



AS MARCAS DO TEMPO EM *LAVOURA ARCAICA*
THE MARKS OF TIME IN *LAVOURA ARCAICA*

Joanise Levy¹

Ana Christina de Pina Brandão²

Recebido em: 27 jan. 2020

Aceito em: 12 jul. 2020

DOI 10.26512/aguaviva.v5i3.29378

RESUMO: *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, tem no tempo a substância que lhe dá forma: seja o tempo do qual nos fala a lavoura, seja no controle ao qual ele é submetido, seja no ritmo provocado pela disposição das palavras no texto literário. Transportada para o cinema por Luiz Fernando Carvalho com o título de *Lavoura'Arcaica*, a obra fílmica possui relação orgânica com o livro. Assim, o esforço reflexivo deste artigo é o de analisar, no diálogo entre as duas obras, as marcas do tempo em *Lavoura arcaica*. Sob a luz de algumas acepções de Michel Foucault (1987) acerca do poder disciplinar, em um primeiro momento vamos abordar a presença do tempo domesticado, o qual pode ser vislumbrado pela disciplina imposta pelo patriarca da família. Em um segundo momento, vamos analisar o tempo das imagens manejado em favor da narrativa a partir da construção imagética do filme. Por último, discorreremos sobre o embate entre o personagem André e seu pai, sob o prisma de um duelo trágico estabelecido entre temporalidades diferentes.

Palavras-chave: Tempo. Raduan Nassar. Poder disciplinar. Imagem fílmica. Tragédia

ABSTRACT: *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar, has in time the substance that gives its form: whether in the time the tillage speaks to us, either in the control to which it is subjected, or in the rhythm provoked by the disposition of words in the literary text. Transported to the cinema by Luiz Fernando Carvalho with the title *Lavoura'Arcaica*, the film has an organic relationship with the book. Thus, the reflexive effort of this article is to analyze, in the dialogue between the two works, the marks of time in *Lavoura arcaica*. From some of Michel Foucault's (1987) perceptions about the disciplinary power, at first, we will address the presence of domesticated time, which can be glimpsed by the discipline imposed by the family patriarch. In a second moment, we will analyze the time of the images made up in favor of the narrative from the imagetic construction of the film. Finally, it is discussed the clash between the

¹ É professora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília. Doutora em Estudos Artísticos - Estudos Fílmicos e da Imagem pela Universidade de Coimbra (Portugal). Mestre em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Graduada em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás. É pesquisadora no grupo de pesquisa CRIA - Centro de Realização e Investigação Audiovisual, da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: jolevy.ueg@gmail.com

² Professora da Língua Portuguesa e Língua Estrangeira da Rede Estadual de Educação de Goiás. Mestranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Goiás e especialista em Ensino e aprendizagem da Língua Inglesa pela Universidade Estadual de Goiás. E-mail: ana.chrisbrandao@gmail.com



character André and his father from the perspective of a tragic duel established between different temporalities.

Keywords: Time. *Raduan Nassar*. Disciplinary power. Filmic image. Tragedy

Drama tenebroso, em estilo incisivo, nunca palavroso ou decorativo, da eterna luta entre a liberdade e a tradição, sob a égide do tempo.

Alceu Amoroso Lima

INTRODUÇÃO

André, um jovem do meio rural, filho de imigrantes libaneses, abandona a família, fugindo da rigidez moral de seu pai e da paixão pela irmã Ana. A partida de André provoca grande abalo no clã e o primogênito, Pedro, é incumbido de reconduzir o filho desgarrado ao seio familiar. Surpreso, André recebe o irmão no quarto de pensão onde esteve morando desde que saiu de casa. Como filho mais velho e investido da autoridade que o pai lhe concedeu, Pedro busca convencer o irmão a retornar, mas é forçosamente levado a ouvir as razões que motivaram André a se afastar. Saber do relacionamento incestuoso entre André e Ana desestabiliza Pedro, mas não o demove da missão de reconduzir o irmão ao lar. Ao retornar à casa, o pai prepara uma festa para celebrar o regresso do filho pródigo. Durante o festejo, Pedro revela ao pai o incesto dos irmãos, o que provoca a ira do pai, que desfere um golpe fatal em Ana, fazendo ruir a fortaleza moral sustentada pelo patriarca.

