terra pode figurar o útero e a terra sendo arada é a metáfora da penetração na relação sexual e também o retorno ao útero, uma vez que mãe e irmã ocupam quase o mesmo patamar. A mãe é o desejo transformado em linguagem e Ana é, portanto, o desejo revisitado que dará direito ao gozo – linguagem também?

É no décimo sétimo capítulo e no décimo oitavo que será descrito o encontro entre os irmãos. Não há uma descrição exata da relação sexual em si, mas há referências através de construções metafóricas como, por exemplo, a captura da pomba nas brincadeiras da infância, numa tentativa de espelhamento que condiz com a ideia de que aquele desejo era tão antigo e tão prazeroso quanto uma brincadeira de infância; de que aquele encontro não era pecaminoso ou fugia de qualquer padrão, e, sim, que havia ali uma profunda ligação e que, por isso, não

---

<sup>5</sup> LACAN, Jacques. «D'un discours qui ne serait pas du semblant Lituraterre». Séminaire du 12 mai 1971. <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/litura.htm>. Acesso em 04/06/2011.

poderia ser mais natural. A captura da pomba requeria arte e assim também é com a sedução:

[...] voltando ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, espiando através da fresta (Deus!): ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância... (NASSAR, 2002, p. 97)

O branco do rosto de Ana pode ser o branco da pomba. No romance, a pomba não é descrita como sendo uma pomba branca, mas podemos imaginá-la desta cor pelas aproximações que são feitas no discurso. No filme, a sequência de André e Ana na palha é entrecortada também pela sequência do menino e a pomba branca. Num simbolismo lírico, as mãos de Ana metaforizam as asas da pomba branca. E as duas sequências são acompanhadas pela faixa dezessete (“É minha!”) da trilha sonora do filme. A imagem sonora dá um tom de “conquista” ao momento que é captado no romance mais propriamente pela euforia. Essa imagem sonora tem que ver com ação, com iniciação, com desbravamento. Os sopros são movimentos progressivos, mas não deixam de tecer uma estrutura circular. Pois, a última nota tônica do compasso inicia um próximo compasso, fazendo com que ela progrida sem ser uma progressão reta, mas em circunferências que se entrelaçam.

Outro elemento que o filme capta é a sensação de liberdade que parte da conquista. Isso é alcançado com o auxílio do espaço. Dentro da sequência o menino e a pomba, que entrecorta André e Ana na palha, o menino solta a pomba capturada e ela voa. O movimento de câmera panorâmica horizontal nos ajuda a perceber o espaço e a incutir a sensação de liberdade.

No romance, outra referência implícita à relação sexual é o tempo. O capítulo dezessete começa falando sobre o tempo: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo...” (NASSAR, 2002, p. 95) e retoma no vigésimo primeiro capítulo:

Deitado na palha nu como vim ao mundo, eu conheci a paz; o quarto estava escuro, era talvez a hora em que as mães embalam os filhos, soprando-lhes ternas fantasias; mas lá fora ainda era dia, era um fim de tarde cheio de brandura, era um céu tenro todo feito de um rosa dúbio e vagaroso; caí pensando nessa hora tranquila em que os rebanhos procuram o poço e os pássaros derradeiros buscam o seu pouso. (NASSAR, 2002, p. 113)

A curvatura do tempo, percebida principalmente com o final da tarde e a claridade própria deste momento (que aparece em outros períodos do romance),

modelam o tempo da duração da relação sexual que não é descrita propriamente (simbólica, imaginária, real?), mas que pode ser assim percebida. No filme, isso é percebido de maneira magistral. É a claridade que acompanha o encontro entre os irmãos e, depois, o “lusco-fusco” do fim de tarde toma conta do quadro e dá a dimensão da angústia de André ao perceber que Ana não está mais ao seu lado.

A descrição do tempo, no romance, no primeiro momento é eufórica, o tempo que corresponde à excitação e, depois, o tempo parece o da sonolência, após o gozo. De qualquer maneira, André encontra-se deitado e nu, como à p. 32, quando queria “deitar à superfície” e “cobrir(-se) inteiro de terra úmida”.

