

**A IMAGEM NARRADA E A HISTÓRIA IMAGINADA: CONFLUÊNCIAS
ENTRE A LINGUAGEM IMAGÉTICO-FÍLMICA E A HISTORIOGRAFIA A
PARTIR DA OBRA *LAVOURA ARCAICA***

Renata Brauner Ferreira
Universidade Federal do Tocantins - UFT
renatabrauner@yahoo.com.br

Matheus Silva Falcão
Universidade Federal do Tocantins - UFT
falcaomatheus.7@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo compreender as relações possíveis entre a imagem, o cinema e a historiografia, partindo do pressuposto de que ambas as áreas apresentam caminhos de intersecção. Tanto a historiografia pode utilizar a imagem, quanto a própria imagem pode conter elementos próximos à linguagem historiográfica. Para corroborar tal ideia, utilizar-se-á o filme *Lavoura Arcaica* (Luís Fernando Carvalho, 2001), concebido do romance homônimo de Raduan Nassar (1975) como um dos muitos exemplos. Procurou-se apontar alguns autores já amplamente discutidos no campo metodológico sobre história e imagem e suas perspectivas, além de análises mais pontuais acerca da obra audiovisual já referida.

Palavras-chave: História e Cinema; Literatura e Cinema; Tempo e Imagem.

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. Diante disso, o que aqui buscaremos fazer aqui é justamente nos posicionarmos neste campo de proximidade entre áreas distintas, um terreno comum entre as linguagens historiográfica e imagética.

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.

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 logocentrismo¹. 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 grande. Ninguém hoje ignora, em sua 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

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

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 se*, como “componentes do jogo em causa”.

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 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 determinadamente na tomada de alguma conclusão. Conforme exemplifica Marc Ferro (1992, p. 23-24), certo documentário repercutido na França que evidenciava a 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 aqui é mostrado e de 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 Eisenstein, 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).

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. Sobre isso, Carrière (2015, p. 53-54) comenta que

(...) nossa visão do passado e talvez até nosso sentido de história nos chegam agora, principalmente, através do cinema. Não há como escapar disso. Imagens cinematográficas se gravam em nós sem que percebamos, como máscaras fixadas sobre os séculos passados. Aos poucos, elas substituem as antigas versões oficiais – panoramas de grandes batalhas, retratos oficiais de monarcas e dignitários, cenas célebres, a longa procissão de gloriosas *mentiras* que, outrora, ajudaram a formar nossas noções de história. Portanto, uma *mentira* toma o lugar da outra [grifos nossos].

A maneira como o autor se refere às noções que criamos acerca de processos históricos é, no mínimo, bastante ousada e por essa razão nós a grifamos. Ao definir como mentirosas as impressões que a historiografia muitas vezes nos passa, reforça algo presente no ofício do historiador: a subjetividade. Ao narrar, analisar e interpretar determinado acontecimento, o historiador o faz imiscuído de sua própria visão e o que apresenta é uma das versões acerca do fato e nunca o fato tal qual foi, o que aliás é impossível de se fazer (RICOEUR, 1955, p. 29).

Tal qual o fazem algumas interpretações e ramos historiográficos como a micro história ou a história das mentalidades, que se enveredam pelo campo das miudezas, alguns filmes de temática histórica também podem assim o fazer ao evidenciar aspectos marginais em detrimento das versões oficiais do reino das efemérides. 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 Neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro. Numa Europa devastada no pós-guerra, o italiano Vittorio de Sica constrói uma personagem que era o retrato do italiano comum e empobrecido em *Ladrões 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 Néelson 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 que doravante será buscado neste trabalho, a partir de uma obra se voltada ao universo literário e fílmico e, portanto, não historiográfico, mas que traz consigo possibilidades e caminhos pertinentes também ao olhar da História por abarcar noções gerais ligadas ao imaginário, à religiosidade e ao pensamento ocidental, aspectos estes presentes no *métier* do historiador. A obra escolhida é o filme *Lavoura Arcaica*, de Luís Fernando Carvalho, concebido a partir do romance homônimo do escritor brasileiro Raduan Nassar.

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.

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 no 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.

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 transgressão à tradição. Pode-se dizer que a postura de André dá eco à visão Nietzscheana 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 nietzscheana 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 é, 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.

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, pp. 55-56.).

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, pp. 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.

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 lembrança 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, Piatí (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.

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 reavaliação 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.

Conclusão

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, 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.

Referências

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.

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.

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

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

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

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.

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.

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.

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.

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

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano demais 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.

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

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

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

_____. 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