Matheus Silva Falcão
Rodrigo Poreli Moura Bueno

TRAMAS DA NARRATIVA

IMAGINÁRIO E HISTÓRIA NO FILME

LAVOURA ARCAICA (2001)

científica digital

CIENTÍFICA DIGITAL EDITORIAL LTDA
Barueri - São Paulo - Brasil
www.cientificadigital.org - contato@cientificadigital.org

Diagramação e Arte
Equipe Editorial
Imagens da Capa
Adobe Stock - 2025

Edição © 2025 Científica Digital
Texto © 2025 Os Autores
1ª Edição - 2025
Acesso Livre - Open Access

© COPYRIGHT DIREITOS RESERVADOS. A editora detém os direitos autorais pela edição e projeto gráfico. Os autores detêm os direitos autorais dos seus respectivos textos. Esta obra foi licenciada com uma Licença de Atribuição Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional, permitindo o download e compartilhamento integral ou em partes, desde que seja citada a fonte, com os créditos atribuídos aos autores e obrigatoriamente no formato Acesso Livre (Open Access) e sem a possibilidade de alteração de nenhuma forma. É proibida a catalogação em plataformas com acesso restrito e/ou com fins comerciais.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F178t Falcão, Matheus Silva
Tramas da narrativa: imaginário e história no Filme Lavoura arcaica (2001) / Matheus Silva Falcão, Rodrigo Poreli Moura Bueno. – Barueri-SP: Científica Digital, 2025.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui Bibliografia
ISBN 978-65-83998-96-5
DOI 10.37885/978-65-83998-96-5

1. Filme Lavoura Arcaica - Estudo crítico e interpretativo de obra cinematográfica. I. Falcão, Matheus Silva. II. Bueno, Rodrigo Poreli Moura. III. Título.

CDD 791.4372

Elaborado por Janaína Ramos – CRB-8/9166

Índice para catálogo sistemático:
I. Filme Lavoura Arcaica - Estudo crítico e interpretativo de obra cinematográfica

E-BOOK
ACESSO LIVRE ON LINE - IMPRESSÃO PROIBIDA
2025

Matheus Silva Falcão
Rodrigo Poreli Moura Bueno

Tramas da Narrativa:
Imaginário e História no filme Lavoura Arcaica (2001)

1ª EDIÇÃO

científica digital

2025 - BARUERI - SP

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. André Cutrim Carvalho
Prof. Dr. Antônio Marcos Mota Miranda
Profª. Ma. Auristela Correa Castro
Prof. Dr. Carlos Alberto Martins Cordeiro
Prof. Dr. Carlos Alexandre Oelke
Profª. Dra. Caroline Nóbrega de Almeida
Profª. Dra. Clara Mockdece Neves
Profª. Dra. Claudia Maria Rinhel-Silva
Profª. Dra. Clecia Simone Gonçalves Rosa Pacheco
Prof. Dr. Cristiano Marins
Profª. Dra. Cristina Berger Fadel
Prof. Dr. Daniel Luciano Gevehr
Prof. Dr. Diogo da Silva Cardoso
Prof. Dr. Ernane Rosa Martins
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes
Prof. Dr. Fabricio Gomes Gonçalves
Profª. Dra. Fernanda Rezende
Prof. Dr. Flávio Aparecido de Almeida
Profª. Dra. Francine Náthalie Ferraresi Queluz
Profª. Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes
Prof. Dr. Humberto Costa
Prof. Dr. Joachin Melo Azevedo Neto
Prof. Dr. Jónata Ferreira de Moura
Prof. Dr. José Aderval Aragão
Prof. Me. Julianno Pizzano Ayoub
Prof. Dr. Leonardo Augusto Couto Finelli
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Lapa Junior
Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva
Profª. Dra. Maria Cristina Zago
Profª. Dra. Maria Otília Zangão
Prof. Dr. Mário Henrique Gomes
Prof. Dr. Nelson J. Almeida
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Prof. Dr. Pedro Afonso Cortez
Prof. Dr. Reinaldo Pacheco dos Santos
Prof. Dr. Rogério de Melo Grillo
Profª. Dra. Rosenery Pimentel Nascimento
Prof. Dr. Rossano Sartori Dal Molin
Prof. Me. Silvio Almeida Junior
Profª. Dra. Thays Zigante Furlan Ribeiro
Prof. Dr. Wescley Viana Evangelista
Prof. Dr. Willian Carboni Viana
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme

Acesse a lista completa dos Membros do Conselho Editorial em www.editoracientifica.com.br/conselho

Parecer e revisão por pares
Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial e Revisados por Pares Externos (Peer Review), sendo indicados para publicação.

Nota: Esta é uma produção independente, tornando-se uma obra com reservas de direitos autorais para os autores. Alguns textos podem ser derivados de outros trabalhos já apresentados ou defendidos, todavia, os autores foram instruídos ao cuidado com o autoplágio. A responsabilidade pelo conteúdo é exclusiva dos autores, não representando, necessariamente, a opinião da editora, tampouco dos organizadores, revisores e membros do Conselho Editorial.

"Mas o tempo é o coração da existência."
Abraham Joshua Heschel

"O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo."
Raduan Nassar

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar o filme *Lavoura Arcaica* (Luís Fernando Carvalho, 2001), concebido do romance homônimo de Raduan Nassar (1975), e a partir disso extrair elementos que nos proporcionarão enxergar os mesmos como possibilidades e caminhos não somente à análise fílmica e literária, mas também à linguagem historiográfica. Vê-se aqui a representação de um imaginário religioso híbrido, amalgamado a partir da junção do islamismo e do cristianismo, característica própria da cultura sírio-libanesa à qual Nassar estaria inserido. Também será feita uma discussão relativa à problemática das adaptações fílmicas de obras literárias, por vezes vistas como inferiores ou de menor envergadura e importância quando comparadas às narrativas literárias, levando em conta a especificidade de cada uma e não a sua identicidade em todos os sentidos, propostas e formatos. Procurar-se-á apontar alguns autores e suas respectivas obras que conceituam de formas distintas o que seria imaginário em diferentes áreas científicas, endossando, portanto o olhar sobre as obras literária e fílmica aqui expostas a partir do seu caráter autônomo e particular, agregadas à historiografia, partindo do pressuposto de que esta pode-se utilizar da imagem e da narrativa literária num viés de aproximação entre campos científicos diversos.

Palavras-chave: História, Literatura e Cinema, Tempo e Imagem, Religião.

ABSTRACT

This work aims to criticize the film *Lavoura Arcaica* (Luís Fernando Carvalho, 2001), inspired by the homonym novel written by Raduan Nassar (1975), as a means to extract elements that enable us to see in them paths not only to the literary and film analysis, but also to the historiographical language. One can see here the representation of a hybrid religious imaginary, through the junction of Islam and Christianity - an inherent characteristic of the Syrian-Lebanese culture which Nassar belonged to. The work also considers the problematics of the film adaptations of written novels, often seen as inferior and in lower quality or importance when compared to their literary narratives, considering the uniqueness of each one rather than its equivalence in all senses, purposes, and formats. Authors about imaginary will be discussed, whose diversity in their respective science fields will yield many ways to conceptualize it. Therefore, transferring a view upon both the novel and its cinematographic adaptation, each one is exposed here from its own autonomous and particular nature, joining to historiography, from the premise that it may use image and literary narrative in such ways to approximate diverse scientific fields.

Keywords: History, Literature and Cinema, Time and Image, Religion.

SUMÁRIO

Resumo 6

Abstract 7

INTRODUÇÃO 9

1 CINEMA E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES 11

1.1 O ofício do historiador e a imagem como fonte histórica 11

1.2 O Cinema enquanto fonte histórica 13

1.3 Tempo e Cinema 16

1.4 Quando o cineasta se torna um "historiador" 16

2 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA: LIMITES E POSSIBILIDADES 20

2.1 Lavoura Arcaica: o livro e o filme 20

2.2 Adaptação: um eco da tradição antropofágica 21

2.3 Literatura e cinema em convergência 22

2.4 Considerações da Lavoura filmada 24

3 O IMAGINÁRIO EM LAVOURA ARCAICA 26

3.1 3.1 Conceituando Imaginário 26

3.2 Lavoura Arcaica e o imaginário que o circunda 28

3.3 3.3 As dimensões da história e do tempo 38

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 41

REFERÊNCIAS 42

INTRODUÇÃO

Debruçar-se sobre obras literárias e fílmicas é um dos caminhos que se descortinam numa pesquisa historiográfica, mas que traz consigo implicações e problemas pela aparente distância entre a arte, a literatura e a própria história enquanto ciência. Escolher esse caminho é, portanto, uma oportunidade para encurtar as fronteiras que dividem estas áreas; fronteiras estas que além de dividirem espaços também os aproximam. Zonas fronteiriças trariam então não separação plena, mas possibilidades confluentes.

Neste sentido, buscar obras como o longa metragem *Lavoura Arcaica* (Luís Fernando Carvalho, 2001), construído a partir do romance homônimo do escritor brasileiro Raduan Nassar publicado pela primeira vez em 1975, como base principal num trabalho de conclusão de curso de História representa justamente a escolha de posicionar-se nesta zona fronteiriça entre a arte, a literatura, o imaginário e a própria linguagem historiográfica. Extrair elementos que corroborem tal aproximação é o sentido e o problema que trazem significância a este trabalho.

