



## LAVOURA ARCAICA SOB A ÉGIDE DO TEMPO

**Fabiana Raehed de AMEIDA-ABI<sup>1</sup>**

**Suzi Frankl SPERBER<sup>2</sup>**

**Resumo:** A diferença entre o tempo linear do discurso do filho (narrador-personagem) em *Lavoura arcaica* (NASSAR, 1975) é um dos fatores fundamentais para o desmantelamento do discurso arcaico do pai. A consequência é a impossibilidade de recomeço ou reconciliação da história da narrativa. Esse processo é próprio de artifícios específicos da linguagem escrita. No texto estudado, o discurso do pai, enquanto discurso do imigrante, retoma os textos sagrados / arcaicos e o do filho dialoga com a escrita poética. Essa questão temporal é um dos principais fatores de ruptura na obra e vem de um artifício próprio da língua escrita. Investigamos como isto foi resolvido ou se foi possível resolvê-lo na tradução para o cinema.

**Palavras-Chave:** Lavoura arcaica; literatura; cinema; tempo; sublime.

Raduan Nassar é enquadrado no período de 1970 a 1980. A literatura desse período se aproximou muito do panfletarismo, estabelecendo estreita ligação entre a arte e a história. Mesmo tendo produzido duas de suas obras neste contexto, esse escritor ultrapassou a barreira do conteúdo pelo conteúdo, reencontrando-se com as outras tradições narrativas de natureza mais reflexiva, voltadas para a discussão dos problemas de foro íntimo do homem e, principalmente, recapturando o valor e a importância da linguagem. Entretanto, ao falar sobre o indivíduo, nunca deixou de tocar no social. Muitas vezes, as relações humanas comuns nada mais são do que células que constituem o todo do organismo social opressor (IANNI *apud* CADERNOS, 1996), funcionando, na obra literária, como hipônimos da sociedade de forma geral. Diz a crítica:

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos de poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à mensagem. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene (PERRONE-MOISÈS, p. 69, 1996).

A importância desse livro transcendeu o verbo da crítica especializada já num primeiro momento, para se materializar em premiações. Em 1976, *Lavoura arcaica* ganhou o

<sup>1</sup> Bolsista CNPq junto ao Mestrado em [Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas-](#)  
[almcida.abi@hotmail.com](mailto:almcida.abi@hotmail.com)

<sup>2</sup> Professora Titular, Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp – São Paulo, Brasil. [spersuzi@hotmail.com](mailto:spersuzi@hotmail.com)



prêmio Coelho Neto para romance da Academia Brasileira de Letras. No mesmo ano, recebeu o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e Menção Honrosa da Associação Paulista de críticos de Arte APCA. Em 1982, foi traduzido para o espanhol – *Labor Arcaica*. E em 1985, foi traduzido para o francês – *La Maison de la mémoire*. E em 2001, foi transposto para o cinema sob a direção do renomado Luiz Fernando Carvalho.

Para criar um diálogo entre o livro e o filme, Luiz Fernando Carvalho lançou mão de uma intensa pesquisa não só da obra, mas da cultura árabe em si. Juntamente com o escritor Raduan Nassar, foi ao Líbano em busca de registros culturais como, por exemplo: a culinária, os rituais religiosos, o mobiliário das casas, as vestes etc., para depois apresentá-los a toda a equipe do filme. A intenção era que esses elementos, tão caros a toda uma dinâmica cultural, estivessem, no filme, de forma que ninguém os notassem. Mas, se “imperceptíveis”, ao mesmo tempo, também essenciais para que se criasse uma atmosfera, um “[...] sopro dominado pela tradição mediterrânea”. (LIMA *apud* CARVALHO, 2002, p. 36).

No filme, o diretor, mesmo assumindo as rédeas da narração, parece respeitar o grande embate temporal que vemos construído no romance. Confere forma, através da imagem, a todas as características temporais impressas na literatura. Contudo, por ser exatamente uma outra narração, constrói um tempo próprio.

A questão do tempo é tão cara, no filme, que críticos e diretor acham possível conceber a obra por esta perspectiva. Tiago Mata Machado (2001) escreve, em seu artigo, na *Folha de São Paulo* que Luiz Fernando Carvalho faz, em *Lavoura Arcaica* (Brasil, 2001), um retrato do tempo. Segundo o crítico, o cineasta só consegue alcançar o texto quando encontra a dimensão própria do tempo. Daí, filme e livro passam a caminhar juntos, num processo simultâneo, de texto e imagem, e que a presença do tempo, também enquanto tema, organiza ambas as obras: “Tema central do livro, o tempo, paciente e laborioso para o pai, algoz e demoníaco para o filho, pareceu uma preocupação sempre presente nas investigações estéticas de Carvalho” (MACHADO, 2001).

O autor vai ainda mais longe sobre essa questão, ao dizer que a partir do tempo interno do filme Carvalho descobre o cinema em forma de revelação. Para ele, *Lavoura Arcaica* é um filme sobre as diferentes formas que o tempo tem de passar sobre as personagens e as diversas formas que estes têm de passar no tempo.

O filme tem uma linguagem circular (semelhante ao que foi dito sobre a obra literária) formada por um grande fluxo de seqüências encadeadas por cortes “curvos” [grifo



nosso]. O corte foi usado como um elemento dramático, como “[...] uma mão que vai desfiando um novelo” (CARVALHO, 2002, p. 59).

Segundo Carvalho, a linguagem do filme é a linguagem de André. Neste sentido, *Lavoura Arcaica* é o seu “diário” (CARVALHO, 2002 p. 62). Mas, aqui, as ferramentas que André possui são outras, diferentes das textuais. Ele é quem comanda os cortes, quem determina para onde a câmera vai, onde ela pára, isto é, ele manda na própria linguagem cinematográfica

Contudo, para dar voz à narrativa de André, Carvalho teve que criar um outro tipo de narrador que partisse da invisibilidade técnica, uma espécie de narrador em 3ª pessoa, que seria a própria linguagem. Para que o jogo narrativo se estabelecesse, “[...] privilegiando o mundo interior de um personagem, a partir do diálogo com o tempo e suas memórias” (CARVALHO, 2002, p. 63), foi preciso criar uma sintaxe própria dessa linguagem que organizasse tanto o devaneio emocional quanto o tempo.