O discurso que se segue nos capítulos 17, 18, 19 é guiado pelo desejo. É o desejo pela irmã e sua união com ela por meio da relação sexual que prescrevem as palavras e a ordem em que se encontram. Esse desejo fundamental (e que fundamental) é capaz de reordenar o mundo, renovar o sentido do Deus, atribuir-lhe outra função:

[...] ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo, e com meus dedos aplicados removerei o anzol de ouro que te físgou um dia a boca, limpando depois com rigor Teu rosto machucado, afastando com cuidado as teias de aranha que cobriram a luz antiga dos Teus olhos; não me esquecerei das Tuas sublimes narinas, deixando-as tão livres para que venhas a respirar sem saber que respiras; removerei também o pó corrupto que sufocou Tua cabeleira telúrica, catando zelosamente os piolhos que riscaram trilhas no Teu couro... (NASSAR, 2002, p. 105)

Nesse sentido, o incesto que pertenceria ao universo do profano é transmutado para a esfera do sagrado. O temor do incesto é também o temor de Deus. O que leva à sua veneração. A inversão ocorre pela presença de Ana, o animal primordial a ser imolado, vítima sacrificial. A pomba branca, por exemplo, era usada por judeus pobres em sacrifícios e aparece no Velho Testamento como o animal escolhido por Noé para ver se as águas do dilúvio haviam baixado. A pomba, então, voltou depois de duas tentativas trazendo um ramo de oliveira no bico que simbolizava a paz entre Deus e os homens. A união com Ana é o desejo saciado. A relação sexual, neste caso, viria para apaziguar o corpo, alimentá-lo com o amor, e fazer com que André se religasse ao clã – pela palavra; perdoasse, assim, a Deus, ao pai e chegasse ao referido estado fusional primeiro – neste caso com a fusão ao seio da família.

Mas o desejo é algo construído e ele persiste porque há falta. Não saberia André que esse desejo pela irmã não poderia ser satisfeito plenamente?

O vigésimo capítulo é a percepção de que essa união não poderia se efetivar. Ana deixa a palha na qual os irmãos aparentemente se uniram e André a reencon-



tra numa capela. Ele não consegue mais convencê-la daquele amor, ela permanece em sua postura de “gesso”. Muda.

O vigésimo capítulo é o gozo: o gozo não se separa do falo, não se separa do corpo; uma vez inscrito o falo, o texto se esvai – a inscrição do falo representa também o poder disputado entre o pai e o filho -; é a impossibilidade de re-união com o outro: “[...] o gozo fálico é o obstáculo pelo qual o homem não chega, eu diria, a gozar do corpo da mulher, porque o que ele goza é do gozo do órgão” (LACAN, 1985, p. 15). O amor e o desejo podem ser recíprocos, mas o gozo, não. O falo representa, no trecho, a queda, a ruptura, a desorganização do desejo até então construído. Tal desordem do desejo e queda também implica a castração através da proibição do pai e conseqüentemente o assassinato – sacrifício – de Ana por ele.

A teoria lacaniana transformou a noção freudiana do falo no significante que, na situação edípica, determina as funções da subjetividade. Para a criança, em sua subjetividade, o falo marca a presença do pênis, enquanto que, na verdade, o falo é igual à carência e falta do mesmo. Aquilo que surge como presente para a criança, “de forma ilusória, é o que não está e nunca esteve: trata-se da presença de uma ausência, ou melhor, de uma falta. Esta noção de falta surge na teoria lacaniana tendo por base uma crença, ‘presença de uma ausência’ é a mais exata definição de significante” (VALLEJO & MAGALHÃES, 1991, p. 55-56). O falo não é representável, não pertence à ordem das representações imaginárias, porém como falo simbólico, circunda a estrutura edípica, produzindo a variação de seus tempos na determinação de funções de seus personagens.