No primeiro capítulo deste trabalho, será feita uma discussão da relação entre a historiografia e a imagem bem como a historiografia e o cinema. Para tanto, as visões de historiadores como Peter Burke (2017), Ulpiano Bezerra de Meneses (2012), Marc Ferro (1992) e do crítico de cinema André Bazin (1991) foram essenciais. Como será visto, a imagem pode possibilitar ao historiador caminhos relevantes e ter papel central na análise e na representação de processos históricos. Além disso, o próprio cinema pode, *a posteriori*, ser um dos meios de escrever a história. Assim, o ofício do historiador pode ser compreendido a partir de uma perspectiva aberta, sendo as fontes que este utiliza as mais variadas possíveis, sendo a imagem ou um filme documentos que, apesar de não serem registros verbais "oficiais", oferecem mecanismos de análise e de compreensão da sociedade e de conceitos pertinentes à linguagem historiográfica.

O segundo capítulo terá como enfoque a convergência entre a literatura e o cinema, já que o filme aqui analisado se apresenta como uma adaptação de uma obra literária. Por serem obras com linguagens e formatos distintos, ambas devem ser entendidas como autônomas, mas também complementares. Como será visto aqui, em suas constituições, literatura e cinema muito convergem

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

por ambas basicamente se estruturarem sob a lógica da narrativa, um ponto importante e em comum.

O terceiro e último capítulo deste trabalho buscará uma análise mais detida na estrutura de Lavora Arcaica (livro e filme), entendendo que as obras podem ser inseridas num imaginário religioso híbrido cristão e islâmico. Para tanto, as visões de imaginário de autores como o antropólogo francês Gilbert Durand (1998) e o filósofo franco-grego Cornelius Castoriadis (2000) serão aqui utilizadas. Além disso, ver-se-á na obra uma clara oposição entre o pensamento de gerações distintas. Este confronto entre mentalidades de diferentes gerações, historicamente percebido ao longo dos séculos, não encontra aporte somente em fatos e processos historicamente factíveis do ponto de vista científico, mas também pode ser percebido em obras ficcionais, tendo a ficção literária ou cinematográfica como pano de fundo um contexto social e palpável que a circunda, objetivo deste trabalho. Perceber como o tempo e a narrativa estão dispostos nas obras também será uma preocupação aqui.

1 CINEMA E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES

1.1 O ofício do historiador e a imagem como fonte histórica

O fazer historiográfico, como todo ofício, passou ao longo do tempo por transformações, fazendo-se e refazendo-se a partir das concepções e paradigmas que nutriram diferentes visões acerca do que seria essencial para sua atuação: as fontes. Fontes essas que são o substrato da pesquisa e da análise de um historiador que se debruça sobre diferentes processos históricos, podendo endossar determinada visão ou embotar outra. As fontes são, portanto, *vestígios* essenciais para que se possa analisar e interpretar variados contextos específicos que se inserem na memória (RICOEUR, 1955, p. 25). Aliás, faz-se necessário evocar aqui a o conceito de memória atrelado à historiografia. Na concepção do historiador Jacques Le Goff (1990, p. 49) "Tal como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica.". Dessa forma, tanto os vestígios de processos históricos e suas interpretações correspondentes bem como a reconstrução dos mesmos fazem parte das possibilidades presentes no ofício do historiador.

Definido o potencial das fontes históricas, resta-nos aqui adentrar em suas especificidades. Quais seriam exemplos tangíveis de fontes históricas e o que não deve ser classificado nessa categoria e mediante quais critérios?

Tomemos o caso da sociedade brasileira da década de 1960 como exemplo; para compreendê-la em sua totalidade deve-se pesquisar somente decretos oficiais homologados pelo governo vigente ou buscar outras fontes? Fotos e filmes (tanto ficcionais artísticos quanto documentais) devem também ser levados em conta?

Evidentemente, o uso de imagens é imprescindível a um historiador em seu trabalho. Conforme aponta Peter Burke (2017, p. 19):

> Seria realmente difícil escrever sobre a pré-história europeia, por exemplo, sem a evidência das pinturas das cavernas de Altamira a Lascaux, ao passo que a História do Egito antigo seria imensuravelmente mais pobre sem o testemunho das pinturas nos túmulos. Em ambos os casos, as imagens oferecem virtualmente a única evidência de práticas sociais, como a caça.

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

Burke continua dizendo que "a imagem suscita questões e não as conclui", reforçando o caráter diverso e rico que as imagens trazem aos estudos historiográficos por provocarem múltiplas interpretações e conjecturas acerca, por exemplo, de uma sociedade e suas peculiaridades.

Entretanto, a importância de imagens como fontes históricas, hoje uma questão aparentemente superada e consensual, foi tida com muita resistência e cautela no meio historiográfico ao longo dos séculos XIX e XX, dada a influência do rigor positivista em buscar a verdade e prová-la por meio de registros escritos oficiais ou institucionais (BUENO, 2010, p. 18).

Ulpiano Bezerra de Meneses (2012) apresenta uma visão interessante acerca do uso da imagem como um documento. Apesar do lugar comum na historiografia em creditar à tradição dos *Annales* certa "alforria" ao uso de imagens como documentos, o autor ressalta que:

> [...] O Século das Luzes produziu outras manifestações de um interesse documental crescente pela imagem, principalmente na França. Disso é testemunho a *Encyclopédie,* de Diderot e D'Alambert (1759-1795), que usa imagens para esclarecer informações dos verbetes, inclusive sobre técnicas de trabalho ou ferramentas de outros tempos. Também se deve assinalar a coleta e arquivamento de imagens relativas à Revolução Francesa durante seu próprio curso: caricaturas revolucionárias e antirrevolucionárias, gravuras, desenhos, etc., que depois vão compor repertórios utilizados por historiadores do oitocentos (MENESES, 2012, p. 251).

Meneses não deixa de reconhecer o mérito dos *Annales* na abertura de novas metodologias no que tange ao uso das imagens enquanto fonte histórica ao longo dos séculos XX e XXI, dada a resistência dos historiadores que ainda existe, muito em função de sua formação essencialmente influenciada pelo logocentrismo[1]. O autor advoga ainda que

> o documento visual não ganhou até agora direitos de cidadania plena no fortim da história, pois se trata de uma cidadania de segunda classe. Saiu da senzala, mas ainda não se instalou na casa

1 Termo essencialmente ligado ao Desconstrucionismo de Jacques Derrida que, num sentido amplo, valoriza a razão, o discurso e a palavra.

> grande. Ninguém hoje ignora, em sã consciência, que a imagem pode ser fonte histórica, mas tratá-la efetivamente como tal é que é problemático (MENESES, 2012, p. 251).

Apesar do potencial documental das imagens, este não seria a única utilidade das mesmas ao historiador. Meneses (2012, p. 243) destaca:

> convém ressaltar que é imprescindível que o historiador rompa as limitações nas quais se deixa com frequência aprisionar pela redução da imagem apenas a "documento visual" e a tarefas taxonômicas e de leitura iconográfica. É igualmente crucial que o pesquisador se familiarize com as inúmeras variáveis que definem a natureza da imagem e a multiplicidade de significados e papéis que ela pode assumir historicamente, e, ainda que não deva percorrer todos os caminhos previstos, não pode ele se furtar a uma cartografia em que são incessantes os desdobramentos fornecidos pela antropologia, pela sociologia, pela história, pela história das técnicas, pela história da arte, pela psicologia e psicanálise, pelas ciências da percepção e da cognição, da comunicação, da informação e da computação, pela neurofisiologia e neuroestética, pela filosofia e pela estética, pela semiótica e pela linguística, pelos estudos culturais, de cultura material, de cultura visual...

Desta forma, o caráter documental das imagens não é definidor e limitador. Assim, seria deveras reducionista enxergar as imagens apenas como registros, já que elas provocam interpretações que transcendem este prisma de análise. Meneses (2012), reforçará a importância de a imagem ser considerada pelo historiador a partir da dimensão da visualidade, o que significa que as imagens serão aqui vistas *per si*, como "componentes do jogo em causa".

1.2 O Cinema enquanto fonte histórica

Tal como as imagens de modo geral, o uso do cinema como agente da História também foi consolidado com dificuldade e recusa dos *modi operandi* dos paradigmas historiográficos tradicionais. Conforme aponta Marc Ferro (1992, p. 79-80):

> Seria o filme um documento indesejável para o historiador? Muito em breve centenário, mas ignorado, ele não é considerado nem

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

> sequer entre as fontes mais desprezíveis. O filme não faz parte do universo mental do historiador. Na verdade, o cinema ainda não era nascido quando a história se constituiu, aperfeiçoou seus métodos, parou de narrar para explicar. A "Linguagem do cinema revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, é de interpretação incerta. Mas essa explicação não é satisfatória para quem conhece o infatigável ardor dos historiadores, obcecados por descobrir novos domínios. [...] Assim, para os juristas, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente e para o estado, aquilo que não é escrito, a imagem, não tem identidade; como os historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la? Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira destes grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos. [...] O historiador não poderia se apoiar em documentos dessa natureza.

Apesar de todos os embates no campo metodológico da historiografia, o cinema se apresenta como parte da consciência e da memória de um povo e, talvez justamente por isso, possibilita estudos aprofundados acerca da cultura e das peculiaridades de uma sociedade. Como destaca Michèle Lagny (2009, p. 99):

> A utilização do filme pelo historiador, por longo tempo inconcebível, e em seguida admitido formalmente, parece constituir doravante o objeto de uma tendência cujo sucesso é crescente, visto que, mais do que nunca, todos, os cineastas na frente, mas também sociólogos, etnólogos, filósofos e historiadores, afirmam a estreita relação entre o cinema e a história. Imediatamente, por causa da correspondência que parece evidente, à primeira vista, entre a imagem animada e o real. Filmar a vida: eis o que fizeram os operadores Lumière, cujas primeiras tomadas de cena testemunharam a saída de trabalhadores da usina que possuíam, [...] a refeição deles com seus filhos [...] assim como manifestações públicas da vida política [...].