Para Carvalho, a narração, nessa concepção, proporcionou a constatação do irrecuperável, o tempo, maior inimigo de André: “[...] é no tempo do narrador que, no meu modo de sentir, a tragédia maior se instala. A dor maior é a dor do tempo” (CARVALHO, 2002, p. 65).

O romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1975), no qual o filme “se inspira”, figura entre as obras mais importantes da literatura brasileira. No começo da narrativa, Pedro, o irmão mais velho, vem buscar o mais novo para levá-lo de volta à casa da família. Por meio das lembranças de André, conhecemos os porquês de sua partida: a autoridade paterna e o carinho excessivo da mãe que culminam num incesto. O incesto entre André e sua irmã, Ana, acaba sendo uma forma de extravasar os anseios do corpo, ao mesmo tempo em que está profundamente ligado às ambigüidades inconscientes de sua relação com a mãe. O incesto ainda contraria as leis da cultura, os preceitos sagrados, nos quais se apóia o discurso paterno. Por fim, a volta do filho abala, de forma irremediável, a família, terminando com o assassinato da irmã pelo pai.

A história da narrativa remete às origens; é atemporal e fadada à repetição de um modelo primordial. O pai sustenta o discurso do imigrante na recuperação, reiteração de uma cultura. O filho, por sua vez, apresenta o mito numa esfera individual, na pré-história do indivíduo, a infância – segundo Freud momento do surgimento da sexualidade. Imbricam-se simbolicamente os tempos da origem dos clãs e do desenvolvimento emocional do sujeito:

Circulando num universo social e emocionalmente primitivo, o texto revela ainda a presença de uma outra estrutura mítica: o assassinato do pai da horda primitiva – estudado por Freud em Totem e Tabu



(1913) – que explica de um lado, a formação dos primeiros agrupamentos humanos e, de outro, repete simbolicamente no desenvolvimento emocional do indivíduo como etapa necessária de sua constituição enquanto sujeito (JOZEF, 1992, p. 58).

Entre a sociedade moderna e arcaica há uma diferença cuja veia diretiva é a própria idéia de tempo que a organiza. Na sociedade arcaica, toda a vida coletiva está sob a impressão mitológica<sup>3</sup>. Segundo Mircea Eliade (1992), o homem arcaico nega o tempo concreto e histórico por uma volta periódica aos tempos míticos do começo do mundo. Nessas sociedades, há uma hostilidade em relação a qualquer tipo de seguimento da história autônoma, ou seja, da história não ordenada por arquétipos. Isso porque o homem dessa época está profundamente vinculado ao Cosmo e aos ritmos cósmicos. Talvez, essa característica seja verificada também em *Lavoura arcaica* (1975) na medida em que o pai nega qualquer manifestação de individualidade que não corresponda aos anseios do clã:

[...] ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa; e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois: colocar o carro à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige; e ninguém ainda em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto: começar as coisas pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que se levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa [...] (NASSAR, 2002, p. 55).

<sup>3</sup> Mas, a idéia do movimento cíclico do tempo ainda perdurou. De acordo com o Dicionário de símbolos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982), o tempo é freqüentemente simbolizado pela Roda, por causa de seu movimento giratório; pelos signos do Zodíaco, que descrevem o ciclo da vida; e, geralmente, pelas demais figuras circulares. O centro do círculo é visto como aspecto imóvel do ser, como o eixo que torna possível o movimento dos seres, assim como um carrossel, apesar de se opor a este como a eternidade se opõe ao tempo. Essa formulação encontra paridade com a definição agostiniana do tempo: “da imagem móvel da imóvel eternidade” (1982). Todo movimento acaba sendo circular quando faz parte de uma curva evolutiva entre um começo e um fim e cai sob a possibilidade de ser mensurado pelo tempo.

Nas antigas mitologias, o tempo é representado por uma divindade. No simbolismo geral, a imagem é a do deus de Saturno que, em algumas representações, aparece com quatro asas, duas estendidas como se estivessem a voar e duas presas como se permanecessem quietas, aludindo, assim, ao dualismo do tempo como transcurso e como êxtase. Essa imagem também pode ter quatro olhos, dois na frente e dois atrás, símbolo de simultaneidade e do presente entre o passado e o futuro. A representação mais característica é a do deus Chronos, divinização do tempo infinito, que deriva do Zervan Akarena dos persas. Sua figura é humana e, às vezes, meio humana e meio animal (cabeça de leão). Quando, por exemplo, a divindade tem cabeça humana, a testa de leão aparece situada sobre o peito. O leão, em geral, está associado aos cultos solares e é emblema do tempo enquanto representa sua destruição e a devoração.

Na Grécia, essa divindade poética está personificada na figura de um velho alado, com o intuito de demonstrar a sua rapidez. Na mão esquerda, carrega uma foice, significando o seu poder destruidor e, na direita, leva uma ampulheta, símbolo do contínuo perpassar dos anos (RIBEIRO, 1964). E seus cultos estão associados aos rituais do Ano Novo e envolvem aspectos culturais que vão desde a mesa, com suas comidas especiais, às vestimentas, à casa, ao espírito de paz e alegria e, finalmente, à situação financeira.



[...] e quando acontece um dia de um sopro pestilento, vazando nossos limites tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, insinuando sorrateiramente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família, mão alguma em nossa casa há de fechar em punho contra o irmão acometido: os olhos de um, mais doces do que alguma vez já foram serão para o irmão exasperado, e a mão benigna de cada um, para ungir sua ferida, e os lábios para beijar ternamente seus cabelos transtornados... (NASSAR, 2002, p. 61).

