

## LavourArcaica, as raias do sublime

Mestranda Fabiana Abi Rached de Almeida<sup>1</sup>

### Resumo:

*O sublime presente no romance **Lavoura Arcaica** (NASSAR, 1975) serve de base para a análise do sublime no filme homônimo, **LavourArcaica** (CARVALHO, 2001). Nessas obras, o sublime é ao mesmo tempo matéria-prima e produto de uma estética profundamente elaborada. A fidelidade de Carvalho em relação à obra de Nassar não é garantia de reprodução do sublime ou mesmo da sua experiência. A tradução do verbo em imagens simplesmente revelaria muito pouco a respeito dessa experiência. O sublime, na obra de Carvalho, é alcançado por preencher o mote literário com recursos e recriações próprias, tais como a tensão entre o jogo de luz e sombra.*

**Palavras-chave:** sublime, cinema. Literatura, dor, limite.

### Introdução

De acordo com o **Dicionário de Filosofia** (ABBAGNANO, 2000), a palavra sublime foi usada primeiramente, no século I a.C., para designar a forma lingüística, literária ou artística que expressasse sentimentos ou atitudes elevadas ou nobres.

Em sentido estrito, o sublime é o prazer proveniente da imitação ou da contemplação de uma situação de dor. Tal concepção está atrelada fortemente ao conceito de tragédia desenvolvido por Aristóteles (1973) no qual a tragédia deve produzir terror e piedade por meio da imitação. O terror e a piedade suscitarão a catarse<sup>2</sup> no público espectador, numa espécie de purificação desses sentimentos. Longino desenvolveu suas idéias no livro **Sobre o Sublime**.

Hume, no século XVIII, ao repensar os conceitos de Aristóteles, questionou como inexplicável o prazer que os espectadores sentiam ao ver uma representação que suscitasse paixões desagradáveis. As análises de Hume, assim como as idéias de Longino foram os fundamentos do pensamento de Burke<sup>3</sup>. Diversos filósofos passaram a se ocupar com a noção de sublime: Kant, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Diderot. Cf. diz Seligmann-Silva “o sublime mistura temas ligados à beleza, ao feio, ao terror e ao medo. Nele sexo e morte se encontram”.

Diz o mesmo autor acima referido que “Agora podemos dizer que ocorre mais ou menos o contrário: o “belo” foi expulso do campo do estético. Agora acreditamos mais na “beleza” do feio e na “sublimidade” do mal.”

---

<sup>1</sup> Mestranda, Programa: Mestrado em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp – São Paulo, Brasil. E-mail: almeida.abi@hotmail.com.

<sup>2</sup> A catarse, em Aristóteles (1973), não está ligada à moral, mas tem suas origens na descoberta da medicina e que, neste sentido, teria um efeito de alívio, combinado ao prazer. Mas, para que haja a catarse, o mito não deve representar homens muito bons que passam da boa para a má fortuna e nem homens malvados que passem da má para a boa fortuna, porque isto não suscitaria nem terror nem piedade no espectador. O homem representado tem que ser um intermediário.

<sup>3</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Part I, Section VII, "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling...." In Part II, Section II, Burke wrote: "...terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime."

A idéia do sublime na obra de Nassar (1975) perpassa pelo apuramento estético dado ao tema, que representa a “dor” calcada na filogenia<sup>4</sup>. É o espaço de reunião de sexo e morte, de sublimidade do amor incestuoso – interdito em todas as culturas. Na medida em que a história localiza na infância a origem de toda a constituição subjetiva, o discurso “demonstra” a impossibilidade do resgate fiel do vivido: “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (LIMA apud NASSAR, 2002, p.07). Sabrina Sedlemayer (1997) pontua: “O que fazer diante das imagens já passadas, já perdidas da infância, que teimam em assombrar o presente?” (p.30). Incitar a memória é, muitas vezes, uma tentativa angustiada de acordar o recalcado. Nem todas as lembranças são acessíveis ao processo de escrita. Nesse sentido, as imagens perdidas são transmutadas em metáforas (ou metonímias), em apuramento estético.

De acordo com Mattos (CARVALHO, 2002), a relação de fidelidade de Luiz Fernando Carvalho em relação à literatura acabou resgatando uma “utopia cinematográfica”, na qual o cinema se ergue sobre os patamares da poesia e da emoção. Para tanto, Carvalho pôs em xeque as regras de economia narrativa; levou em conta a ritualização da palavra; não optou pela reprodução de fórmulas seguras e estereotipagem e não teve medo de desenvolver um trabalho autoral.