Uma das especificidades da imagem em movimento, acepção geral do cinema, seria portanto, a de *testemunhar* e de servir como *indício* de determinado contexto histórico, chegando inclusive a influenciar determinantemente na tomada de alguma conclusão. Conforme exemplifica Marc Ferro (1992, p. 23-24), certo documentário repercutido na França que evidenciava e existência de trabalhos forçados na então União Soviética fez com que o Partido Comunista Francês,

PCF, tecesse críticas aos excessos cometidos pelo bolchevismo e até mesmo a condenar tais práticas; nesse sentido, um filme levou a uma rachadura entre grupos que se ligavam como siameses. A imagem como testemunha e indício de algo assume aqui, em certo sentido, um caráter de prova; diante do registro, tal qual era a realidade: os campos e os prisioneiros, os caracteres eslavos e o teor das imagens que tornavam quase impossível uma inverossimilhança, não havia escolha ao PCF a não ser condenar as práticas soviéticas. A imagem é aqui decisiva na tomada de conclusões e posicionamentos. Neste sentido, nas palavras de Ferro, o cinema adentra nos limites de *agente da história*, por influenciar e ter papel decisivo em algo de implicações em esfera coletiva.

Outra questão a ser aqui trabalhada se relaciona aos usos políticos do cinema. Adentramos em questões metodológicas e estéticas que não devem ser olvidadas: um olhar acerca de uma obra cinematográfica situada nalgum contexto. Perguntas-chave devem ser feitas, como "o que é aqui é mostrado e que maneira?" ou então "qual impressão isso causa no espectador?". Numa conjuntura hegemônica, filmes buscarão, ou deverão legitimar o *status quo* vigente. Como exemplo, numa França de tradição antimonárquica e espírito revolucionário, execra-se o espírito aristocrático; outrossim, numa Inglaterra tradicionalmente ligada à Coroa, buscar-se-á exaltar as virtudes da mesma (FERRO, 1992, p. 17).

São vários os casos em que instituições e governos apropriaram-se do cinema com intenções político-ideológicas. É impossível deixar de citar o caso dos soviéticos, cujos líderes como Lênin e posteriormente Stalin, viam na sétima arte a possibilidade real de propagação do ideário pró-revolucionário e proletário. Na Rússia soviética, importantes cineastas como Sergei Einsenstein, autor de filmes como *A Greve* (1925) e *Outubro* (1928), apesar de discordâncias pessoais como o regime stalinista, notabilizaram-se por filmes de teor essencialmente político e favoráveis ao ideal bolchevista. Dessa forma, esperava-se que o homem comum tivesse as idas ao cinema como parte do cotidiano e acabasse paulatinamente incorporasse no discurso e na prática um sentimento nacionalista e anticapitalista (FERRO, 1992, p. 27).

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

1.3 Tempo e Cinema

A maneira como o tempo é concebido no cinema é deveras intrigante pela forma como o segundo consegue *distorcer* o primeiro. Ao ver um filme de duração média de duas horas, notam-se acontecimentos que, na trama, envolveram anos. Entre um plano e outro podem ter se passado muito ou pouco tempo.

Assim, a relação entre o tempo da história cinematográfica contida na experiência do expectador revela tal distorção, possível a partir da contraposição de dois tempos pertencentes à lógica da duração: o tempo da narrativa do filme e o tempo dos acontecimentos ali narrados, chamado de diegético. Na estrutura de um filme, para Aumont (2003, p. 89-90), essa duração se apresenta basicamente de quatro formas: sumária, dilatada, equivalente e elipsada. Na estrutura sumária, o tempo transcorrido na narrativa fílmica é menor que o da história; na dilatada ocorre o oposto e vê-se a duração da narrativa maior que a da história. Na forma equivalente, existe uma igualdade entre ambos, algo comum em peças teatrais e em filmes adaptados das mesmas, como no caso de *Deus da Carnificina* (Polanski, 2011). Como destaca o autor o filme *Festim Diabólico* (Hitchcock, 1943) com claras alusões à obra dostoievskiana, é também um desses exemplos. Por fim, na estrutura elipsada "o tempo da narrativa é igual a zero, o da história indefinido. O espectador acha-se projetado alguns segundos ou vários séculos para frente ou para trás" (AUMONT, 2003, p. 90).

No cinema, esse jogo de digressão temporal é feito a partir da montagem dos planos. Para Mourão (2002, p. 36), "É na montagem que encontramos a imagem do tempo, uma vez que o tempo cinematográfico, sendo uma representação indireta, depende da organização das imagens e sons para que ele se constitua".

Portanto, um filme como um compêndio de imagens-movimento, possibilita uma experiência singular entre o visual e o tempo, que aliás é um dos objetos de estudo caros à historiografia.

1.4 Quando o cineasta se torna um "historiador"

Além dos usos políticos do cinema, deve-se também refletir sobre o potencial de um filme de reconstruir e interpretar certa memória. Guardadas as devidas proporções, o papel de um cineasta pode ser cautelosamente comparado ao

de um historiador no sentido de rememorar um fato ou um contexto específico, sobretudo se considerarmos filmes de teor histórico. No entanto, enquanto o historiador se apega ao rigor, aos moldes científicos e aos paradigmas historiográficos, o cineasta se despe desses aspectos e busca o primor da experiência artístico-visual (BURKE, 2017, p. 239). Mesmo assim, a forma escolhida por um diretor de cinema na produção de uma película pode corresponder efetivamente ao papel de um historiador no que tange à especificidade e composição dos trabalhos, embora sejam estes notadamente de formatos distintos. Peter Burke, (2017, p. 244 *et. seq.*) ao analisar o filme *O Absolutismo: A Ascensão de Luís XIV* de Roberto Rossellini, 1966, chama a atenção para aspectos que corroboram nossa assertiva:

> Como História, seu Luís XIV é particularmente notável por duas razões. Em primeiro lugar, sua preocupação com acontecimentos do dia a dia, em uma época [...] em que a "história do cotidiano" não era ainda levada a sério por historiadores profissionais. [...] Por exemplo, o filme inicia com uma cena inventada de pessoas comuns, nas margens do rio, discutindo acontecimentos políticos. Mostra regularmente o trabalho em andamento, Versalhes sendo construído, por exemplo, bem como produtos acabados. Nós não somente assistimos às grandiosas refeições reais, mas também damos uma olhada rápida nas cozinhas, nas quais elas estão sendo preparadas.

Conforme apontado, a escolha do cineasta Rossellini foi fundamental para possibilitar outro olhar sobre o absolutismo ao se debruçar não somente sobre os documentos "oficiais", mas também no homem comum. Nesse sentido ecoa a fala do historiador de filmes e teórico alemão Siegfried Kracauer: "A dimensão total da vida diária com seus movimentos infinitesimais e suas muitas ações passageiras somente poderia ser desvelada na tela. [...] filmes iluminam o reino das bagatelas, dos pequenos acontecimentos" (KRACAUER apud BURKE, 1992, p. 244).

Este movimento é também, grosso modo, a síntese de movimentos como o Neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro. Numa Europa devastada no pós-guerra, o italiano Vitorio de Sicca constrói uma personagem que era o retrato do italiano comum e empobrecido em *Ladrões*

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

de Bicicleta, 1948. O filme retrata a história de um operário que, depois de muita espera, consegue um emprego de colador de cartazes e, para tanto, precisava de uma bicicleta, que não dispunha e a conquista mediante a venda de pertences pessoais. A mesma, no entanto, acaba sendo furtada, o que traz à personagem tristeza e desespero e o faz percorrer em vão a cidade de Roma em busca do veículo perdido. Ameaçado pela miséria e sem saída, o pai de família então furta uma bicicleta, é pego e se vê envergonhado diante do filho:

> Desse modo, a tese do filme se eclipsa atrás de uma realidade social perfeitamente objetiva, mas esta passa, por sua vez, para o plano de fundo do drama moral e psicológico que, por si só, bastaria para justificar o filme. [...] É a criança que dá a aventura do operário sua dimensão ética e abre com uma perspectiva moral e individual esse drama que poderia ser apenas social (BAZIN, 1991, p. 269).

No entanto, é este homem comum o protagonista e são as suas angústias, discurso e estética o essencial a se mostrar. Nota-se certa semelhança no Cinema Novo brasileiro dos anos 1960:

> Os principais temas dos filmes do início da década de 1960, ligados ao movimento cinemanovista, eram a pobreza nordestina, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis. Por exemplo: "Barravento" (1961) de Glauber Rocha, conta a história de uma comunidade de pescadores na Bahia marcada pelo misticismo. "Vidas Secas" (1963) de Nélson Pereira dos Santos adapta o clássico romance de Graciliano Ramos sobre os flagelados da seca nordestina. Já "Os Fuzis" (1964) de Ruy Guerra, narra as tensões e estabelece paralelos entre vítimas da seca e um grupo de soldados enviados para proteger os galpões de um latifundiário (BUENO, 2010, p. 40).

São múltiplas as possibilidades de aproximação entre o cinema e a historiografia, sendo o que foi feito aqui até o presente momento um breve recorte. Segundo Lagny (2009, p. 100):

> Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história.