Obviamente, não podemos esquecer que o Cosmo, para as sociedades arcaicas, também tem uma história, embora seja assim considerada porque é uma criação dos deuses e por representar uma organização de seres sobrenaturais ou heróis míticos. A história do Cosmo deve ser entendida como sagrada e se mantém preservada através dos mitos. Mais do isso: é uma história que pode ser repetida infinitamente e os mitos são os veículos pelos quais se reatualizam os principais eventos ocorridos nos primórdios. Eles são os canais que preservam e transmitem os modelos exemplares, os paradigmas, nos quais se baseiam todas as atividades humanas. Assim, também são responsáveis pela contínua regeneração do tempo. Por isso, na consciência do homem primitivo, o tempo não está determinado a partir de coordenadas neutras, mas está sob de uma força misteriosa que rege todas as coisas. Por isso, o tempo está impregnado de valores afetivos, podendo ser bom ou mau, favorável ou desfavorável (GOUREVICHT, 1975):

[...] 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, 2001, p.35)

[...] as dores de nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo, não se erguendo jamais o gesto neste culto raro; é através da paciência que nos purificamos... (NASSAR, 2001, p.59).<sup>4</sup>

Tendo uma vida marcada profundamente pela atualização da história do Cosmo, o homem primitivo não reconhece qualquer ato que não tenha sido anteriormente vivido ou praticado por outra pessoa. Tudo o que há ou o que foi feito, já foi feito antes. Neste sentido, a vida se torna uma repetição incessante: como fizeram os deuses, devem fazer os homens. Claro que muitas práticas ritualísticas atravessaram as épocas e muitas até hoje são

---

<sup>4</sup> Sermão do pai.



praticadas como, por exemplo, o casamento visto antigamente como a união entre o céu (marido) e a terra (mulher) e cujo resultado era a própria criação cósmica

Já para o homem profano, essa idéia de tempo se torna inconcebível. Ao romperem com a idéia dos ciclos e ao introduzirem a idéia de um tempo finito e irreversível, os seres acentuaram a heterogeneidade do tempo. E é esta a propriedade que faz com que o tempo rompa consigo mesmo, com que se divida, se separe, seja outro sempre diferente. No cristianismo, a queda de Adão representa a ruptura do paradisíaco presente eterno: o começo da sucessão é o começo da cisão. Mas a mudança é a imperfeição, o sinal da queda: “finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manipulações da imperfeição... História é sinônimo de queda” (PAZ, 1984, p. 32). Para o cristianismo, depois do juízo final o regresso do eterno presente, onde não há contradições, representa a morte da mudança<sup>5</sup>.

Desde o passado intemporal do primitivo, do tempo cíclico, do vazio budista, na anulação dos contrários no brâmane até a eternidade cristã, por mais diversas concepções que estas sejam, têm em comum as tentativas de anular as mudanças. A pluralidade e a heterogeneidade do temporeal se opõem à unidade do tempo ideal.

O tempo humano é finito e o tempo divino infinito. O primeiro é o século e o segundo, a eternidade. Por isso, não há entre eles nenhuma medida comum possível. “Entrar” no tempo divino, através da eliminação do próprio tempo, é sair da ordem cósmica para entrar em um outro tipo de ordem, em um outro universo, assim, em um outro “espaço”. O tempo está fatalmente ligado ao espaço.

Octavio Paz (1984) define o tempo cíclico como aquele em que o retornar ao passado ancestral é uma forma de negar a própria morte. Esse passado tem um duplo caráter: ao mesmo tempo em que é impermeável à mudança, não é o que já passou, mas aquilo que está passando sempre; por isto, é também um presente. O passado imemorial é ainda a negação do tempo; retira as contradições entre o que se passou ontem, o que se passa agora, suprime as diferenças e faz com que ganhem regularidade e identidade. Representa a norma estática, por ser insensível à mudança, no sentido de que as coisas devem ser como eram no passado. A diferença entre o tempo linear e o tempo mítico é que, para o primeiro, ele é um portador da mudança e, para o outro, ele é o que supre a mudança. No tempo linear, a principal característica é a ruptura e, conseqüentemente, a negação das ligações entre o passado e o presente. Transpondo essas categorias para *Lavoura arcaica*, o tempo do pai seria o da negação da vida, o da reiteração dos atos e o do filho, o tempo linear do curso da vida:

---

<sup>5</sup> Respondeu-lhe Jesus: Todo aquele que beber desta água tornará a ter sede, mas o que beber da água que eu lhe der jamais terá sede. Mas a água que eu lhe der virá a ser nele fonte de água, que jorrará até a vida eterna. (João: cap. 4)



André opõe a afirmação insolente da vida, da sexualidade, da fome e da sede, que não suportam a espera. Por sua experiência individual, André descobre que existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil, e que não se podia ser ágil tendo-se pela frente instantes de paciência. Sua vivência do tempo é, assim, muito diferente daquela que aconselha o pai (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 63).

A modernidade<sup>6</sup>, segundo Octavio Paz, começa a partir de um desprendimento da sociedade cristã, de sua origem, em um rompimento constante de si mesma; cada geração repetindo o ato original de se negar e de se renovar: “A modernidade é uma separação [...] a separação nos une ao movimento original de nossa sociedade e a desunião nos lança ao encontro de nós mesmos” (PAZ, 1984, p. 48). Este contínuo separar-se e renovar-se é o que se chamaria progresso.

De tudo, valorizou-se a mudança. Os seres não atingem nem a perfeição, nem o nirvana no outro tempo ou em outro mundo, mas no tempo presente – aqui e agora – não um presente eterno e, sim um tempo fugaz: “a história é nosso caminho de perfeição” (PAZ, 1984, p. 49).

A negação crítica que define a idade moderna (entendida como inserida no tempo – e isto a partir do 5º séc. a.C., com Heráclito; depois a partir da filosofia de Santo Agostinho e em seguida pelo mercantilismo de fim da Idade Média) também abrange a literatura, com variações (leia-se *Mimesis*, de Erich Auerbach): os valores artísticos se separam dos valores religiosos. Neste momento, o poético, o artístico e o belo se tornaram valores próprios e sem referência a outros valores e, esta autonomia reverberou em uma dupla invenção: o museu e a crítica de arte; e na literatura o objeto foi virando, ao longo do tempo: poema, romance, drama.

Uma nova característica foi impressa de natureza vertiginosa e contraditória na literatura. Agora escrever significa construir uma realidade à parte e auto-suficiente. A noção de crítica é introduzida no interior da criação poética. A literatura, numa tendência que vai dos românticos aos surrealistas, é uma apaixonada crítica a si mesma e à sociedade na qual está inserida. No entanto, ao negar-se reafirma sempre mais a sua modernidade.

O romance é o gênero moderno por excelência. É a poesia em forma de prosa, a poesia da contemporaneidade. Prosa e poesia travam entre si uma batalha cuja arena é a essência do romance. A “vitoriosa” prosa faz deste um documento psicológico, social e antropológico e, a “triumfal” poesia transforma-o em poema. Pois, para ser romance há de ser

---

<sup>6</sup> Segundo Paz (1984), Modernidade é um conceito ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização, pois nenhuma delas tem como negação a idéia moderna de tempo. A concepção de tempo do moderno nasce de uma crítica da eternidade cristã.



poesia e prosa ao mesmo tempo, sem por inteiro ser algum. Esta contradição fundamental é que traz o elemento moderno: a crítica.