No entanto, a imagem fálica (falo imaginário) surge em função da completude corporal, representação que o sujeito faz de si mesmo, produzindo uma materialização do eu mediante uma imagem totalizadora que antecipa sua imaturidade e falta de coordenação motora. Esse falo seria o objeto imaginário com o qual o sujeito se identifica, assinalando assim a perfeição narcisista onipotente da fase do espelho para a criança.

O falo imaginário é qualquer coisa que possa completar uma falta na subjetividade (pênis, corpo, dinheiro, trabalho etc.) conferindo-lhe, dessa forma, um lugar preferencial para o desejo do outro, Eu-ideal da relação dual narcisista. O falo simbólico não está caracterizado pela presença ou ausência, mas pela possibilidade de substituição, de circulação, que possibilita dar e receber: “Este falo se pode ter e perder (castração), mas não se pode ser. O falo marca a forma de organização, seja imaginária ou simbólica, que regula a estrutura do sujeito” (VALLEJO & MAGALHÃES, 1991, p. 57).

Num primeiro momento, o desejo e o gozo estão separados. O desejo fundamenta / organiza a história e o incesto. O gozo aparece porque há aparentemente

a consumação do incesto e por isso a interrupção do desejo como tal e a castração, simbolizada inclusive com a morte de Ana, figura a lei e interdita a história. Esse gozo poderia ser parte de um trauma (talvez) que interrompe o percurso da história. No entanto, a superação vem pela memória e inscreve-se no discurso e sua forma, em arte, e assim re-instaura o gozo pela re-inscrição do nome de Ana. Mas seria possível essa re-inscrição uma vez que desejo e gozo possuem instâncias diferentes?

No filme, não há o gozo, mas o desejo. O gozo do romance é apresentado como o desejo revisitado no filme. Por exemplo, na sequência do incesto, que pressupõe também a sequência do menino e a pomba, André criança é visto se jogando de um lugar alto e caindo num monte de feno (palha), muito provavelmente depois de soltar a pomba branca. O lugar onde Ana e André estão deitados é forrado por palha seca. A criança se joga de um lugar alto caindo num monte de palha: há uma excitação (até um medo, talvez) e uma sensação de conforto ao cair no macio (deitar) da palha. Essa sequência pode ressoar o trecho anterior a este episódio: “... não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha de seu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca...” (NASSAR, 2002, p. 66-67). É interessante o narrador falar em “palha de seu útero” e ser esse mesmo elemento no qual o menino se joga numa expressão de excitação no filme.

Isso não representa em si um gozo, mas uma aproximação entre o suposto gozo e o desejo revisitado, antiga brincadeira de criança, que, no fundo, tem que ver com sua relação com a mãe e com a infância em si. No filme, não há o gozo. Há o desejo em aberto, o desejo da personagem instalado como experiência para o espectador. No filme, não há uma “queda discursiva”, mas um sentimento de dor acoplado à sensação de beleza (sublime) que instaura o desejo. Uma vez instaurado, o desejo fundamenta, organiza o discurso pessoal (até filogênico) do espectador. O gozo se adiantará e não será cumprido necessariamente, pois o desejo, suscitado pela experiência cinematográfica, continuará alimentando a curiosidade (não será dissipado necessariamente), e poderá se ramificar em desejo de criação, em desejos de liberdade e conquista.

## ENTRE O GOZO E O DESEJO

Nina Leite (2007) abre seu artigo, *Lalíngua: território do gozo / gozo: território de lalíngua*, dizendo que vacila e hesita não podendo decidir de modo claro e definitivo se é o gozo ou se é a lalíngua que se fazem território.<sup>6</sup> De qualquer modo,

<sup>6</sup> Aqui não nos interessa a discussão em torno de Lalíngua (palavra adotada por Nina Leite, discutida por alguns que preferem a proposta original: lalangue), mas interessam-nos as modalidades de gozo, as relações entre linguagem e gozo e a concepção de território nestes termos.