Referindo-se ao cineasta francês Chris Marker, Feigelson (2009, p. 377) afirma:

> Arquiteto da memória, seu filme pode se abordar como o depositário de rastros em profundidade. A este respeito, uma tal atitude permanece significativa: da busca de provas, da possibilidade de desvelar as fronteiras de um discurso cinematográfico na encruzilhada da atualidade, do documentário e dos arquivos, da correspondência entre comentários e ilustrações.

Tais elementos atribuídos ao trabalho de Marker são familiares ao universo da historiografia e por isso a aproximação é válida. A cinematografia e a história, com suas especificidades, podem muito comunicar entre si.

É justamente esse o diálogo principal que doravante será buscado neste trabalho, cujo alicerce se estabelece em duas obras de cunho literário e fílmico e, portanto, não historiográfico, mas que trazem consigo possibilidades e caminhos pertinentes também ao olhar da História por abarcarem noções gerais ligadas ao imaginário, à religiosidade e ao pensamento ocidental, aspectos estes presentes no *métier* do historiador bem como nas obras escolhidas a serem analisadas neste trabalho.

As obras escolhidas são o romance Lavoura Arcaica, do escritor brasileiro Raduan Nassar e o filme homônimo, de Luís Fernando Carvalho. Os próximos dois capítulos deste trabalho deter-se-ão a, primeiramente, entender algumas questões relativas às adaptações cinematográficas de obras da literatura, e posteriormente, a uma análise específica destas obras, enquanto forma e conteúdo, extraindo elementos que nos permitem inferir conclusões voltadas não somente ao universo historiográfico, ressaltando, portanto, a confluência possível deste campo metodológico com outros afins como a literatura, o cinema, a filosofia e a antropologia.

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

2 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA: LIMITES E POSSIBILIDADES

2.1 Lavoura Arcaica: o livro e o filme

Dentre as consagradas e imortalizadas obras da literatura brasileira, por diversas vezes passam despercebidos o nome de Raduan Nassar e do seu romance *Lavoura Arcaica*. O romance foi lançado no ano de 1975 e na época foi bem recebido pela crítica literária especializada. Recebeu no ano seguinte o prêmio Coelho Neto, realizado pela Academia Brasileira de Letras bem como o prêmio Jabuti na categoria autor revelação para Raduan Nassar. Pelo conjunto de sua curta obra, Raduan foi galardoado, anos mais tarde, em 2016 com o Prêmio Camões, o maior prêmio de caráter literário para autores lusófonos.

A narrativa do romance em questão gira em torno de André, um jovem que decide sair da fazenda em que vive desde criança com os irmãos e os pais e se vê num quarto de pensão barata interiorana. Confusa, a personagem se confronta com diversas questões que contrapõem, por exemplo, tradição e modernidade ou conservadorismo e licenciosidade. É narrado em primeira pessoa e tem em sua estrutura de tempo um caráter não linear.

Construído a partir do romance, em 2001 é lançado o filme homônimo. Dirigido por Luís Fernando Carvalho, o longa metragem *Lavoura Arcaica* foi muito bem recebido pela crítica, chegando a ganhar mais de vinte prêmios em mostras nacionais e internacionais de cinema em diversas categorias (NASSAR, 2016, p. 455-456.) e a ser incluso em 2015 na relação dos *cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos,* feita pela Abraccine, Associação Brasileira de Críticos de Cinema. O filme é colorido em sua maior parte, tem duração aproximada de 163 minutos e tem no elenco atores consagrados como Raul Cortez e outros que na época eram promessas como Selton Mello, Caio Blat e Simone Spoladore. A direção de fotografia é de Walter Carvalho e a trilha sonora é assinada pelo compositor Marco Antônio Guimarães.

2.2 Adaptação: um eco da tradição antropofágica

Apesar da autonomia das duas linguagens, literatura e cinema, é impossível não evidenciar certa coadunação entre ambas. É também nesse sentido que a adaptação aqui está sendo tratada como uma transposição midiática, que possui essa noção antropofágica. Aliás, tal caráter configura não somente os formatos supracitados, mas a arte, em sentido lato. Conforme destaca o crítico de cinema André Bazin (1991, p. 85):

> Notemos em primeiro lugar que a adaptação [...] é uma constante da história da arte. Malraux mostrou que o Renascimento pictorial devia, em sua origem, à escultura gótica. Giotto pinta em relevo; Michelangelo recusou voluntariamente os recursos da cor a óleo, o afresco sendo mais conveniente a uma pintura escultural. E, sem dúvida, isso não passou de uma etapa logo ultrapassada em direção à liberação da pintura "pura". [...] E se considerássemos agora o romance, será preciso criticar a tragédia clássica por adaptar para a cena pastoral romanesca, ou a Mme. Lafayette pelo o que ela deve à dramaturgia raciniana?

Deste modo, pode-se considerar vã a tentativa de definir o cinema como uma arte pura, sendo este, assim como qualquer outra arte, um amálgama de concepções próprias de outras linguagens tomadas por empréstimo e reproduzidas de outro modo. Segundo Walter Benjamin (1987, p. 185):

> Em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte. Antes que se desenvolvesse o cinema, os dadaístas tentavam com espetáculos suscitar no público um movimento que mais tarde Chaplin conseguiria provocar com muito maior naturalidade.

Destarte, pressupõe-se numa arte relativamente nova como o cinema, a existência de certa continuidade e reformulação dos ideais que já existiam em outros movimentos que a antecederam, o que endossa a tese de Bazin, no ensaio aqui já citado *Por um Cinema Impuro: defesa da adaptação*. A hibridização e a intersecção são, portanto, próprias do cinema, como toda e qualquer arte que, até mesmo não intencionalmente, é fadada a retomar características já desenvolvidas noutros contextos e noutras linguagens. Assim, é evidente que

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

a linguagem literária, como exemplo no que se refere à disposição de enredo e personagens, transportar-se-á à estrutura fílmica. Aproximações são, assim, não somente possíveis como inevitáveis.

2.3 Literatura e cinema em convergência

Pode-se dizer que tanto o cinema quanto a literatura comungam de uma mesma peculiaridade: a narrativa (SILVA, 2012, p. 181). Uma obra literária possui, tradicionalmente, a característica de contar determinada história. Em seu desenvolvimento e constituição, o cinema assim também o fez. Deleuze (2005, p. 37), reforça isso ao afirmar que:

> O fato histórico é que o cinema se constituiu como tal tornando-se narrativo, apresentando uma história, e rechaçando as outras direções possíveis. A aproximação que se segue é que, a partir de então, as sucessões de imagens e até mesmo cada imagem, um único plano, são assimiladas a proposições, ou melhor, a enunciados orais: o plano considerado como o menor enunciado narrativo.

O roteiro de um filme conta determinada história e assim como num romance, pode trazer os conflitos, as contradições e tensões de uma personagem ou de uma situação específica e seus respectivos atores envolvidos. Para além de uma história, cinema e literatura traduzem impressões e significados. Segundo Johnson (1982, p. 29), "o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa e metafórica."

Evocando o cineasta russo Sergei Eisenstein, Deleuze (2005, p. 48) destaca: "Como Eisenstein costumava repetir, é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma por toda uma atividade de seleção e de coordenação para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão como ao todo sua consistência.". Tais elementos citados por Deleuze como próprios e necessários a um filme podem ser facilmente notados também na estrutura básica de um romance.

Entretanto, colocar as duas linguagens em pé de igualdade nos traria sérios problemas além de revelarem enorme imaturidade. Diversos elementos

evidenciam decisivamente que entre esses dois ramos existem uma infinidade de dissonâncias.

Marcada distinção entre um livro e um filme estabelece-se sobre o formato das duas linguagens. A literatura representaria aqui uma arte interior e notadamente subjetiva por sugerir um tempo e um lugar que será recriado pelo leitor em seu contato com a obra e sua experiência subjetiva. Embora a experiência do expectador com qualquer filme também seja subjetiva, o cinema se apresenta como uma arte essencialmente exterior por mostrar algo que, como dito, seria apenas sugerido por um livro e recriado pelo leitor. As câmeras de um filme traduzem com requinte de objetividade um universo que num livro seria imaginado e sugerido (HOHLFELDT, 1984, p. 132).

No entanto, tal raciocínio não pressupõe a perda absoluta das lacunas que um filme deixa por diversas vezes e que são preenchidas pelo expectador. Como dito, a experiência do expectador é intrinsecamente subjetiva. Mas se compararmos ambas as linguagens, concluiremos que, em linhas gerais, é o livro tipicamente interior, e portanto, possui este maior grau de interioridade e subjetividade.

Uma das limitações mais discutidas em torno das adaptações cinematográficas de obras literárias é o grau de fidelidade do filme em relação ao livro. Ora uma obra do cinema é criticada por ter destoado muito da essência de sua referência literária. No entanto, se é muito fiel ao livro, o filme, na visão de muitos, peca pelo rigor em seguir excessivamente a fonte.

Este "problema" pode ser solucionado se se souber compreender que a obra cinematográfica e a obra literária representam duas linguagens distintas com diferentes formatos que influenciam diretamente em seu resultado. Nesse sentido, jamais um filme será "igual" ao livro em seu resultado, visto que tem uma natureza diversa.