### ***Lavoura Arcaica* sob a égide do tempo**

Em *Lavoura Arcaica* (1975) não há só a reprodução dos discursos dos mais velhos para maculá-los, reformulá-los no discurso individual. Há também a reprodução parcial dos textos sagrados tanto do *Velho Testamento* como do *Novo Testamento* e do *Corão*. O ato de inseri-los no romance é também uma forma de confrontar-se com a “autoridade” (a saga, neste caso) e de se confrontar com o tempo. Esse diálogo se completa com os ecos da voz oriental, através da inserção de contos árabes, alguns de *As mil e uma noites*. Entretanto, o diálogo também travado com alguns textos poéticos da literatura nacional<sup>7</sup>, escritos por Jorge de Lima e Murilo Mendes, contrapõe a prosa, característica do romance, e a poesia, fundindo-as. A prosa é característica da fala do pai e da família e a poesia é característica da fala de André, mas o romance, obviamente, abarca as duas. E tende para a poesia...

Na obra em questão, o tempo está relacionado não só ao movimento, à duração, à sucessão e ao espaço, mas também à memória. Pois, a história da narrativa se desenvolve na memória do narrador-personagem, por meio da focalização interna: o registro cronológico e exterior do mundo é guiado pelo tempo psicológico e interior dessa narrativa. Assim também ocorre com o filme, porque este respeita a narração do personagem da literatura de forma a recriar o diário de suas lembranças.

No entanto, não há marcações temporais específicas: os intervalos de tempo e as distâncias entre os locais são indefinidos, apenas delineados. Assim como não há indicações de época ou lugar onde se passa a ação. Alguns fatos são também apenas delineados, descritos de forma “imprecisa” como, por exemplo, o incesto entre Lula e André ou o assassinato do pai (JOZEF, 1992). É como se, em alguns momentos, atuasse somente a tensão vivida pelas personagens. A linguagem ocupa o lugar do acontecimento e do tempo.

O tempo também perpassa pelas relações entre as personagens, como “[...] senhor absoluto das mediações no seio da família”. (GONDIM FILHO, 2003, p. 70-71). A própria estrutura narrativa é constituída através da circularidade temporal. *Lavoura Arcaica* (1975), como uma outra versão da parábola do filho pródigo, é edificada sob a circularidade e simplicidade da parábola de base, isto porque existe uma primeira parte, mais extensa,

<sup>7</sup> Esses textos, em meio à narrativa principal, formam uma espécie de “[...] texto-tecido, um amontoado de lembranças literárias que compartilham entre si a tarefa de falar de um real indivisível”. (SEDLMAYER, 1997, p.20).



intitulada *A partida*, e uma segunda parte, intitulada *O retorno*; e “[...] a numeração contínua dos capítulos indica a sucessão ininterrupta do tempo e a impossibilidade de um perfeito recomeço” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 62), como costuma ocorrer nas parábolas. O processo narrativo é constituído na expressão maior do tempo circular (mítico) em relação ao tempo progressivo.

Para este trabalho, a apreciação do tempo se estende ainda mais. Vemos como sendo esse elemento o que constitui a principal oposição entre o pai e o filho. Essa dualidade ancorada no tempo desdobra-o em dois: tempo pai x tempo filho. Sob o tempo do pai se encerram as tradições do tempo mítico árabe. Sua característica é a permanente conservação, que reverbera no trabalho, nos ciclos da natureza, na família, no próprio tempo. O tempo do filho é apto a mudanças, é o hoje, o agora, que reverbera em fuga, em ruptura. Isso pode ser explicado, respectivamente, como a oposição entre o tempo “cíclico” e o linear.

É o tempo que organiza a enunciação, que enquadra o intercurso lingüístico na cronologia da diegese. Por isso, os discursos do pai e os do filho têm uma origem nos “tempos” em que estão compreendidos. E grande parte do texto se desenrola através do embate do discurso autoritário contra o anárquico. O discurso do pai, por exemplo, constrói-se em sermões e parábolas. Seu tom profético é obtido pela anáfora, próprio dos textos religiosos.

É interessante observar que a construção desse sermão se dá por sentenças explicativas e exemplificativas que dão um tom de ensinamento para quem o ouve<sup>8</sup>: “[...] e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois: colocar o carro à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige...”. O uso de expressões repetidas com a finalidade de esclarecê-las e ir, assim, amarrando esse discurso juntamente com a frequência dos dois pontos seriam o que caracterizaria esse “tom” de ensinamento. Há, aqui, também uma função metalingüística que explica o próprio código utilizado ao refletir sobre ele. O código maior, nesse caso, é o código familiar, religioso, moral etc.

A fala didática do pai se opõe à fala convulsa de André, criada por meio de metáforas, metonímias, assonâncias, aliterações que revelam a confusão individual<sup>9</sup>: “O

<sup>8</sup> É importante notar que o pai significa o tempo como algo grandioso, de extrema importância e ao qual o homem deve ser subserviente: “[...] o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso, o tempo é farto, é sempre abundante em suas entregas...” (p. 58). É quase uma espécie de entidade divina haja vista sua caracterização a partir de antíteses que configuram sua incompreensão e sua totalidade, “sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza”. E pela presença de palavras como, por exemplo, “onipresença”, também associada ao Deus cristão. E se essa aceitação e servilismo são úteis para os homens desde sempre, deve valer, inclusive, para os membros da família, arrebanhados pelas palavras desse “pai profeta”.

<sup>9</sup> É preciso entender essa “confusão individual” como algo “benéfico”, como uma crítica às leis da moral.



tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras comigo, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros...” (NASSAR, 2002, p.95).

A fala do pai faz também, através de metáforas, mas, principalmente, de tese, antítese e síntese que revelam um caráter exemplar, uma moral a ser seguida e, por isto, adquire o efeito de fala assertiva, coletiva, e nesse sentido, inquestionável.