A fidelidade de Carvalho em relação à obra de Nassar não é garantia de reprodução do sublime ou mesmo da experiência do sublime. A tradução do verbo em imagens simplesmente revelaria muito pouco a respeito dessa experiência. O sublime, na obra de Carvalho, é alcançado também por preencher o mote literário com recursos e recriações próprias, e muitas vezes por preencher a verborragia do romance com imagens “silenciosas”. Na obra de Nassar, o interstício entre a angústia e o gozo, que é mínimo e por isso altamente doloroso, é obtido pela apresentação de determinado acontecimento como sendo o primeiro de uma série repetida ou que busca ser recriada com ansiedade (tentativas de retorno à infância para sempre perdida). No filme, este efeito é, muitas vezes, conseguido por uma espécie de suspense instalado, como uma espera constante pela dor, como se o filme trabalhasse a partir de antecipações ou mesmo prenúncios. E ainda, o sublime, na obra fílmica, é criado pela tensão entre o jogo de luz e sombra. Em se tratando de um filme, muitas dessas “características” estão presentes num mesmo quadro (diferente da obra literária em que os eventos são apresentados de forma linear<sup>5</sup>) ou representadas por um mesmo elemento. Por isso também, apenas por uma questão didática, dividimos alguns dos processos em que o sublime acena ou em que se pode experienciar o sublime no jogo de sombra e luz entre as seqüências das obras analisadas.

O contraponto entre iluminação (claridade) e escuridão faz lembrar o comentário de Erich Auerbach no primeiro capítulo de *Mimesis*<sup>6</sup>. Ele compara duas obras: *A Odisséia* e trecho do *Velho Testamento*. Auerbach observa que na *Odisséia* Homero apresenta fatos palpáveis, acabados e visíveis em todas as suas circunstâncias, definidos de forma clara em suas relações temporais e espaciais. Até nos momentos de paixão, os personagens de Homero nos fazem conhecer seu interior. Mesmo no canto XIX da *Odisséia*, quando a velha ama Euricléia reconhece Ulisses (que regressa à sua casa incógnito) graças a uma cicatriz na coxa, o que há é um momento de tensão relativamente débil, pois não “se suspende a respiração do leitor ou do ouvinte” (p.02). O momento de tensão é distendido pela narração ampla, pelas imagens idílicas e bem iluminadas, que embriagam o leitor. A crise e a tensão (prolongada e retardada) são suspensas temporalmente

---

<sup>4</sup> Segundo Freud (1996), a cena primitiva, o incesto e o parricídio seriam o interdito, o inominável e, por sua força, capazes de ordenar todo o sistema da linguagem humana.

<sup>5</sup> “O signo lingüístico é fundamentalmente convencional, descontínuo, mediato e heterogêneo, feito de partes combináveis e associadas na descrição de cada cena, enquanto que o signo visual é analógico, contínuo, imediato e homogêneo, isto é, feito de cenas apreendidas globalmente, de difícil análise em bloco, ao contrário da linearidade do signo lingüístico.” (SPERBER, 1996: “A passante e o ‘choque’: a experiência da fugacidade no cinema e na literatura” in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, n.3. ISSN: 0103-6963.)

<sup>6</sup> Auerbach, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 1ª ed. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

porque Homero não reconhece segundo planos: sua narração é do presente e contempla as cenas e a consciência plenamente. A cicatriz que aparece no decorrer da ação não emerge da escuridão. Justifica-se no passado e constitui-se como elemento retardador do desenlace.

O estilo homérico, que ilumina cada detalhe da cena, é contraposto ao discurso bíblico (no caso, o sacrifício de Isaac<sup>7</sup>), que não tem a função de informar acabadamente o que se passa. Ele alude propositalmente a algo implícito, que permanece oculto. Deus ordena o sacrifício de Isaac em discurso direto, mas não é claro quanto a sua intenção e seu motivo. Assim, este episódio feito de não ditos, de claros e escuros da cena, de tempo e espaço indefinidos, passa a profetizar o sacrifício de Jesus.

Neste contraponto auerbachiano, o que é claro pertence ao campo profano e a escuridão compõe o sagrado.