Outro aspecto a ser ressaltado é que justamente por representarem formatos diferentes, não cabe traçar critérios comparativos em termos de qualidade entre um filme adaptado de um livro. Um filme é uma obra específica e deve ser assim compreendida independentemente do livro que ela se utilizou para ser concebida. Noutras palavras,

> O caráter artístico da adaptação no cinema não é o de buscar ser

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

> o mais fiel possível à obra articulada por palavras, mas sim o de exercitar elementos próprios de sua linguagem, da força de suas imagens em agenciar elementos sonoros, visuais e gramaticais no sentido de criar um monumento de sensações capaz de provocar o pensamento a pensar pelas e com as imagens. Nesse aspecto, quando uma obra cinematográfica opta por se acomodar a reproduzir imagens e palavras, sensações e pensamentos já estabelecidos por uma obra literária, acaba se restringindo a ser uma somatória de clichês visuais, nega assim a força criativa de sua linguagem, limita-se a ser um produto de entretenimento, apesar de muitas vezes espetacularizante, mas fraco de energia criativa (FERRAZ, 2017, p. 44).

Neste sentido, dizer que um filme ficou "melhor" ou "pior" que um livro por, por exemplo, suprimir algumas partes que o leitor ou expectador julga essenciais, é um grande equívoco já que o próprio formato do filme com certo padrão de tempo de duração definido tende a naturalmente forçar um encurtamento da história original proposta pelo escritor de um livro. Entendido que cada obra, seja literária ou fílmica, tem sua especificidade é que se consegue entender com mais maturidade crítica a proposta de uma adaptação. Um filme, seja ele adaptado ou não, tem em seu resultado a marca de quem o dirigiu e de quem ajudou em maior ou menor grau para a sua realização (RIBEIRO, 2005, p. 186).

2.4 Considerações da Lavoura filmada

Em *Lavoura Arcaica* (filme), vê-se uma grande alusão ao livro na reprodução de diálogos integrais como estão exatamente dispostos na obra de Raduan Nassar. O roteiro do filme se utilizou grandemente do livro para ser formado. Como destaca Reyes (2017, p. 30):

> Há uma consonância entre romance e filme. O filme é bastante literário ao apostar no discurso "indireto" de André. Mesmo em seus diálogos com Pedro, ele parece falar consigo mesmo, refletir em voz alta em discursos tais como: estou cansado de ideias repousantes, olhos afletivos, macias contorções, que tudo seja queimado, meus pés, os espinhos dos meus braços, as folhas que me cobrem a madeira do corpo [...]. Há igualmente um deslocamento de determinados eventos ou pensamentos, em sua ordem temporal de presença nas narrativas, entre romance e filme.

Xavier (2005, p. 14) salienta que

> No romance, tudo se conduz pela voz de André, o narrador autodiegético. No filme, esta voz se faz presente, mas interage com as modulações da luz, dos gestos e dos movimentos de câmera. Os pés de André em contato com as texturas do mundo, o seu olhar para a copa das árvores e o céu, a sua relação com o rosto da mãe ou com a palavra do pai, o longo diálogo com o irmão: em tudo, há uma circulação de motivos que repõe o jogo de afinidades eletivas postas pelo novelo de metáforas do livro. A luz solar se conecta ao tempo da infância, momento de promessa, em oposição às sombras do quarto de pensão, espaço das convulsões angustiadas, crispações, no qual a câmera "epidérmica" e a luz expressionista traduzem muito bem o sentido dos olhos de André como "caroços repulsivos" (Raduan).

Conforme apontado, o filme de Luís Fernando carvalho, buscou traduzir e representar diversos aspectos inerentes à obra de Raduan Nassar. Alguns destes elementos, inclusive, serão discutidos no próximo capítulo deste trabalho.

No entanto, evidentemente é impossível reproduzir todo o livro num filme, pois como já foi dito, um filme e um livro representam duas linguagens distintas. Neste sentido, não é exagero afirmar que um filme adaptado é uma representação da obra literária e, como tal, remete o conceito de mimeses; a representação aqui não significa a reprodução idêntica de algo e sim a representação das impressões que se criaram acerca de algo (TEIXEIRA, 2003, p. 47).

Outro ponto essencial quando se contrapõe um filme a um livro que o motivou é a estética que caracteriza o cinema. A luz, as cores, a trilha sonora, a entonação e o timbre dos atores elencados para representar as personagens, etc. escolhidos para se representar a história proposta pelo autor de um livro podem significar apenas uma das possibilidades que o leitor cria ao ler o livro. A linguagem literária é ainda mais genérica que a audiovisual, neste sentido.

Tais fatores nos dão mais tranquilidade para explorar adaptações cinematográficas de livros como *Lavoura Arcaica* e nos permitem explorar com mais segurança a proposta do filme por ele mesmo, o que será feito no próximo capítulo.

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

3 O IMAGINÁRIO EM LAVOURA ARCAICA

3.1 3.1 Conceituando Imaginário

Uma das premissas elementares para se pensar acerca do que seria o imaginário, não se importando *a priori* com mentalidade ou cultura que se queira designar, é o seu caráter abstrato. Pensar em imaginário pressuporia, portanto, amplitude de conceitos e visões e não racionalidade extremada e incontestável. Essa discussão é feita pelo antropólogo francês Gilbert Durand (1998). Para o autor "a imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável" (DURAND, 1998, p. 10). Assim, se opondo à lógica racional aristotélica, perpetuada em vários sentidos nalgumas facetas do cristianismo, o imaginário, entendido aqui a partir da acepção mais geral do termo, remetendo *imaginação*, não se configura como uma proposta fechada de interpretação, mas antes como uma multiplicidade de sentidos inclusive no campo de análise científico, não se restringindo a um campo específico do saber. Ainda na concepção do autor (1997, p. 17):

> *o conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capítulo pensado do* homo sapiens *– aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra*. [...] Mais do que nunca, reafirmamos que todos os problemas relativos à significação, portanto ao símbolo e ao Imaginário, não podem ser tratados – sem falsificação – por apenas uma das ciências humanas [grifos do autor].

Como aponta Durand, a mentalidade ocidental por diversas vezes buscou minimizar o caráter genérico advindo do imaginário ao exaltar a racionalidade, buscando sufocá-lo em silogismos herméticos e iconoclastas. Um exemplo a ser citado é o contexto do movimento da Reforma Protestante do século XVI, que buscava grosso modo a centralidade do texto bíblico exato e puro, despido dos nuances inferidos pela tradição católica *a posteriori*. No entanto, surge um elemento que traduziria uma quebra à retidão e à precisão desta nova "ordem": a música. Assim,

> podemos citar a imensa exegese musical – e tão poética! – da obra de Johann-Sebastian Bach (1685-1750), o maior compositor protestante. Bach, músico e protestante tardio da Reforma, manteve intactas a inspiração e a teoria estética de Lutero. Os textos e as músicas de suas duzentas cantatas e "Paixões" são testemunhas magníficas da existência de um "imaginário" protestante de uma profundidade incrível mas que se destaca na pureza iconoclasta de um lugar de oração do qual as imagens visuais – os quadros, as estátuas e os santos – foram expulsos. (DURAND, 1998, p. 23).

Intrínseco a uma sociedade, o imaginário se diferencia de uma ideologia justamente por seu nível de abstração e dispersão. Conforme afirma Laplatine (1996, p. 23):

> A representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas. A diferença entre o imaginário e a ideologia é que, embora ambos façam parte do domínio das representações, referidas ao processo de abstração, a ideologia está investida por uma concepção de mundo que, ao pretender impor à representação um sentido definido, perverte tanto o real material quanto esse outro real perverte o imaginário.

Nesse sentido, pode-se afirmar que as ideologias se apresentam como um sentido específico e coeso. Quando se fala em imaginário, no entanto, leva-se em conta um arcabouço de construções, mitos, símbolos e signos que não seguem um *projeto* linear, mas um conjunto de representações abstratas e minuciosas.

Cornelius Castoriadis (2000) nos apresenta mais uma perspectiva interessante ao intrincar as instituições ao simbólico. Para ele,

> Tudo o que se nos apresenta no mundo social-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico. Não que se esgote nele. Os atos reais, individuais ou coletivos – o trabalho, o consumo, a guerra, o amor, a natalidade – os inumeráveis produtos materiais sem os que nenhuma sociedade poderia viver um só momento, não são (nem sempre, não diretamente) símbolos. Mas uns e outros são impossíveis fora de uma rede simbólica (CASTORIADIS, 2000, p. 142).

Nessa perspectiva, portanto, admite-se o simbólico e o imaginário como parte *sine qua non* de todas as instituições construídas ao longo do tempo. Desse modo, a religiosidade, por exemplo, faz-se e refaz-se ao longo

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

do tempo, amalgamando-se e dissociando-se continuamente de elementos dos mais diversos.

> Diante dessas proposições, analisaremos na próxima seção aspectos de um imaginário religioso híbrido entre o cristianismo e o islamismo, fruto do cenário religioso sírio-libanês ao qual Raduan Nassar está inserido por ascendência e tradição; imaginário este que, como dito, é essencialmente abstrato e que por essa razão pode também permitir outras leituras além destas que aqui propomos.

3.2 Lavoura Arcaica e o imaginário que o circunda

São muitas as relações que podem ser estabelecidas entre André de *Lavoura Arcaica* e o filho pródigo da parábola trazida no capítulo XV do Evangelho segundo São Lucas a começar por André também ter escolhido sair de casa e por isso representar em ambos os casos um desarranjo à ordem presente na união familiar, mesmo que essa união seja somente física. A saída do pródigo representou uma afronta à unidade familiar tão exaltada também no decorrer da história de Nassar.