O sermão do pai, diferente do que ocorre no discurso do filho, remete à ordem dos fatos, pois não é formado de lembranças; afinal, lembranças estão no âmbito daquilo que é individual - cada um tem a sua. E, mesmo porque esse nem é o seu propósito. As configurações semânticas ou conectores, aqui, são o advérbio de negação como o “não”, “[...] rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas...” (NASSAR, 2002, p.54); a conjunção “nem”, “[...] nem o homem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas...” (NASSAR, 2002, p. 54); o pronome indefinido “ninguém”, “[...] ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna...” (p. 55); as construções que, de algum jeito, formam uma negação ou restrição de algo: “[...] aí daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue...” (p. 57); e, em menor ocorrência, o uso da expressão que pode encenar uma “fatalidade”, “acaba por”, “[...] de tanto que quer ver; acaba por nada sentir...” (p. 57). O verbo “haver” é usado como auxiliar do verbo no infinitivo precedido da preposição “de” dando a idéia de futuro: “[...] aí daquele que deita as costas nas achas desta lenha escusa: há de purgar todos os dias [...] há de arder em carne viva... (p.57)”. E o verbo “ter” no futuro do presente: “[...] aí daquele que se deixar arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma...” (p.57).

Essas configurações imprimem um ritmo que se faz pela negação, restrição ou fatalidade. Quando juntos, esses lexemas configuram autoridade ao discurso; a autoridade que vem das leis e das sanções, da ordem religiosa, de tudo aquilo que nos cerceia enquanto indivíduos para sucumbirmos àquilo que é da comunidade, inclusive, a autoridade parental. E, nesse caso, o pai vem dizer o contrário do que André faz ou fala. Ou melhor, comprovamos que ele, André, está a todo o momento transmutando todo o verbo que lhe foi imposto.

O discurso do filho, conduzindo um tempo linear, progressivo, atravessa o discurso do pai, encerrado sob um tempo cíclico, destituindo seu movimento, maculando seu verbo, desdizendo sua autoridade arcaica. E, conseqüentemente, seu efeito na história da narrativa é de ruptura e de impossível recomeço. Ele rompe o rito, destronando o mito. Dentro do texto há um tipo de escrita, que caracteriza a voz do pai, que é “rasurada” pelo discurso do filho. André, como se ele respondesse ao sermão do pai sobre o tempo, usando os mesmos



conectivos e construções sintáticas do outro, mas empregando uma semântica própria: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras comigo, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros...” (NASSAR, 2002, p. 95).

Algumas estruturas das sentenças com as quais ele qualifica o tempo parecem enxertos (lembranças) das definições feitas pelo pai: “O tempo é o maior tesouro que um homem pode dispor...” (NASSAR, 2002, p.53), mas o conteúdo difere. Enquanto, no discurso do pai, há a predominância dos verbos de estado (ser, estar, existir), há a exaltação da paciência; no discurso de André, os verbos de ação são predominantes: “brincava”, “despertava”, “guiando”, “pesquisava” etc. E o uso dos verbos ora no gerúndio, ora no pretérito imperfeito, transmite a sensação de ação contínua, enfatizando ainda mais o movimento desse tempo. Assim, o conhecimento do tempo para André está relacionado à interação, à percepção, à mudança e até em acompanhá-lo em seu ritmo: “[...] era um tempo 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...” (NASSAR, 2002, p. 95); “[...] existe o tempo de aguardar e existe o tempo de ser ágil...” (p. 97).

A tensão instalada entre pai e filho desemboca no incesto de André e Ana: “Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor para mim é o princípio do mundo” (NASSAR, 2002, p. 130). O incesto, segundo Freud (1913) é anterior ao totem. No princípio, o tabu vem para reorganizar a sociedade. Os objetivos do Tabu são muitos, dentre eles, a guarda dos principais atos da vida – nascimentos, iniciação, casamento e funções sexuais, etc. Quanto mais arcaica ou mais primitiva a sociedade, mais se evita as relações entre pai e filha, mãe e filho, irmão e irmã, sogra e genro etc. haja vista, as tribos australianas, africanas, indianas, etc.

No entanto, o tabu vem para aplacar uma pulsão primária do homem que se desvela no desejo. E o desejo, de acordo com Lacan (2005), é a lei. Pois bem: “é claro que o que constitui a substância da lei é o desejo pela mãe, e que, inversamente, o que normatiza o próprio desejo, o que o situa como desejo é a lei da proibição do incesto” (LACAN, 2005, p. 166). Nesse sentido, o pai é a lei; ele interdita o desejo do filho pela mãe. É ele quem circunscreve esse filho no mundo exterior.

Talvez, o filme não consiga exatamente esta ruptura, porque ela é própria da linguagem. Mas, o que há nesta linguagem que é impossível de ser transposta para o filme? Qual recurso do cinema se aproximaria ou traria um efeito similar? Talvez o filme não precise resolver este embate; talvez ele o resolva de outra forma.



Como na narrativa, o estudo do tempo, no cinema, é de fundamental importância. Assim como ocorre em outros tipos de arte, o tempo, é a “nossa bagagem comum, nosso veículo, nossa estrada” (CARRIÈRE, 1994, p. 115). Merleau-Ponty (*apud* ASSIS BRASIL, 1967, p. 09) vai mais além ao afirmar que: “Um filme não é uma soma de imagens, mas uma forma temporal”.

No cinema, o tempo material / físico não pode ser dissociado da duração. O próprio feitiço de uma obra cinematográfica depende dessa relação. Há no cinema uma estreita relação entre o tempo e a duração compostos pela montagem. Por exemplo, um segundo de filme é feito de vinte e quatro quadros e, uma alteração em um dos quadros (a vigésima quarta parte de um segundo) pode mudar o ritmo de uma cena e quase alterar a história que ela conta.

O tempo no filme, diferente do tempo da vida, emana da imagem na tela, traçando relações com a própria vida. Por exemplo, para mostrar que já se passaram muitos anos, os cineastas usam recursos como: a maquiagem que faz o cabelo embranquecer ou as rugas no rosto do ator.

O cinema tenta camuflar essas marcas específicas fundamentais, através de cenas vitais, interessantes e, que trazem informações adicionais para o enredo. Não é que não se poderia marcar o tempo através da linguagem escrita em socorro da visual, porém este processo seria “repugnante” (CARRIÈRE, 1994, p. 113) para a grande maioria dos cineastas, que rejeitam a ideia do filme como sendo um livro ilustrado. O cinema tem sua própria linguagem e é dever do cineasta usá-la.