Lacan definiu o campo lacaniano como sendo o do gozo, assim seria permitido tomar o campo do gozo como território. Foi Lacan também quem “torceu a língua para fazê-la nomear essa mistura espelhada em que a língua e gozo se enlaçam – *Lalangue*”, traduzida pelo poeta Haroldo de Campos como *Lalíngua*. *Lalíngua*, para Leite, seria o território do gozo. O território não é simplesmente um espaço, mas um espaço com fronteiras, delimitado por uma soberania, lugar de influência. Mas, nesse caso, o território seria *lalíngua* ou o gozo? As relações entre linguagem e gozo podem ser figuradas pela banda de Moebius, uma superfície unilátera em que o avesso e o direito se atam em continuidade, na qual o percurso descreve uma única curva, configurando uma superfície com uma única face. A autora questiona:

Não seria a banda de Moebius a melhor representação da dependência recíproca ou relação parasitária entre linguagem e gozo que os fenômenos da clínica psicanalítica revelam de modo peculiar e que abordamos por intermédio do neologismo *Lalíngua*? Não é fato que identificamos no sintoma, tomado como metáfora, a dimensão de um gozo que é palavra aprisionada? Sim, podemos aceitar essa figuração pela Banda de Moebius, indicando que não há gozo fora da linguagem ou produção linguageira que não prometa, por refrear ou evocar, um gozo (p. 116).

Mas, o próprio Lacan (1985) disse que o gozo está interdito àquele que fala como tal. Porém, se o gozo está interdito para o falante não há uma relação direta e clara entre o gozo e a linguagem. O sujeito está separado do gozo pela intervenção da Lei do significante. Mas, ao mesmo tempo, é pelo significante que se construirá um acesso possível ao gozo. A lei da linguagem é ao mesmo tempo o que interdita e o que permite uma via de acesso a um gozo possível, ou seja, o gozo fálico, domínio da significação.

Mas, para que se entre nesse mérito, é preciso diferenciar as modalidades de gozo e as formas como elas se relacionam à linguagem e à língua. Lacan, no seminário XX, avançou da Banda de Moebius para a topologia dos nós, particularmente, do nó Borromeu como necessário para abordar a articulação entre real, simbólico e imaginário. Disso, Lacan diferencia três modalidades de gozo. Por exemplo, na articulação entre real e simbólico, está localizado o gozo fálico. O gozo fálico é aquele que se ordena pelo falo, que é o significante da castração; por isso, o gozo fálico aponta para uma modalidade de gozo que se condiciona à castração simbólica que abre o acesso ao desejo. Na articulação entre real e imaginário, encontra-se o gozo do Outro e, na articulação entre simbólico e imaginário, encontra-se o gozo do sentido.

Mas, é somente através da ordenação do gozo pela lei da castração que se torna possível fazer referência a um gozo suposto interdito por essa operação.

Nesse sentido, o gozo do Outro teria relação com a insuportável aproximação do Outro que pode tomar o corpo do sujeito como objeto a usufruir, do qual gozar:

Se a condição de sustentação do desejo do Outro é a persistência de sua indecifrável obscuridade, enigma encenado por Che vuoi?, a sufocante proximidade do gozo do Outro implica o iminente desaparecimento do sujeito. Não é por outra razão que Lacan (2005) insere a angústia, sinal de um perigo no Ego, entre o gozo e o desejo do Outro (LEITE, 2007, p. 116).

A relação ao gozo do Outro, refere-se a uma modalidade do gozo do ser, fora do simbólico, a partir de uma atribuição imaginária de Outro devastador que por falta do significante Nome-do-Pai reaparece no real. O sujeito cujo desejo é formado pelo desejo do Outro será sempre marcado por uma insatisfação que não tem fim, pois fundada na diferença irreduzível entre o gozo obtido e o gozo imaginado, sonhado ou esperado. Tal insatisfação é fonte de mal-estar, o que aproxima o gozo com o que se apresenta na vertente do mal-estar.

Chamar de território o lugar em que se abordam as ligações da linguagem com o gozo por via da *lalíngua* (*lalangue*) dimensiona algo que está relacionado ao campo da Lei, uma vez que um território se define sob uma jurisdição. Um território não é uma região de terras não desbravadas, desconhecidas ou sem lei, mas, sim, de uma terra submetida a uma ordenação jurídica.