No início da trama, André está nu e só no quarto de pensão escuro até que tem seu silêncio interrompido pelo irmão mais velho, Pedro, que bate à porta. A cadência do som que invade o quarto no filme de Luís Fernando Carvalho quebra o transe de André que traz ao espectador a ideia de uma liberdade explosiva e ao mesmo tempo agonizante pela forma impactante como a trilha sonora é conduzida neste início, repleta de picos.

Este encontro de André com Pedro ocupa mais da metade da obra e é aqui que André narra em primeira pessoa ora para Pedro e ora a sua própria consciência e consequentemente ao leitor ou espectador suas impressões sobre a fazenda, seus pais e irmãos intercalando momentos que foram para ele importantes desde a sua infância e adolescência (o chamado fluxo de consciência presente no romance de Nassar). Essa narração não tem um caráter linear e às vezes misturam-se os fatos e as fases de vida da personagem. No filme em análise optou-se por representar em duas vozes diferentes essas narrativas em recurso voz over. Nos momentos em que André narra diretamente a Pedro os fatos, aparece a voz de Selton Mello e nos outros, a do próprio diretor Luís Fernando Carvalho.

Neste encontro entre Pedro e André, um dos primeiros elementos do imaginário presente na obra a emergir está na reação de Pedro ao ver André com a camisa desabotoada. Ele pede que o irmão abotoe a camisa e chama para si a responsabilidade de repreendê-lo por isso ao evocar com respeito e temor a figura máxima do pai. O pudor ao corpo e às paixões bem como o respeito à figura paterna compõe toda a obra. O pai, no filme representado por Raul Cortez, tem autoridade máxima sobre tudo e sobre todos na fazenda. Quanto aos costumes e a visão de mundo de todos, partem de seus sermões os ensinamentos que se deve ter como guia máximo. Depreende-se daí o caráter paternalista da *lavoura*; o pai representava o líder supremo e por sua vez enaltecia a figura do falecido avô. Nesta ordem, o sucessor natural seria Pedro, curiosa e possível alusão ao apóstolo Pedro, tido pela tradição cristã como primeiro líder da igreja. A ordem que todos deviam se sentar à mesa para as refeições era um reflexo disso. Em uma ponta, havia a cadeira vazia do avô e na outra era o lugar do pai; à sua direita sentava-se Pedro. O respeito e o temor ao pai se verificavam em todos principalmente no momento em que este proferia os sermões e as reflexões. Neste momento, todos o ouvem com silêncio absoluto e não olham diretamente a ele, mantendo o olhar sério e cabisbaixo como de quem ouve uma sentença. A forma como o filme representa este aspecto é imprescindível para esta percepção. (vide Imagem 1).

Imagem 1 – Parte dos irmãos e a mãe à mesa.

Fonte: captura de tela. *Lavoura Arcaica***.** Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Distribuidora Europa Filmes, 2001. (Longa metragem).

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

As referências que se faz ao imaginário judaico-cristão são várias. Um dos primeiros ensinamentos que se traz é o de Cristo no Sermão do Monte ao explicar que os olhos são a candeia do corpo.[2] O pai também exalta a verdade ao dizer que sempre se deve começar com a verdade e terminar por ela. Valoriza o trabalho, o respeito, a paciência como a maior das virtudes e a união inquebrável do núcleo familiar. Repudia as paixões e denuncia a pressa como uma ameaça nociva que interrompe o ciclo natural da vida e das coisas que a compõem. Um dos sermões do pai dizia:

> humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também... (NASSAR, 2016, p. 150).

Outro trecho a ser aqui destacado:

> O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular. [...] ele [Pedro] falou ainda dos anseios isolados de cada um em casa, mas que era preciso refrear os maus impulsos moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que o acompanham procurando encontrar a solução para nossos problemas individuais sem criar problemas mais graves para os que eram de nossa estima (NASSAR, 2016, p. 24).

Na conversa com Pedro, André fala sobre sua tenra fé de infância de "congregado mariano" e estas reminiscências são muito bem representadas no filme, que mostra uma relação íntima dele com a mãe, que o desperta cedo para ir à capela e como ele, sendo ainda uma criança, chega ali com a leveza

2 Cf. O Evangelho Segundo São Mateus, cap. VI, versículos 22 e 23.

característica de uma. A pequena capela é mostrada no filme num plano aéreo e o momento em que a criança chega à congregação é quando o plano deixa o ar, trazendo a impressão inclusive que o pequeno André levitava ou transbordava.[3] (vide imagens 2 e 2a).

Imagem 2 – A paróquia vista num plano aéreo. Imagem 2a – O pequeno André levitando ao chegar à paróquia.

Fonte: captura de tela. *Lavoura Arcaica***.** Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Distribuidora Europa Filmes, 2001. (Longa metragem).

Mas todo esse primeiro amor de André com a fé e com a família se desbota com o tempo. A causa para que isso ocorresse é como ele mesmo afirma o excesso de luz; o excesso de luz o incomodava. O conceito de luz e sombra é muito bem representado na película. Sempre que é mostrada a casa da fazenda, sobretudo nas recordações de infância, vê-se um ambiente extremamente iluminado e claro, sem sombras. No momento em que o pai profere os sermões, tem-se um ambiente escuro, mas iluminado pelo pai que acende o candeeiro para que a sala fique clara e para que todos possam vê-lo. (vide imagens 3 e 3a).

3 André chega a relembrar que sentia na capela o que tinha de fato como sendo Deus. Essa expressão pode ser compreendida pela tradição judaico-cristã e noutras religiões na presença material da divindade em templos ou em objetos, o simulacro.

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

Imagem 3 – Momento em que o pai acende o candeeiro. Imagem 3a – O pai à extremidade da mesa proferindo sermões. Oposição entre luz e escuridão.

Fonte: captura de tela. *Lavoura Arcaica***.** Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Distribuidora Europa Filmes, 2001. (Longa metragem).

Enquanto estava na pensão, André escolhe ficar no quarto escuro, vedado e intransponível para que frestas de luz não mais o incomodassem. Assim como a cadência das batidas insistentes de Pedro à porta quebraram o silêncio e o transe de André, Pedro também exige que as venezianas fossem abertas e assim como quando pediu que André abotoasse a camisa, remeteu nesta ordem a imagem do pai que por sua vez ressaltava que a luz deveria sempre sobrepujar às trevas.

As motivações que levaram a André à transgressão são a inconformidade com os padrões estabelecidos pelo pai e seus desígnios. Num momento de recordação, André relembra quando sintetiza a sua transgressão e afirma fundar a sua própria igreja baseada somente no seu ponto de vista; afirma ser possível ser o profeta da sua própria história e existência. Traz um misto de revolta e de contestação ao tecer comentários jocosos e irreverentes às histórias do pai e aos preceitos impostos a ele desde a infância. Neste sentido, a atuação de Selton Mello é significativa por trazer muito bem em seu timbre e na entonação de sua voz tais características. A atuação de Raul Cortez como o pai também é imprescindível para que o espectador apreenda o caráter religioso e moralista do pai.

Para Xavier (2010, p. 2): "Em *Lavoura arcaica*, temos a tragédia vivida em um núcleo fechado de relações cujas coordenadas históricas são fluidas, algo como meados do século XX em um canto do sudeste brasileiro. Vale neste caso

o paradigma da família como autarquia, unidade de reprodução e de trabalho que pouca relação tem com o mundo exterior."

Ainda segundo Xavier (2010, p. 5):

> Ignorando o princípio de realidade do trabalho, André quer a "gratificação já", como um direito natural. Antes, a dádiva; depois, o suor. Ele inverte, portanto, a ideia do Tempo do pai, feito de renúncias e adiamentos, do elogio da paciência e da espera pela recompensa que o patriarca oferecerá em troca do bom proceder e da "aceitação do jogo" que exige a contenção do apetite.

Dessa forma, percebe-se na figura de André o impulso por confrontar a estrutura patriarcal ao valorizar e dar voz às ideias e aos princípios antagônicos do *novo* em oposição ao *arcaico*. É esse sentimento de transgressão e revolta que permeia toda a obra.

Para Sirino (2008, p. 5):

> André não tem uma identidade unificada, mostra-se fragmentado, com situações não resolvidas. Sua *palavra* interior nem sempre pode ser levada para o coletivo. Não aceita e discorda da voz paterna. Os conflitos entre ele e seu pai são gerados pela *palavra*. Essa tensa vivência é visualizada a partir de seu discurso interior e exterior que ao mesmo tempo podem ser modeladores de sua identidade.

Um nítido exemplo de como André vê os sermões do pai dessa forma, cheia de asco, e com uma transgressão explosiva está ao relembrar a história do faminto, contada pelo pai (NASSAR, 2016, p. 81 *et. seq.*) e inspirada nas *Mil e Uma Noites*[4].