## **1 O jogo de sombra e luz**

O jogo entre sombra e luz é matéria prima nas obras de Caravaggio, pintor barroco do século XV. Em Caravaggio, o que está iluminado é o horror – expressões terríveis dos rostos, o olhar horrorizado. Ou mesmo na tensão da musculatura do braço esquerdo do Holofernes como em **Judith decapitando Holofernes**<sup>8</sup>:



**Figura I: Judith decapitando Holofernes**

Caravaggio deu aos seus quadros dimensão e impacto realista ao usar um fundo sempre raso, escuro, muitas vezes totalmente negro e ao agrupar a cena em primeiro plano com focos intensos de luz sobre os detalhes, geralmente dos corpos em estado de sofrimento. A luz sublinha o horror em contrapartida com o mistério do mundo simbólico do padrão estético aceito. Em que medida a luz

<sup>7</sup> É trecho do Gênesis em que se dá a Deus o nome de Eloim. Críticos modernos inferiram que os trechos eloístas foram acrescidos posteriormente a Moisés.

<sup>8</sup> <http://www.abcgallery.com/C/caravaggio/caravaggio22.JPG>

apresenta o horror, mas esconde o mistério em **Lavoura Arcaica**? O interdito está escondido – é o contrário daquilo que apresenta o pintor, que não apresenta o belo. Qual é o jogo entre o interdito e o consentido? Esse jogo é complementar ou ele ressignifica o claro e o escuro?

No filme, o intenso jogo de sombra e luz pode ser dividido, *a priori*, entre as seqüências<sup>9</sup> do quarto de pensão<sup>10</sup> e as da casa da fazenda (ou casa da família), correspondentes à memória do narrador-personagem. A claridade (ou luz) obviamente é própria do espaço rural e a “escuridão”, do quarto. No entanto, esse jogo essencial ecoa a obra literária de modo singular. O discurso da narrativa do romance **Lavoura Arcaica** (NASSAR, 2002) é talhado pelo efeito poético de condensação de palavras nucleares que tanto servem para a compreensão do mesmo, no sentido da ordenação temporal<sup>11</sup>, como servem para efeitos estéticos fundamentais. O lexema “claridade”, estendendo-se também para “luz”, “luminosidade” e “dia claro”, por exemplo, poderia ser considerado, na obra literária, ao mesmo tempo a passagem de tempo da infância para a adolescência e o estranhamento em relação à família: “[...] essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente” (NASSAR, 2002, p.28). Esse lexema e suas variantes já brotavam no discurso há algum tempo, principalmente nas lembranças da infância e se intensificaram na última recordação a respeito da “missa” e da mãe. Observemos as passagens: “[...] e redescobrimo a cada lance do dia, ressurgindo através das frinchas, a fantasia mágica das pequenas figuras pintadas no alto da parede como cercadura [...]” (p.27); “era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigüeira, essa claridade luminosa da nossa casa [...]” (p.27). Isso ocorre até chegar a um ponto máximo que é exatamente a mudança de tempo e a mudança da atmosfera sobre a qual essa “claridade” está envolta.

No filme, logo no começo, no quarto de pensão, Pedro ordena que André abra as venezianas para que a claridade entre – é quando o nome do filme figura na tela. A claridade também entra: o outro (o irmão mais velho) invade o quarto catedral, onde o silêncio vela a dor profunda. O irmão chega, rompendo o silêncio interior: abrem-se as cortinas, a claridade invade o quarto-catedral. As seqüências “claras” desvelam a memória. A partir de então, os subterrâneos da memória se tornaram visíveis e audíveis: “Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar...” (NASSAR, 2002, p.64).

Uma outra seqüência que utiliza a visão através da janela do quarto para o passado, para a memória, está compreendida no intervalo de tempo em que André abre a janela do quarto de pensão e avista a fazenda. Essa seqüência é acompanhada pela voz em *off* do narrador: “Desde minha fuga, era calando minha revolta que eu a cada passo me distanciava lá da fazenda. E se acaso eu distraído eu perguntasse: pra onde estamos indo? Estamos indo sempre para casa.”<sup>12</sup>

Os contrastes entre luz e sombra podem ser descritos como quadros antônimos – seqüências de sentidos contrastantes. Mas a claridade não necessariamente é o sentido positivo e a escuridão o momento negativo. Esse contraste de quadros talvez não traga contrastes exatos de sentido. A dor (a infância para sempre irrecuperável) é expressa na claridade e esta claridade ofusca e cega muitas

<sup>9</sup> O filme cinematográfico é constituído por um roteiro formado por partes separadas ou divisões. Estas partes do roteiro são as seqüências e cada seqüência é dividida em cenas que são, por sua vez, construídas a partir de séries de planos (XAVIER, 1983).