A noção de território, para *lalíngua*, supõe pensá-la como efeito da incidência da própria língua e da entrada do sujeito no exercício da função da fala; e, assim, pensar o gozo possível do falante como efeito de submissão ao registro da Lei.

A ideia de território, diz a autora, também pode ser útil para indicar essa terra estrangeira interior, *topos* inacessível ao sujeito,

... um exterior mínimo que habita cada um, representante do Um resignado para entrar no mundo dos intercâmbios e da reciprocidade; exterioridade interior, obscuro núcleo de nosso ser, lugar de exílio constituído como efeito de entrada do sujeito no campo do simbólico, fundamento do gozo. Lembremos que se o desejo está do lado da Lei, o gozo está do lado da Coisa (p. 117).

Dizer que o gozo está interdito ao falante supõe não só discernir as modalidades de gozo como também a diferença entre desejo e gozo, pois a originalidade da condição do desejo do homem se refere diretamente à dimensão contraposta, o gozo. Se o campo do desejo abrange a universalidade da submissão à lei da interdição do incesto, o gozo registra sempre e necessariamente em uma vertente singular que se projeta de modo inacessível ao entendimento humano.

Há diferenças entre as concepções lacanianas e freudianas a respeito do gozo. Mas, segundo Leite (2007), a dimensão de Lacan do gozo como distinta do prazer

e do desejo não está ausente no texto freudiano. Freud, nos textos referentes à etiologia da histeria, aponta esta questão ao colocar que, pelo excesso de excitação e carga, a dimensão de um gozo se apresenta além do sistema amortecedor das representações. Ou seja, desde os primórdios da psicanálise, já existe a associação entre trauma e gozo.

De forma resumida, é possível identificar duas modalidades de trauma e consequentemente de gozo em Freud. A primeira se define como efeitos de experiências ou acontecimentos da vida de um sujeito que, através da lembrança, tornam-se um trauma psíquico. A segunda está relacionada à transmissão da experiência de espécie, fazendo parte de efeitos inarredáveis advindos das condições estruturais da subjetivação. Isto é, a relação de traumatismo, e de gozo por extensão, estabelece profunda relação com a estruturação que vem aliada à prematuração do bebê humano, ao desenvolvimento sexual em dois tempos, à diferença sexual, ao interdito edípico e ao recalçamento primário. E essas condições que:

[...] face à primazia do simbólico, podemos atribuir ao traumatismo que a linguagem, como seu fundamento, impõe: o *traumatisme* de Lacan (1973 – 1974). Ou seja, o excesso de excitação presentifica-se no simbólico como um *trou*, um buraco. É esse buraco que indica o lugar do real impossível, insuportável e inassimilável. É esse buraco que delimita um furo no saber (LEITE, 2007, p. 121).

Além dessas duas modalidades de trauma e de gozo, há outra forma de se conceber a situação traumática. Esta modalidade não se relaciona ao excesso de gozo que pode ser descarregado. Nesse caso, o ego é incapaz de ligar as excitações e se proteger, revelando algo traumático justamente pelo efeito de não se inscrever. Há, portanto, duas maneiras de se perceber o trauma e o gozo, pela inscrição como excesso e pela ausência de inscrição. Tal distinção retoma a forma diferenciada de conceituar o trauma a partir da segunda tópica freudiana, com a introdução da pulsão de morte.

O trauma se circunscreve não através da vivência em si, mas ligada por algo que a represente, uma lembrança que fica como símbolo. Por isso, para que as representações sejam inscritas no aparelho psíquico, para que as excitações corporais sejam associadas e se vinculem às cadeias associativas, é necessário que se submetam aos sistemas de registro de traços mnêmicos. Portanto, o trabalho da memória entra em funcionamento conforme a inscrição dos traços. No esquema freudiano, as representações-palavra vêm ligar as representações de objeto até então esparsas.

Seria possível, então, unir desejo e gozo sob o território inscrito / formulado através do nome Ana? De certa forma, há gozo antes do desejo pela irmã. O gozo

exemplificado pelos pés esfregados na terra úmida, prática muito antiga e que faria coro ao gozo infantil ligado à mãe. A arte poderia ressignificar o incesto exatamente por unir, por meio do discurso, desejo e gozo? E essa união poderia ser tomada como forma de superação?