4 A referência às Mil e Uma Noites é somente uma das várias alusões que se faz à cultura árabe na obra. A própria família, assim como o próprio Raduan Nassar, possui ascendência sírio-libanesa. No filme isso fica muito bem representado e caracterizado nas festas, com instrumentos como o alaúde, as danças árabes e as letras em árabe de algumas canções. No livro, passagens como a do capítulo XV da obra, onde André, numa recordação ao avô, cita a palavra árabe Maktub (está escrito), que seria dita pelo mesmo constantemente (NASSAR, 2016, p. 93) e também ao citar a IV surata do Corão na epígrafe da segunda parte do livro (IBID, p. 147). A posteriori, pode-se ressaltar também um trecho da obra O Profeta, de Khalil Gibran (poeta libanês) e que se enquadraria no contexto do imaginário cultural que Nassar cresceu e próximo da personagem do pai de André no romance: "vossa alma é, muitas vezes, um campo de batalha, no qual vossa razão e vosso julgamento entram em guerra contra vossa paixão e vosso desejo" (GIBRAN, 2017, p. 66)

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

A história do faminto tinha como objetivo exaltar a paciência como a maior das virtudes e, sucintamente, conta a história de um faminto que tem um encontro com um sábio tido como soberano do universo em seu grande e vazio palácio. O faminto pede uma esmola e conta que padece por fome. O sábio prontamente se dispõe a ajudá-lo e a lhe oferecer de sua própria comida; no entanto, como o mendigo percebe, a suposta refeição na verdade não existe e o faminto decide, mesmo com tanta fome, acompanhar o sábio na suposta refeição e contracena com ele neste vasto e fantasioso banquete. Fazia ainda parte do "teste" do sábio a oferta da sobremesa e dos vinhos de sua adega. O mendigo, já não aguentando tanta dor, continua a ceder e a acompanhar o sábio. No fim, o mendigo logra êxito e ganha do sábio, por tamanha paciência, o direito de habitar o palácio e a se fartar de banquetes verdadeiros para o resto de sua vida. Estes dois personagens da história descrita foram representados por André e pelo pai no filme. Isso é fundamental para se entender a nova interpretação de André para a história. Ele explica que o pai, mesmo recontando a história tantas vezes, ocultou o real desfecho da mesma. André conta, cheio de sarcasmo, que o mendigo, antes de ser galardoado por tamanha paciência, desferiu um violento golpe no sábio e alegou que não teria condições de responder por tal ato: "que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor" (NASSAR, 2016, p. 89). "A paciência também tem seus direitos. A paciência também tem seus direitos", teria afirmado o faminto na releitura de André.[5]

É esse sentimento de transgressão e revolta que permeia toda a obra. Quando André diz que fundará a sua própria igreja tendo como única e irrevogável doutrina o seu próprio ponto de vista, fica clara noção da construção de uma anti-religião ou uma moral às avessas. André desdenha da moral e dos costumes familiares, que vê como hipócritas por nivelarem e padronizarem indivíduos. Apresenta-se cheio de êxtase e vinho a Pedro como um convulso e epiléptico; imundo e leproso.[6] Faz disso uma conclamação para que o irmão

5 Esta é a única parte da película realizada em preto e branco.

6 Uma clara referência à cultura hebraica. Cf. Levítico, cap. XIV. A questão dos sacrifícios e de como isso permeia o imaginário hebraico e consequentemente judaico-cristão é também abordada na obra quando André ainda criança promete sacrificar um cordeiro caso tivesse uma de suas preces atendidas. O pedido era para que uma

mais velho retorne à fazenda e que denunciem publicamente os horrores de sua imundícia. "Traz o demônio no corpo", diz ele que deveriam dizer a seu respeito. Esta moral hipócrita é tipificada em Pedro, por exemplo, que a princípio condena André por este estar bebendo vinho, mas depois cede e toma do mesmo cálice.

O regresso de André à fazenda é conflituoso e a conversa com o pai mais ainda. O momento da volta de André e Pedro no trem é bem representado no filme. Enquanto eles retornam, a câmera foca-se ora nos trilhos em movimento, ora em meninos acompanhando o trem, numa alusão à memória e à infância da personagem. Quanto à conversa com o pai, o tom de alegria deste ao ter de volta ao seio familiar o filho se desfaz ao ouvir as suas considerações. As afirmações de ambos, sobretudo as de André, são genéricas e confusas. No filme, percebe-se que é utilizada predominantemente neste momento a câmera fixa, que evidencia o movimento pró-fílmico, movimentação dos atores em relação ao posicionamento da câmera (SIRINO, 2008. p. 178). André alega ter saído de casa por não ter encontrado ali o seu espaço e faz considerações sobre a opressão e às mudanças. O pai se exaspera e argumenta exaltando a tradição e as virtudes. A exasperação do pai assume um tom crítico quando é quebrada pela intervenção da mãe em prol do filho e consequentemente pelo pedido de perdão de André e pelo compromisso de ceder aos ditames do pai, que chora ao mesmo tempo em que a trilha sonora do filme traz uma alusão direta à ária *Erbarme Dich, Mein Gott,* componente da *Paixão Segundo São Mateus* de J. S. Bach. A letra da ária explora basicamente a súplica de um pecador por clemência, misericórdia e perdão.

Mas o ápice da transgressão está na relação incestuosa de André e Ana, irmã de André, desenvolvido não linearmente em toda a obra e que confere o tom de tragédia ao fim da obra na segunda festa onde efetivamente em Ana, assim como em André, são materializados atos de transgressão que contrapõem a tradição à transgressão. Pode-se dizer que a postura de André dá eco à visão

pomba revivesse. Na religiosidade hebraica os sacrifícios eram diferenciados de acordo com as posses e as condições financeiras dos penitentes e variavam, por exemplo, de um cordeiro, uma rola ou uma porção de farinha. (cf. Levítico, cap. V, versos 1-13). Estes três elementos são apresentados em Lavoura Arcaica quando André era ainda criança e atingia o ápice de sua primitiva fé. O momento em que a pombinha branca de André revive é significativo e muito bem representado no filme. Ela retoma a respiração, numa alusão a Deus e ao fôlego de vida atribuído a ele na tradição hebraica (cf. Gênesis, cap. II, verso 7).

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

Nietzschiana acerca do questionamento aos valores morais a partir de uma lógica de que os mesmos não são imutáveis e relativos aos tempos, podendo ser, portanto relativizados:

> Que o caráter seja imutável não é uma verdade no sentido estrito; esta frase estimada significa apenas que, durante a breve duração da vida de um homem, os motivos que sobre ele atuam não arranham com profundidade suficiente para destruir os traços imprecisos por milhares de anos. Mas, se imaginássemos um homem de oitenta mil anos, nele teríamos um caráter absolutamente mutável [...]. A brevidade da vida humana leva a muitas afirmações erradas sobre as características do homem (NIETZSCHE, 2017, p. 47).

André, como todos os seus dissabores, guarda outra similaridade com o pensamento de Nietzsche, se considerarmos que para este "(...) a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro" (NIETZSCHE, 1983, p. 58). Como aqui já dito, seria justamente esse o incômodo de André nos sermões de seu pai e na vivência da família.

Ainda na lógica de Nietzsche, André, em sua ânsia pelo instante, encarnaria a ideia de que o pensar historicamente, o que significa um enaltecimento à tradição própria do pensamento de seu pai, representaria algo nocivo. Como aponta o filósofo alemão: "Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne outros felizes." (NIETZSCHE, 1983, p. 58).

Cita-se ainda aqui outro excerto da obra nietzschiana para corroborar uma aproximação com a visão de André no sentido de se rechaçar a tradição (que Nietzsche denomina história como acepção geral):

> A cultura histórica também é, efetivamente, uma espécie de encanecimento inato, e aqueles que trazem em si seus sinais desde a infância têm de chegar à crença instintiva na velhice da humanidade: à velhice. porém, convém agora uma ocupação senil, ou seja, olhar para trás, fazer as contas, concluir, procurar consolo no que foi por meio de recordações, em suma, cultura histórica. A espécie humana, porém, é uma coisa tenaz e persistente, e não quer após milênios, nem mesmo após centenas de milhares de anos, ser observada em seus passos – para diante e para trás -, isto ê, não quer, de modo nenhum, ser observada como um todo

> por esse pontinho de átomo infinitamente pequeno, o indivíduo humano (NIETZSCHE, 1983, p. 66).

Já na perspectiva do teórico Mikhail Bakhtin, a personagem de André poderia ser caracterizada como dialógica por representar o confronto entre a palavra interior, que é a consciência individual, e a exterior – palavra que é verbalizada. (SIRINO, 2008, p. 3). Incapaz de verbalizar diante do pai e da família sua discordância ante a ordem estabelecida, André foge; e quando retorna e expõe ao pai sua oposição, cala-se e aceita a condição a ele posta.

Ao retornar, até tenta expor ao pai, de modo turvo, o que pensa e por ele é tachada de "perturbado", além de afirmar não entender e ser estranho o que diz o filho, que responde que "estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeei a semente" (NASSAR, 2016, p. 167). No fim, com o já dito, André se cala impotente e se rende dizendo confusamente no fim do desarranjado diálogo com o pai:

> – Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta; daqui pra frente, quero ser como meus irmãos, vou me entregar com disciplina às tarefas que me forem atribuídas, chegarei aos campos de lavoura antes que ali chegue a luz do dia, só os deixarei bem depois de o sol se pôr. (NASSAR, 2016, p. 172).

Acerca deste diálogo entre o pai e André, Iegelski (2016, p. 29) ressalta que

> o diálogo entre André e o pai em Lavoura, como no drama moderno, aparece como um diálogo entre surdos, as palavras são impossíveis de serem comunicadas e mesmo se ultrapassassem essa barreira seriam inúteis, pois aqueles que empreendem o diálogo não querem ser convencidos, mas somente afirmar a sua própria verdade.