No cinema, ideias simples como: “o dia seguinte”, “noite e dia” são muito difíceis de serem transmitidas: o tempo, no cinema, não se move em uma sequência regular como na vida. O que ocorre são “dias filmicos” e “noites filmicas” que dividem o tempo de uma maneira única e exclusiva. Os dias filmicos podem agrupar diversas cenas de dia em um único dia de filmagens, assim também ocorre com as noites filmicas. No filme, as cenas são ordenadas de forma que se sucedam na filmagem realizando o tempo da história que se conta. Dessa forma o tempo da narração e o tempo da história são confundidos.

Mas, como já foi dito, o tempo imprime ritmo ao enredo, e se por algum fator este é quebrado, perde-se a junção fundamental da obra cinematográfica. Por isso, as técnicas cinematográficas do tempo são essenciais na construção e montagem do filme. Elas devem trabalhar junto a outros elementos para compor a obra em ritmo uniforme. O compasso do filme pode ser rápido ou lento, agitado ou segmentado dependendo da escolha do autor.

Para imprimir as marcas temporais no filme são usadas técnicas como as dissoluções, o *fade-in*, a ação física das personagens, o *flashback* entre outras. Essas técnicas estão



intimamente ligadas às diferentes formas de usos dos “cortes”. Os cortes são a realização material do tempo cinematográfico, isto é, através deles é que se pode lidar com tempo de diferentes maneiras

Contudo, neste momento, é importante visualizar a importância do tempo no cinema como um componente orgânico de sua linguagem, como uma “[...] parte de sua sintaxe, do seu vocabulário [...]” (CARRIÈRE, 1994, p. 124).

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.

O tempo mítico da literatura é recuperado no filme através dos elementos culturais do mundo árabe que, segundo o diretor Luiz Fernando Carvalho (2002), deveriam promover um encontro entre ocidente e oriente. Para ele, isso deveria estar presente na composição visual: no figurino, no cenário, na música, na dança, na narrativa hiperbólica etc., ou seja, mesclada à história de forma quase “imperceptível”, mas fundamental. A trilha sonora, por exemplo, composta por Marco Antônio Guimarães, a influência da música árabe é notada tanto pelos instrumentos utilizados - oboé e violoncelo - quanto pela sonoridade, claramente inspirada na história dos imigrantes árabes que vivem no Brasil. Marco criou especialmente para o filme, um instrumento feito de cabaça e preso com duas cordas, que são tocadas com um arco. O trabalho da composição foi todo baseado no romance. Para o diretor, o filme seria tal qual uma ópera. Assim se afinaria o diálogo entre os sentidos do texto e as imagens do filme de forma ainda mais completa, influenciando a própria estrutura fílmica que, de acordo com o diretor, foi pensada como sendo uma daquelas pinturas islâmicas em cerâmica, pintadas sobre superfícies circulares onde cada desenho leva a outro.

No entanto, o embate entre pai e filho, que se delineia desde sempre e se fundamenta numa perspectiva temporal no romance, é resgatado com a ajuda da montagem fílmica. O jogo de recuos, aproximações, deslocamentos, transições entre as seqüências, as imagens musicais que vazam de um plano para outro e a fusão entre os espaços durante a duração ininterrupta do filme formam um jorro de imagens contempladas ora pela luz ora pela sombra tal qual quadros de Caravaggio. E esses recursos provocariam um misto de desconforto e estesia no espectador, que levaria à sensação do sublime. E é pelo sublime que se percebe, dentre outras coisas, o embate entre pai e filho, ancorado no tempo.



A claridade que é uma expressão de tempo, a passagem de tempo da infância para a adolescência e o estranhamento em relação à família, na obra literária: “[...] 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). No cinema, é um espaço, o espaço da fazenda, um espaço de extensão da infância, do pai. A claridade das seqüências da fazenda com seus tons marrons, verdes e o amarelo acobreado ajudam a capturar a infância para sempre perdida – seriam essas as cores da nostalgia? Mas junto com ela há algo velado: em meio ao espaço claro da fazenda, numa das passagens em *traveling* da câmera, ouvimos “barulhos” perturbadores de insetos que podem ser significantes do crescimento de André. O tempo da adolescência (segunda infância para Freud) representa também a mudança da fortuna, porque é a partir de seu amadurecimento, que sua percepção será aguçada a ponto de provocar mudanças na dinâmica familiar – momento de enfrentamento dos mandos paternos: “Queria o meu lugar na mesa da família” - André no momento de discussão com pai - (NASSAR, p. 160).

A sombra que acompanha as seqüências silenciosas do quarto de pensão, um espaço de contenção, e as seqüências do pai, na mesa dos sermões, são desconcertantes também. O silêncio (não só de André, do próprio filme) é a revelação em alguns momentos, principalmente, o silêncio em relação ao falatório do pai na mesa dos sermões. O silêncio do passado - talvez o filme “tenha o silêncio do passado”. O pai na mesa, iluminado pela luz de um pequeno lampião, consultando os “textos dos mais velhos”, tal qual uma imagem da Santa Ceia, possui um movimento destoante em relação às seqüências de André. Nas seqüências do pai, a câmera se aproxima com vagar, demorando-se na apresentação do ancião; todo plano demora o tempo e segue o tom de seu discurso. Nas seqüências de André, na pensão, a câmera permanece distante em muitos momentos e são entrecortadas pelos “acessos” do personagem.

A dor de André é composta, dentre outras coisas, por objetos de cena como a imagem de um Cristo crucificado. A imagem aparece no momento em que André volta para a casa, e pai e filho estão conversando. A imagem próxima a André, mostrada rapidamente, condensa um tempo marcado por sofrimentos, a contenção dos anseios do corpo, um cotidiano duro ao lado do pai:

Não agüento mais esta prisão, não agüento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser o dono dos meus próprios passos; não nasci para viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não



agüento mais a vida parada desta fazenda imunda (NASSAR, 2002, p. 180).