## INCESTO E SACRIFÍCIO

Em *Lavoura Arcaica* (1975), é o próprio pai que mata a filha, marcando a interdição do incesto. O pai, para manter seu poder, sacrifica a filha e assim ele castra a si mesmo e ao filho, André. Poderíamos pensar que o pai também se sente tentado por ela e sua morte é a recomposição da ordem primitiva. Há um deslocamento da mãe para a irmã. A mãe seria a genitora do sexo oposto, pela qual o filho sente desejo e é interditado pelo pai.

Para Freud, o incesto conjugaria a Lei e o desejo e representaria, assim, o gozo puro do pai como autoridade primordial. E isso daria a marca da formação do desejo na criança em seu processo de formação normal. Para Lacan, este é o momento gerador das neuroses. A neurose é antes uma fuga diante do desejo do Pai que o sujeito substitui por sua demanda. Há uma ligação estreita entre a função da perversão e sua relação com o desejo do Outro como tal. A perversão poria “contra a parede a apreensão ao pé da letra da função do pai, do Ser Supremo” (LACAN, 2005, p. 75). Dessa forma, o desejo dito normal se coloca no mesmo patamar do desejo dito perverso e a incidência disso é um grande leque que vai da neurose ao misticismo, compreendidos dentro de um todo.

Por isso não é tão distante afirmarmos que o pai, Iohaná, deseja Ana, sua filha. Afinal, até os nomes se contêm, de alguma maneira: Iohaná e Ana. (Claro, a interpretação a seguir brinca com sentidos provenientes de uma combinação de línguas. “Io” é “eu”, em italiano. O nome do pai indicaria que ‘eu’ [aspiro] Ana). André, na verdade, deseja o desejo do Pai. Ele não supera esta condição de desejar o que é do pai. O pai, por sua vez, traça outro percurso em relação ao seu próprio pai, o avô. Se o avô era lacônico, o pai é palavroso e sua superação se dá pelas vias do misticismo, usando da manifestação de ou dos apelos a Deus para substituir o desejo do pai.

Mas, de certa forma, a memória do filho desautoriza o pai, revelando a contradição de seus discursos. Denuncia o ancestral, num misto de cólera e culpa. Não sabemos dizer se há superação deste pai. Em *Lavoura Arcaica* (1975), o romance familiar é retomado à custa da dor, da culpa e do gozo próprio da infância e não da superação. O discurso final é o discurso do pai. A superação não se dá pela morte

da irmã como suposta interdição do incesto e nem pela morte do pai, marcando o fim de sua violência para com os filhos e a posse de seu “lugar” pelo filho.

André não só deixa a casa paterna como a subverte, mas mesmo assim não há superação. Ele quer o lugar do patriarca. No retorno do filho à casa do pai, André diz a Iohána: “Queria o meu lugar na mesa da família” (NASSAR, 2002, p. 160). A mesa da família é o lugar onde os sermões são proferidos, lugar da palavra do pai.

Como ele poderia ser feliz longe dali se seu desejo corresponde ao amor da família? Ele deseja se religar ao clã. André só se redime enquanto filho arredio se se fundir à família pela via da mãe e da irmã, i.e., se obtiver o amor da irmã. Foi esse o amor que ele provou na infância; foi a família que ele aprendeu a amar. É possível dizer que André acredita nisso. A dor vem da impossibilidade de continuar ligado à família. Mesmo que ele abandone a casa, ele não supera o desejo (que depois se transformará em dor, uma vez que ele verá a impossibilidade de satisfazê-lo) genuinamente cultivado na infância. André foi traído, o amor na família pode ser traiçoeiro; mas ele não aceita e não supera. O pai morto não o autoriza; desdizê-lo não macula a imagem do patriarca. Nem amá-lo, nem odiá-lo representam formas de superá-lo.