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

3.3 3.3 As dimensões da história e do tempo

O tempo e o espaço apresentam-se como elementos essenciais a qualquer narrativa, sendo a relação das personagens com estes, o fator responsável por dar fôlego às tramas e aos acontecimentos. No universo de *Lavoura Arcaica*, a noção que se tem de tempo pode ser dividida basicamente em torno do contraste entre as visões do pai e a tradição que este representa, e de André com a urgência e o imediatismo que o caracterizam. Destaca-se passagens no romance como a seguinte:

> O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; [...] onipresente, o tempo está em tudo (NASSAR, 2016, p. 55 *et. seq.*).

Nota-se aqui a exaltação que o pai faz a um tempo cíclico e à ideia de uma tradição construída e repassada ao longo das gerações. "A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo." (NASSAR, 2016, p. 185). Esta dimensão de tempo é quebrada pela perspectiva de André:

> O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me aguardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! e que saliva mais corrosiva me lambendo de fantasias desesperadas, compondo máscaras terríveis na minha cara [...] (NASSAR, 2016, p. 97-98).

A maneira como Raduan Nassar sobrepõe as duas visões de tempo para as duas principais personagens corrobora a ideia do conflito entre ambas aqui já citado e coloca o elemento tempo em destaque, sendo este imprescindível ao entendimento das motivações de tal embate. André define o tempo como *versátil* e lhe dando margem ao desejo e ao ócio:

> Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho [...] (NASSAR, 2016, p. 15).

Desse modo, André distorce a visão própria do pai acerca do tempo. A transposição da imagem construída de André em contato com a terra é representativa da atmosfera de torpor criada por Nassar e percebida no filme de Carvalho. (vide imagem 4).

Imagem 4 – cena em que André esfrega seus pés na terra da fazenda em que vivia.

Fonte: captura de tela. *Lavoura Arcaica***.** Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Distribuidora Europa Filmes, 2001. (Longa metragem).

Relacionando-se a noção individual sobre o tempo na perspectiva da duração e a experiência individual, nota-se na estrutura de *Lavoura Arcaica* a preocupação de André, o narrador-personagem, de ligar a rememoração de sua trajetória de vida às suas inquietações do presente, sendo o presente e a visão que este tinha do passado utilizados para legitimar o que este buscava ser. Sobre isso, Piati (2012, p. 119) destaca:

> André narra num tempo distante ao dos fatos ocorridos. No entanto, vive o seu passado, mas num tempo presente. E este passado lendário, de existência puramente subjetiva, surge à sua mente enquanto memória, enquanto destino, demonstrando que o passado é obra do presente, e que, portanto, seu destino é fruto de uma convicção, e não efeito de alguma lei exterior ao indivíduo.

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

Acerca da enumeração dos acontecimentos na narrativa, fundem-se fatos ocorridos há muito tempo, na infância de André, com outros que teriam sido apresentados num médio e curto prazo, algo próximo de um tempo mítico:

> No tempo mítico, presente, passado e futuro se confundem e se fundem. O tempo do mito é cíclico, à imagem das esferas celestes, feito com repetições circulares. Uma história mítica presente em várias das narrativas antigas, as epopeias, é a da partida do filho da casa paterna, que sofre uma revaloração no romance de Nassar (IEGELSKI, 2016, p. 27).

Lavoura Arcaica, ao abarcar em sua construção a tragédia e o antagonismo geracional, representa um conflito próprio do ser humano na história e que se repete ao longo do tempo. No fim, na busca por sentido, André e seu pai, com suas prerrogativas e discursos distintos, são engolidos pelo tempo, este mesmo tempo que para uns é sinônimo de instante e para outros a materialidade da tradição.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O imaginário se apresenta como um conjunto de possibilidades que se descortinam e manifestam numa obra artística um determinado ideário que poderá ser visto e revisto conforme o vértice que se elege e fatalmente um outro que se pretere.

Dessa forma, procurou-se aqui apontar que *Lavoura Arcaica* (filme), bem como o romance que o precedeu, se apresentam cada um a seu modo, como fontes de profundas reflexões acerca do imaginário e da história que extrapolam formatos definidos e as caracterizam, portanto, como obras de arte com todo o seu teor simbólico e iconológico voltado à abstração.

Tanto as parábolas e os sermões do pai do André de Raduan Nassar quanto a atmosfera criada no filme de Luís Fernando Carvalho nos remetem a uma série de possibilidades que se cruzam no campo imagético e desembocam em representações plenas dos ecos da tradição religiosa com os dilemas que esta impõe ao homem *pari passu* às certezas e incertezas que o mesmo julga apreender.

Apesar de uma aparente distância conceitual entre estes temas a prática historiográfica, percebeu-se aqui que é possível a aproximação, sobretudo no que se refere ao conceito de historicidade, atrelado às mentalidades que se ressignificam com o tempo.

Espera-se que este trabalho tenha provocado a reflexão sobre a importância de a prática do historiador interagir com outros campos como a literatura e o cinema, sendo estes caminhos exequíveis e profícuos à análise por parte da historiografia, conforme destacado no capítulo I.

Conforme afirma Marc Bloch (2001, p. 55): "O historiador não apenas pensa o 'humano'. A atmosfera em que seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração". Assim, a noção do tempo, elemento vital à escrita da história, como já dito, foi também aqui importante na construção da narrativa de *Lavoura Arcaica*, trama esta que versa sobre temas como tradição, confronto de mentalidades e religiosidade, e que pode ser também vista justaposta à historiografia.

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

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

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. **Tempo e devir em convulsão:** Dimensões da História no cinema de Glauber Rocha (1964-1969)**.** 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis, SP.

BAZIN, André. **O Cinema:** ensaios. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BLOCH, Marc. **Apologia da História,** ou, O ofício de historiador. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas:** Magia e técnica, Arte e Política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** o uso de imagens como evidência histórica. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo:** Cinema II. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **O Imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

FEIGELSON, Kristian. Marker/Medvedkine ou os olhares cruzados leste/oeste. A História revisitada no cinema**.** Tradução Gabriel Lopes Pontes. In: NÓVOA, J; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs). **Cinematógrafo:** um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Literatura e Cinema – Espaço/tempo entre palavras e imagens. **Raído**, Dourados - MS, v. 11, n. 28, p. 181-201, jul./dez. 2017. Disponível em: < http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/6302> Acesso em: 05 jul. 2018. doi: https://doi.org/10.30612/raido.v11i28.6302.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GIBRAN, Khalil. **O profeta.** Tradução Bettina Becker. Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.

HOHLFELDT, Antonio. Cinema e Literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Liggia (Org). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984

IEGELSKI, Francine. Tempo: tragédia e melancolia. Notas de leitura de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum. **Intelligere, Revista de História Intelectual**, São Paulo, v. 02, n. 02, p. 23-39, 2016.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema. Macunaíma:** do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LAGNY, Michèle. O Cinema como fonte de História. Tradução Gabriel Lopes Pontes. In: NÓVOA, J; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs). **Cinematógrafo:** um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é Imaginário.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Raul Cortez, Selton Mello, Simone Spoladore. Brasil: Distribuidora Europa Filmes, 2001. (Longa metragem).

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução Maria Clarice SAmnpaio Villac. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além.. In: CARDOSO, C. F. S.; VAINFAS, R. (Orgs). **Novos Domínios da História.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MOURÃO, Maria Dora. O tempo no cinema e as novas tecnologias. **Cienc. Cult**. 2002, v. 54, n. 2, p. 36-37. 2002.

NASSAR, Raduan. **Obra Completa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano demasiado humano:** um livro para espíritos livres. Tradução Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Obras Incompletas.** Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PIATI, Deise Ellen. Tempo e espaço em Lavoura Arcaica. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 34, n. 01, p. 113-122, jan./jun. 2012.

RIBEIRO, Emílio Soares. O Senhor dos Anéis: a tradução da simbologia do anel do livro para o cinema. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 16, p. 183-200, jan. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6740/6212>. Acesso em: 15 jul. 2018. doi:http://dx.doi.org/10.5007/6740.

REYES, Josmar. Lavoura Arcaica: vozes esfaceladas no diálogo entre romance e filme. **Revista de Estudios Brasileños**, Salamanca, v. 4, n. 7, p. 22-32, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10366/133365>. Acesso em: 08 jun. 2018.

RICOEUR, Paul. **História e Verdade.** Tradução F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1955.

SILVA, Thais Maria Gonçalves da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, v. 17, n. 2, p. 181-201, 2012. ISSN 2175-7917 Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/24011>. Acesso em: 12 jul. 2018. doi: http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2012v17n2p181

SIRINO, Salete Paulina Machado. Uma leitura literária e fílmica de Lavoura Arcaica. **R.cient./FAP**, Curitiba, v.3, p. 163-182, jan./dez. 2008.

TEIXEIRA, Ivan. Literatura como imaginário*:* introdução ao conceito de poética cultural. **Revista Brasileira: Revista da Academia Brasileira de Letras**, fase VII, ano X, n. 37, p. 43-67, out./dez. 2003.

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 [En ligne], Questions du temps présent**, 01/2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/58360>; Acesso em 01 mai 2018. DOI: 10.4000/nuevomundo.58360

ISBN 978-65-83998-96-5 - Ano 2025 - www.editoracientifica.com.br

_____. A trama das vozes em Lavoura Arcaica: a dicção do conflito e a da elegia. In: CATANI, A. M.; GARCIA, W. e F.; MARIAROSARIA (orgs). **Estudos Socine de Cinema**. São Paulo: Nojosa Edições, 2005

científica digital

ISBN 978-658399896-5

VENDA PROIBIDA - ACESSO LIVRE - OPEN ACCESS

www.cientificadigital.org | contato@cientificadigital.org