<sup>10</sup> O quarto de pensão é o lugar onde André se instala ao sair da casa da família.

<sup>11</sup> O que defendemos aqui é que não há, necessariamente, só uma marcação temporal típica e precisa que motive a ordem, através de recursos “óbvios” como, por exemplo: anáforas, advérbios de tempo e espaço, tempos verbais específicos e demais expressões lingüísticas. Mas uma estrutura que se perfaz pelo trabalho poético das linguagens, criando, dentro dessa ordem, uma idéia específica de movimento. Isto é, o movimento de sucessão dos eventos, responsáveis pela ordem do discurso da narrativa, é construído a partir de um espelhamento lexical, como ecos que formam redes de significados que se espelham e se ampliam ao longo do enunciado.

<sup>12</sup> Inscrição da fala do narrador em *off*.

vezes. E a escuridão pode ser o momento da revelação. As seqüências “escuras” são geralmente acompanhadas pelo silêncio e as seqüências “claras” por imagens musicais<sup>13</sup>. O sublime está em apurar os sentidos não óbvios, em tecer a dor nas tramas às raias da perfeição estética: a sombra e o silêncio da revelação, a claridade e a música da infância. O jogo de tensão entre as seqüências “claras” e “escuras” proporciona (talvez) um interstício de sombra: difícil discernir entre o sonho e o “fato”.

O silêncio no cinema, segundo Jean-Claude Carrière (1995), é sempre um belo momento no estúdio. Quando o engenheiro de som vai gravar esse silêncio é preciso que tudo emudeça, que tudo se paralise: “A luz vermelha se acende e todas as portas se fecham...” (CARRIÈRE, 1995, p.35). Esse silêncio absoluto não existe em nenhum lugar da natureza e nenhum silêncio produzido no cinema é igual ao outro:

O cinema ama o silêncio – e nele o som de um suspiro fundo. É especialista em povoar o silêncio, em escutá-lo às vezes para melhor destruí-lo. Também pode colocar dois silêncios frente a frente [...] em que vemos emoções literalmente indescritíveis percorrerem silenciosamente o rosto branco de giz do mímico. (CARRIÈRE, 1995, p. 34).

Talvez esses momentos de silêncio permeiem as emoções indescritíveis que preponderam nas seqüências no quarto de pensão nas quais os irmãos se reencontram. A descrição literária apurada é substituída, no filme, pelos momentos de silêncio entre os irmãos, pelo quadro de sombras, que descompõem o espectador: é possível sentir a força (dor) do que se passa sem entendê-la num primeiro momento.

O efeito de sombra ou escuridão na obra fílmica pode ecoar o “sujeito”, o quarto catedral – quarto de pensão. O romance começa com o narrador fazendo uma espécie de descrição e reflexão sobre o quarto e sobre as coisas que acontecem nele. Enquanto resguardo para o corpo e seus anseios, como a masturbação e a nudez. Como sepulcro da individualidade, o quarto comporta, dentro de sua realidade material, o espaço do organismo em suas particularidades psicológicas e biológicas:

Olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo; o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto 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, quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo [...] (NASSAR, 2002, p. 9, 10)

No início do romance, o narrador: “eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta” (NASSAR, 2002, p.09,10), antecipando a chegada do irmão. No início do filme, ouvimos o barulho do trem; vemos o rosto de André numa expressão de gozo, o seu peito e pedaços do seu corpo em ângulos recortados e o movimento de sua mão. O ambiente (o quarto) está escuro e a câmera passeia pelo seu corpo, numa espécie de discurso indireto, a câmera oferece-nos seu olhar e passeamos com ela pelo corpo

---

<sup>13</sup> As imagens sonoras e musicais estão presentes de forma exemplar no filme e podem ser entendidas como interpretações ou leituras do texto literário. Cada som ou música na medida em que interpreta determinada ação ou imagem também motiva significados novos ou então intensifica os literários. As músicas, especialmente as produzidas para o filme, possuem acordes de instrumentos usados na música árabe (CARVALHO, 2002; [www.lavourarcaica.com.br](http://www.lavourarcaica.com.br)) como, por exemplo, o alaúde, fazendo com que a questão da cultura árabe ou do imigrante apareça de forma “velada”, mas sendo percebida de forma sensorial. Durante a “seqüência da festa”, a música é uma canção do folclore libanês cantada em árabe, intensificando o sentido ritualístico que tem este momento.

do protagonista, intuímos, sem antes percebermos de fato (sem antes racionalizarmos), seu desejo e sua angústia.