A superação, se há, é pela linguagem – pela confissão, pela catarse –, pela criação artística. Há um trabalho intenso com a linguagem como para se depurar um verbo original, descarnado do verbo ancestral. Pela reiteração do verbo paterno dentro de uma língua já autorizada / possuída pelo filho. A superação se dá pelo significante, pelo gozo do significante, pela inversão na estrutura. Ou seja, há um retorno às origens (uma releitura da parábola, por exemplo) para que se possa recontar o mito. Não propriamente nos fatos, nas consequências. Mas, na retomada através do simbólico; no desvelamento das neuroses.

## ANA, TERRITÓRIO DE GOZO E DE DESEJO

Em *Lavoura Arcaica* (1975), a morte de Ana soa como um sacrifício. (Lembremos que Ana, recatada, silenciosa, muda como o gozo feminino, de repente expressa pela dança o inconcebível, o indizível, o interdito). O pai, para manter o clã e seu poder, não pode permitir a relação entre os irmãos, nem a expressão do interdito. Ana é uma das mulheres do pai, um dos “nãos” do pai. E, Ana, também por ser mulher, é sacrificada. Ana é uma espécie de animal primordial; ela tem a singeleza, a pureza do branco (“pomba branca”), do natural, do sagrado (talvez esta seja a figura de maior representação do sagrado na obra). Ana é apenas presença, movimento. O nome Ana em hebraico é Hannah que vem a ser “a graça de Deus”. O

nome Ana é um palíndromo. A letra A é o número 1. A letra “a” é a primeira vogal e a primeira letra do alfabeto. De alguma forma, o nome de Ana indica o primórdio. Representa as origens – a união com a irmã é um encontrar-se consigo mesmo, Ana em árabe significa “eu”; retornar às origens, antes da cisão feita pela cultura. Nesse sentido, Ana é um espelho ou então representa o “duplo”. Há sempre na sociedade um estranhamento provocado pelo duplo, haja vista os gêmeos univitelinos.

O nome André, por sua vez, quer dizer “homem” e contém as letras iniciais do nome da irmã: “AN”. Em *Totem e Tabu*, Freud (1913) fala que há tabu também sobre os nomes na medida em que os povos primitivos encaram o nome como parte essencial da personalidade de um homem. Nunca estão dispostos a aceitar uma semelhança entre duas palavras como desprovida de sentido; assim se duas coisas são chamadas por nomes de sons semelhantes, isto implica na existência de algum ponto de convergência entre elas. Por isso não é à toa que se evitava que irmãos tivessem nomes semelhantes.

Luiz Fernando Carvalho (2001), numa espécie de “jogo de junção fônica”, designa sua leitura da obra literária pelo nome: *LavourArcaica*, iniciando sua tradução sob o signo “A”, que representa início, e, nesse caso, recriação, recomeço. A criação e a recriação têm sua matriz em A como Ana é a fonte de amor e criação e na obra. Ana pode representar “matriz” e “matriz”, por reflexo, retorna à mãe. Mas a mãe, talvez pela idade, não possa mais gerar filhos, gestar criação, legando a tarefa para a filha.

É interessante pensar que Lacan postulou a letra como o suporte do significante, não o significante em si, e também a associa ao gozo. A letra em um escrito é o suporte da mensagem – é como uma marca num corpo. Ela nos permite registrar o gozo que lhe dá existência. Ela é virtual e universal, mas ao mesmo tempo só está ali por ter sido, ao menos originalmente, traçada na forma singular de uma caligrafia.

André, ao unir-se com a irmã na literatura ([re]unir-se no discurso), experimenta a completude entre desejo e gozo que são inatingíveis (sem deixar de confundir, entrelaçar o real, o imaginário e o simbólico). Ana é a representação do gozo e do desejo – o nome de Ana é a união dos dois “As” pelo elo “n”; como filha, ela é junção do pai e da mãe. O desejo está na linguagem e o gozo no corpo. O desejo movimentava a cadeia de significantes separando o corpo e o gozo. O gozo faz com que o corpo fique numa relação de exclusão com a cadeia da linguagem. Nesse sentido, o desejo, ao movimentar a demanda em relação ao Outro, possibilita uma barreira e um limite ao gozo. Nesse sentido, a linguagem, produzida na arte – lugar em que se permite pronunciar o nome de Ana (sagrado e profano,



lugares da literatura) –, vai fazer o papel de pacificadora e estabilizadora da perturbação do corpo causada pelo gozo, mas fará gozar novamente porque re-inscreve o fato através do discurso – através do mito.