O tempo dos ciclos da natureza, só de espera e paciência:

Caprichoso como uma criança, não se deve contudo retrair-se no trato do tempo, bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstendo-nos de agir quando ele exigir de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação que o tempo sabe ser bom, o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso, o tempo é farto, é sempre abundante em suas entregas: amaina nossas aflições, dilui a tensão dos preocupados, suspende a dor aos torturados, traz a luz aos que vivem nas trevas, o ânimo aos indiferentes, o conforto aos que se lamentam, a alegria aos homens tristes, o consolo aos desamparados, o relaxamento aos que se contorcem, a serenidade aos inquietos, o repouso aos sem sossego, a paz aos intranqüilos, a umidade às almas secas; satisfaz os apetites moderados, sacia a sede aos sedentos, a fome aos famintos, dá a seiva aos que necessitam dela, é capaz ainda de distrair a todos com os seus brinquedos; em tudo ele nos atende, mas, as dores da nossa vontade só chegaram aos santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo, não se erguendo jamais o gesto neste culto raro... [trecho do sermão do pai] (NASSAR, 2002, p. 58).

Contra um tempo adolescente cheio de ímpeto de vida: “Era uma água represada (que correnteza, quanto desassossego!) que jorrava daquela imaginação adolescente ansiosa por dissipar sua poesia e seu lirismo...” (NASSAR, 2002, p.181).

O manejo exemplar dos recursos cinematográficos faz aflorar os interstícios da literatura. O sentimento que se obtém pela racionalização do campo semântico e sintático do texto, pelo processo de condensamento lingüístico, como ocorre na poesia, é obtido de forma contrária no filme: primeiro sentimos para, depois, racionalizarmos. A primeira relação com a imagem não é intelectual e nem intuitiva, e, sim, fisiológica. Assim, aquilo que é visto pelas frinchas das construções semânticas, de difícil acesso, porque seduzido pelo viço das metáforas, é sentido desde sempre no filme. Mas, esse sentimento não supõe revelação, pode, inclusive, causar “alienação” na medida em que a beleza também causa torpor.

As impressões do tempo no filme também são marcadas pelas vozes. Há a voz de André (ator) exaltada, a voz do pai (ator), antagonista, e a voz do narrador em *off*. Os diálogos entre os personagens presentificam a história e a voz do narrador (voz do próprio diretor, Luiz Fernando Carvalho) imprime com seu lirismo o passado. Essa voz, tal qual o narrador da literatura, reflete (não é só uma narração, há também uma reflexão que se faz até na forma como se conta) sobre sua história, revisitando os espaços da infância.



Na leitura da obra literária, percebemos que há, ao longo do discurso, o intercurso do narrador-personagem, que já não pertence mais ao tempo no qual se passa a história da narrativa. No filme, a narração é feita em *off*<sup>10</sup>, muito provavelmente para criar esse “efeito literário”. No entanto, fora esse recurso, há algumas marcas que podem ser entendidas como a “presença desse narrador em cena” que ajudariam a demonstrar esse intercurso (no caso do romance, o intercurso entre os discursos direto e indireto).

Por exemplo, ao final da “seqüência do prostíbulo”, a voz do narrador em *off* pode ser ouvida concomitantemente com a imagem embaçada de uma mulher que parece se vestir e com a imagem de uma fumaça que pode ser tomada como a fumaça de um cigarro (talvez). Há, em alguns momentos, “o som de tragadas” que podem ser entendidas como as tragadas desse narrador em *off*, que observa como se estivesse assistindo à sua própria história. E, aqui, vale lembrar das referências ao texto-memória de uma forma metalingüística na literatura: “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). Da mesma forma que o texto escrito tenta reproduzir a memória enquanto fonte de imagens visuais (não verbais), o filme em si se transforma nessa reprodução, no instante em que subtrai em partes o narrador da visão do espectador. Contudo, ao colocar alguns elementos que representam esse narrador metonimicamente, ele faz com que haja uma reflexão acerca do ato de narrar, pois o “olho da câmera” pode ser visceral a ponto de se ver a história do outro como sendo a sua e não perceber que esse olho nos é dado de empréstimo.

Nesse sentido, a experiência do sublime acontece por um processo fisiológico primeiramente para depois ser racionalizado, diferentemente do que ocorre com a literatura. No cinema, principalmente, a forma pela qual nosso olhar é conduzido faz com que assumamos o desejo e a dor desse narrador.

A representação da personagem de André é feita a todo o momento por sentimentos expressos pelo corpo que podem ser observados no ato masturbatório, no ato de esfregar os pés na terra ou um pé no outro e pelas mãos. Então, a idéia da sensação “verbalizada” no corpo é uma característica dele, enquanto ator e narrador-personagem, e do sentimento que

<sup>10</sup> A narração em *off* faz parte de uma das três categorias que dividem a presença da palavra no cinema: palavra-teatro, palavra-texto e palavra-emanção (CUNHA, 2006). A primeira categoria equivale ao diálogo, ao monólogo e a voz interior que estão sempre relacionadas à imagem de quem fala. A segunda categoria comporta a narração em *off* e o comentário que se dissociam da imagem apresentada. Ou seja, aqui, a fala é exterior à imagem, podendo ser a voz de um personagem que está fora de campo ou de um narrador em terceira ou em primeira pessoa. A diferença entre a narração em *off* e o comentário é que este último se desvia da seqüência narrativa, aparecendo como ponto de vista, observação ou apreciação à respeito da diegese. A terceira categoria é quase um conceito e é de todas a mais cinematográfica. Não é bem uma fala e não é necessariamente compreendida na íntegra. Está ligada à emanção das personagens, aos aspectos da interpretação, à própria linguagem audiovisual.



suas lembranças incitam. Na imagem dos pés de André na terra, esfregando-os, um momento, para pararem logo mais, quer o diretor o tenha observado, quer tenha sido uma astúcia do câmera (*camera man*), o espectador vê parte das pernas de André e seus pés em meio às folhas. E justo entre os pés vê-se algo (uma folha) que lembra totalmente uma vulva. A memória da personagem é uma. A imagem registra algo que amplia esta memória e só o espectador atento verá. Mas aí está.<sup>11</sup> E reforça o sentido telúrico arcaico destes pés que se esfregam na terra, a terra, também, com seu sentido simbólico.

Ainda, discutindo as questões de narração a partir da memória, devemos dizer que, por mais que se crie um “espectro” desse narrador que está “fora” da história, ele não é o “responsável” pela narração. Para o diretor, Luiz Fernando Carvalho (2002), o filme é um diário e, por isto, a câmera deveria sempre funcionar como um olho que estaria voltado mais para dentro do que para fora, revelando o estado interior de André. Assim, o diálogo com o espectador se estabelece com mais intensidade, fazendo com que ele assuma aquele olhar. Para tanto, houve a eliminação da maioria dos planos de André e, conseqüentemente, criou-se um sentido de subjetividade tal, como se o filme desse o lugar do personagem ao espectador. Como ocorre com um leitor ao ler um livro.