Neste quadro, o gozo e a angústia estão juntos; há beleza na composição, na expressão. Mas, também há o prenúncio do mistério, não necessariamente o horror e o sublime. Em Caravaggio, parece haver uma super exposição do horror, um condensamento proposital deste horror. No filme, isso se dá aos poucos, através de pequenas antecipações (prenúncios) em que a beleza e o horror estão juntos ressignificados:



Figura II: André deitado no chão do quarto de pensão<sup>14</sup>.

A proximidade do trem anuncia a chegada do irmão e também o gozo, pois quando o barulho acaba, param também os movimentos das mãos de André: é o intervalo tênue entre a angústia e o prazer. E, aí, aquilo que é descrito no romance como: “deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios” (NASSAR, 2002, p.10) é traduzido pelos olhos imóveis do ator, quase como os olhos de vidro de um bicho empalhado.

Assim como é descrito no romance que “o ruído das batidas na porta vinha macio” (NASSAR, 2002, p.10) e aos poucos ficava mais alto até, num determinado momento, ficar forte a ponto de André se desesperar para abrir a porta, no filme, ouvimos som de batidas, primeiro, fracas e, depois, fortes. Neste íterim, entre as batidas fracas e fortes, a câmera assume a visão da personagem (câmera subjetiva) e revela o teto de madeira do quarto iluminado pelo sol que passava recortado pelas rendas da cortina. Estaria aqui o começo do romance com a descrição do quarto: “olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul violáceo” (2002, p.09). É o aceno da claridade enquanto síntese da angústia e do gozo. Anuncia o confronto entre o gozo e a interdição familiar, representada pelo irmão que o busca. Na medida em que o encontro é o dos irmãos, este prenuncia o forte papel masculino na narrativa e mesmo o peso do patriarca, visto que ele manda chamar André.

A entrada de Pedro no quarto de pensão é caracterizada, no romance, dentre outras coisas, como: “era um espaço de terra seca que nos separava” (NASSAR, 2002, p.11). Essa metáfora, talvez, pode ser recriada pelo distanciamento da câmera e pela pouca iluminação no momento em

<sup>14</sup> <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/lavoura-arcaica/lavoura-arcaica07.jpg>

que o irmão entra no quarto e os dois se abraçam. A emoção de Pedro e o espanto de André, descritos no romance, ficam por conta do silêncio predominante que há na cena.

No filme, uma imagem musical anuncia mudança: uma outra sequência; no romance, o segundo capítulo começa: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá no bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família” (NASSAR, 2002, p.03) e o narrador lembra de seus momentos na fazenda (infância). Na obra cinematográfica, aparece uma criança correndo num bosque cujo chão está forrado de folhas secas e a claridade toma conta do quadro. As cores que predominam são: o marrom, o verde e o amarelo acobreado. No fundo, ouvimos alguém chamando: “André!”. Com os vários recursos cinematográficos, torna-se paralelo e se adianta o que é obrigatoriamente percebido com a linearidade da língua.

No filme, essa percepção, dentre outras coisas, é marcada pelo espaço que passa a ser o mesmo espaço da casa da família. É interessante observar que, se no romance a percepção da mudança dos eventos é uma percepção de mudança de tempo no discurso, no filme, a mudança temporal é captada pela mudança de espaço.

A sequência do incesto, propriamente, também é clara. Quando os irmãos estão juntos na casa velha, há uma iluminação incrível e preponderante. Aquilo que era para ser o horror é ultrapassado pela beleza dos corpos, pelo amor entre os irmãos. O momento entre os dois não é profano – é algo mostrado como de outra natureza, como se estivesse num outro patamar, que não é sagrado, nem profano. A beleza está em algo que seria o interdito, apresentado de outra maneira. Ou, o interdito, desvelado, é ressignificado pelo amor.