O pai separa o desejo e o gozo, circuncidando André mais uma vez através da morte de Ana. Ana não fala, ela é apenas lugar que se torna lugar de possessão. No fim, ela é sacrificada. Matar Ana é matar o amor, a união e a expressão. Agora, o lugar está vazio, desgraçados os homens a partir de agora, haverá uma luta pelo poder – lugar do pai. Mas, o pai assassina a própria descendência com a morte de Ana. E se cala. Ana é ao mesmo tempo a cisão pessoal e mitológica.

A inovação da obra de Nassar está justamente em colocar o elemento que faria parte do pecado na esfera do sagrado. O pai poderia sacrificar seu filho, mas o pai “poupa” o filho homem e mata sua filha, privando todos daquilo que seria o puro e o verdadeiro, o original – a expressão plena. A imagem de Ana é, em algum momento, também a imagem da salvação. O pai, extinguindo a própria filha, também se extingue.

Ao recuperar o mito com o nome Ana, recupera a imagem sagrada e profana de Ana (o rosto branco – pomba branca), o poeta pode exemplificar a união entre desejo e gozo *a priori* inatingível pela história, mas tangível pelo discurso, pela ressignificação do verbo arcaico.

O gozo fálico se relaciona à castração e impede a continuidade da organização do desejo na história, mesmo porque se refere à impossibilidade de união dos irmãos a partir do incesto. Na articulação entre simbólico e imaginário, que ocorrerá com o discurso, reencontra-se o gozo do sentido; articulando-se desejo e gozo pelo nome de Ana que é um território de desejo e gozo do pai, de receptáculo da palavra, que exerce seu poder sobre a família, e do filho, que deseja conquistá-lo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, nº 2. *Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

CALDAS, H. Uma caligrafia cinematográfica: sobre escrita, corpo, cinema e psicanálise. In \_\_\_\_: *Linguagem e gozo*. Campinas: Mercado de letras, 2007, p. 77-94.

FREUD, S. *Obras completas* (Vol. XIII / 1913-1914). Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, J. (1973-1974) *Os Nomes-do-Pai*. Tradução: André Telles. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1998.

- \_\_\_\_\_. (1972-1973). *O seminário, livro 20: mais ainda*. Tradução: M.D. Magno. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1985.
- \_\_\_\_\_. Conférence donnée au Centre culturel français le 30 mars 1974, suivie d'une série de questions préparées à l'avance, en vue de cette discussion, et datées du 25 mars 1974. Parue dans l'ouvrage bilingue *Lacan in Italia 1953-1978. En Italie Lacan*. Milan: La Salamandra, 1978, p. 104-147.
- \_\_\_\_\_. «D'un discours qui ne serait pas du semblant Lituraterre ». Séminaire du 12 mai 1971. Disponível em <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psyssem/litura.htm>. Acesso em 04/06/2011.
- LAVOUR Arcaica*. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. 2001. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. 1 bobina cinematográfica (163 min), son., color., 35mm.
- LEITE, N. V. de A. Lálíngua território do gozo / gozo: território da lálíngua In: \_\_\_\_\_. *Língua e gozo*. Campinas: Mercado de letras, 2007, p. 115-126.
- MILLER, Jacques-Alain. *Matemas I*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- NASSAR, R. (1975) *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PORGE, E. *Jacques Lacan, um psicanalista – percurso de um ensino*. Tradução: Nina Leite. Brasília: Editora UNB, 2006.
- ROUDINESCO, E. *Jacques Lacan, esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VALLEJO, A. & MAGALHÃES, L. C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Recebido em 13.06.2011

Aceito em 25.06.11