Mas, o olho da lente (câmera) é também um olho reflexivo. O narrador que nos conta essa “história passional” já está olhando sua trajetória com reflexão, pois olha para um acontecimento do passado, irrecuperável. E o filme também é esta reflexão, mesclada com a passionalidade: “essa relação entre passionalidade e reflexão da lente é que existe para mim em termos de construção cinematográfica”(CARVALHO, 2002, p. 54).

Esse narrador em *off* não é o único responsável pela narração. No cinema, a narração ocorre também pelos vários recursos cinematográficos.

O narrador em *off* soa talvez como um epitáfio numa tentativa de reconciliação e também de denúncia da trajetória daquela saga. O tom de sua voz não tem a urgência da voz André (ator), mas é aplacado pela dor de um passado irrecuperável em que todos acabam sendo vítimas. Não é a voz de um morto, mas de alguém absorvido pela culpa, pela dor (alguém quase morto).

Na última seqüência do filme, as folhas são colocadas sobre o rosto de André como um enterro, como uma sepultura; é uma apreensão magistral do tempo linear e ao mesmo tempo do circular. O homem volta para a terra (o enterro se desdobra na tela preta) numa última tentativa de retorno ao útero materno. A morte é simbólica, a palavra sobrevive. Os

<sup>11</sup> Algo paralelo ocorre em *Citizen Kane* (EUA, dir. Orson Welles, 1941) em que a câmera capta o peso de papel (em forma de bola com uma casinha e neve) sobre a cômoda que se encontra no quarto de Susan Alexander, cf. consta da dissertação de mestrado de Suzi Frankl Sperber. Esta imagem terá importância fundamental para a compreensão do filme.



créditos finais sobem na tela preta ao som da voz do pai (o sermão do tempo). Esse pai, morto pela família (pelo clã) para que ela possa persistir sob o regimento de uma nova lei (o pai é a lei) como nos fala Freud em *Totem e tabu* (1913), parece ser homenageada no fim, tendo repetido suas palavras: “que o gado sempre vai ao poço”. Não há restituição da lei e da ordem, há uma profunda desagregação. O pai morto é também o fim do afeto, a marca do tempo que assola tudo e todos. Não há mais os ciclos do tempo arcaico em sua tentativa angustiada de negar o fim; há o signo ininterrupto do tempo linear, a presença da morte – e a afirmação do corpo e do desejo, como nova lei a ser reconhecida. Apesar disto, a voz do pai fica como uma introjeção, como uma marca eterna, que eterniza o conflito entre a lei e o desejo. Não há mais o seu afeto, seu poder, sua família. Há uma carga de amor e ódio, de perversão e purificação.

O filme consegue traduzir alguns efeitos do tempo na literatura pelo jogo de recuos, aproximações, deslocamentos, transições entre as seqüências, as imagens musicais que vazam de um plano para outro e a fusão entre os espaços durante a duração ininterrupta do filme formam um jorro de imagens contempladas ora pela luz, ora pela sombra. E pelas várias formas de narração, dentre elas, a voz dos atores e do narrador em *off*.

As representações da obra literária na obra fílmica apresentam a busca de sintonia do diretor em relação ao escritor. A autoria se desloca de um para o outro e temos a impressão que isso ocorre sem medo; sem medo dessa literatura única em que o tempo é linguagem e expressão maior. No romance, os fluxos temporais ondulam o texto, imprimem ritmo; no filme, esse tempo (embate) é tratado e assinalado junto aos personagens; está disseminado em elementos variados não se mostra num aglomerado, mas vaza aos poucos e sempre, dando a impressão de algo sentido (fisiológico), pressentido, que vem junto com a dor. A tradução fílmica aponta para o fato de que *Lavoura Arcaica* não só se refere ao texto literário, como o ilumina, ampliando, pela leitura crítica que o cineasta elabora, o sentido do romance. Dessa forma, constitui-se como parcela importante e talvez essencial da fortuna crítica do romance.

---

## LAVOURA ARCAICA UNDER THE TIME AEGIS

**Abstract:** The difference between the linear time of the child's speech (narrator-character) in *Lavoura Arcaica*, (NASSAR, 1975) is one of the key factors to the dismantling of father's archaic speech. The consequence is the impossibility of reconciliation or resumption of the narrative history. This process is own of specific artifices of the written language. In the studied text, the father's speech, while immigrant's speech, takes over the sacred/archaic texts and the child's speech dialogues with the poetics written. This time issue is one of the



---

main factors of rupture in the work, and comes from a artifice, own of the written language. We investigated how it was resolved or whether it was possible to resolve it in the translation to the film.

**Key-words:** Lavoura Arcaica, literature, cinema, time, sublime.

---

### Referências bibliográficas

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.

CHAUÍ, M. *Introdução à história da Filosofia: Dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

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.

GONDIM FILHO, R. L. L. “Relatório das atividades”. Trabalho apresentado para exame de qualificação em vistas à obtenção do título de Doutor em Letras, Faculdade de Ciências e letras, UNESP, Araquara, 2003.

HENRIQUES, A. *Tempos de Acaso: a temporalidade descontínua e a tematização do acaso no cinema contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, 2005. Capítulo 2. “O projeto moderno e o ideal de progresso”. [http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-in/PRG\\_0599.EXE/9165\\_3.PDF?NrOcoSis=28049&CdLinPg=pt](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-in/PRG_0599.EXE/9165_3.PDF?NrOcoSis=28049&CdLinPg=pt), 2006

HOURANI, A. *Uma história dos povos árabes*. Trad: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOZEF, R. R. O universo primitivo de Lavoura Arcaica, de Nassar. In: \_\_\_\_\_. *Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro*, v.2, n. 1. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992. P. 55-66.



KOOGAN, A. HOUAISS, A. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1998.

LE GOFF, J. Na Idade Média: tempo da Igreja e o tempo do mercador. In: \_\_\_\_\_. *Por um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 43-73.

LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*. Editora Cultrix: São Paulo, 1997.

NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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.

SEDLMAYER, S. *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. Tese (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

### **Filmografia**

Lavoura Arcaica. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. 2001. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. (163 min), son., color., 35mm.

Recebido para apreciação em 28/07/2008  
Aprovado para publicação em 26/08/2008