A morte de Ana no final (Ana configura o tabu, por ser mulher), corresponde ao retorno à tradição, à força. O gesto do pai é tanto uma agressão à família e como motivado pela ação de Ana e André. Ao punir o incesto, interdição ancestral e de todas as culturas, o pai age bem e seria aprovado pela família, que se manteria coesa. Mas a crueza da punição, ao ser iluminada, agride a família e é fator de sua dissolução. Neste sentido André se torna um parricida. O interdito do incesto e o desejo de parricídio também são ancestrais. É como se André cumprisse o papel de matar o pai. A força do romance e do filme está nessa ambigüidade, nessa pluralidade de sentidos que se interpenetram. Romance e filme são puxados para lados opostos: a aceitação e a suspensão do interdito pela beleza do amor.

Diferente do que ocorre em Caravaggio o horror, em romance e filme, está escondido, participa da nebulosidade e da beleza do sonho representados pelas sequências claras. Há um mistério sustentado por esta claridade que é ao mesmo tempo ofuscado pela claridade extrema perturbadora e pela beleza das paisagens e, principalmente, dos corpos, enquanto exemplos daquilo que é sensível, sensorial, que não é apagado pela tradição e que vai além do interdito. A figura do pai, associada muitas vezes às sequências escuras, na tradição, oculta as relações sexuais e por isto se associa a uma tensão latente.

## **Conclusão**

O jogo de tensão entre sombra e luz, entre horror e amor, entre mundo patriarcal e ancestral e mundo contemporâneo enuncia o sublime. A sombra e o silêncio indiciam o mistério que é próprio do sublime. A claridade (que de forma geral, equivaleria ao belo e não ao sublime) corresponde ao sonho, ao tempo perdido e à tomada de consciência. Nas sequências escuras do quarto de pensão, a caixa de pandora (a caixa das quinquilharias das prostitutas que André visitou um dia) é mostrada a Pedro, iluminada pela luz de uma lâmpada que vem e vai (de novo a tensão entre a escuridão e a claridade): é o passado e o destino ao mesmo tempo revirados e a sorte está lançada:

[...] e foi entre sorvos sôfregos que eu fui depois, num passo trôpego, na direção de um móvel alto e circunspecto, retirando dali a caixa que logo transferi para junto

dos pés do meu irmão que ia se perdendo na estufa do meu quarto, deixando cair no chão a pala castanha do seu olhar contemplativo... (NASSAR, 2002, p.69).

O sublime também advém da expectativa criada, com a antecipação de cenas posteriores. Uma espécie de expectativa da dor decorre da imagem musical. E da dor do narrador que revisita sua história.

Assim, podemos pensar que o sublime nas duas obras comparadas entre si resulta da qualidade da estética na qual a “dor”, elevada em sua potência, se transforma em matéria prima e resultado. Ainda transita entre a imaginação e a razão, compreendendo o que de misterioso se conserva, porque passa também pelo sagrado.

O sublime está, também, em condensar os elementos como numa poesia, extraindo o máximo de significados num mínimo de representações. Está no limite entre o gozo e a angústia, nos desdobramentos de sentidos verbais e visuais.

### **Referências Bibliográficas**

- AUERBACH. *Mimesis*. Trad: George Bernard Sperber; Suzi Frankl Sperber. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n.2. **Raduan Nassar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- CARRIÈRE, J. C. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli; Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- CARVALHO, L. F. **Sobre o filme Lavoura arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CUNHA, R. **As formigas e o fel: literatura em um copo de cólera**. São Paulo: Annablume, 2006.
- ECO, U. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995. Trad: José Mendes Ferreira.
- FREUD, S. **Obras completas** (vol. III/ 1883 - 1899). Trad: Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. **Obras completas** (vol. VI/ 1883 - 1899). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. **Obras completas** (vol. XIV/ 1914 -1 1915). Trad: Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.
- LAVOURarcaica**. 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.
- LEXIKON, H. **Dicionário de símbolos**. Editora Cultrix: São Paulo, 1997.
- NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PELLEGRINI, T. JOHNSON, R. XAVIER, I. GUIMARÃES, H. AGUIAR, F. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- RIBEIRO, J. C. **Vocabulário e fabulário da mitologia**. São Paulo: Martins, 1964.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio **Sobre a beleza do feio e a sublimidade do mal**.