Lendo assim o resumo da obra, é possível identificar um enredo repleto de elementos familiares, facilmente encontrados em narrativas míticas ou religiosas, tais como passagens bíblicas e contos árabes. Sabrina Sedlmayer (1995, p. 14) avalia que *Lavoura arcaica* é um palimpsesto, pois nela estão contidos os rastros de outros escritos e “um amontoado de lembranças literárias que compartilham entre si a tarefa de falar de um real indizível”.

A obra literária, escrita predominantemente em discurso indireto livre, é dividida em duas partes: a partida e o retorno. Do ponto de vista da linguagem, a primeira parte é marcada por capítulos com apenas um ponto final, impondo uma leitura em fluxo contínuo, diferente da segunda parte do livro, quando há a presença de diálogos. O tempo é, de fato, a substância que dá forma à obra, no sentido de que as palavras são dispostas de maneira a sugerir um ritmo. Ora



a verborragia do fluxo de consciência³; ora o silêncio eloquente das imagens sugeridas no texto. Ao ser transposta para o cinema por Luiz Fernando Carvalho, *Lavoura'Arcaica*⁴ cria uma imagética que revela a relação orgânica entre o filme e o livro. A câmera converte-se numa espécie de sonda buscando revelar as emoções de André ou perscrutar suas memórias. Há também momentos nos quais a câmera se configura como um olho que está no passado, enquanto André rememora.

Sempre acreditei que o livro e o filme seriam um diário. A câmera, portanto, seria uma caneta ou um olho. Estaria voltada mais para dentro do que para fora. Não haveria cartões-postais, só paisagens interiores. Para mostrar um quarto de pensão, por exemplo, eu não deveria descrevê-lo, mas revelá-lo através do estado emocional de André, o dono do diário-olho. Isso deveria travar um diálogo muito forte com a imaginação do espectador, que acabaria assumindo aquele olhar (CARVALHO, 2002, p. 37).

A relação com as palavras lavradas por Nassar levou Carvalho a tomá-las como roteiro no processo de criação do filme. Segundo o cineasta, que também responde pelas funções de roteirista e montador do filme, não houve a elaboração de um roteiro formal, mas a apropriação do texto literário como guia num longo processo de imersão envolvendo o elenco e a equipe⁵, por meses, numa fazenda do interior de Minas Gerais, onde o filme foi gravado. Em outra etapa, a partir das imagens registradas, Carvalho foi encontrando a narrativa do filme por meio da montagem.

É possível notar, tanto pelas escolhas estéticas, quanto pela relação singular com o tempo, uma ampla identificação criativa entre o escritor e o cineasta, que pessoalmente se conheceram e se colocaram em diálogo durante os cinco anos de realização do filme. *Lavoura arcaica* marca a estreia de Raduan Nassar na literatura, em 1975, e de Luiz Fernando Carvalho

³ Fluxo de consciência (*stream of consciousness*) é um conceito de natureza psicológica proposto por William James, em 1890, na obra *Principles of Psychology*, para descrever os múltiplos aspectos da atividade mental e da vida subjetiva. Na literatura, utiliza-se como equivalentes os termos fluxo de consciência e monólogo interior, sendo técnicas narrativas para a transcrição da vida subjetiva de um personagem, suas impressões e pensamentos, o que confere ao texto um aspecto narrativo não-linear, bem como a transgressão da sintaxe e da pontuação. Segundo Moisés (2004), Edouard Dujardin foi o primeiro escritor a manejar o monólogo interior na obra *Les Lauriers sont coupés*, de 1887, apesar de alguns estudiosos reivindicarem a primazia à Laurence Sterne em *Tristram Shandy*, de 1761.

⁴ O título do filme coliga a última letra “a” da palavra lavoura ao primeiro “a” de arcaica. Inferimos que pode ser uma tentativa de amalgamar o espaço (lavoura) e o tempo (arcaica) ou, ainda, a natureza (lavoura) e as tradições (arcaica).

⁵ Roteiro, direção e montagem de Luiz Fernando Carvalho. Fotografia de Walter Carvalho. Direção de arte: Yurika Yamasaki. Figurino: Beth Filipecki. Música: Marco Antônio Guimarães. Elenco: Selton Mello (André), Raul Cortez (Iohána), Juliana Carneiro da Cunha (Mãe), Simone Spoladore (Ana), Leonardo Medeiros (Pedro), Caio Blat (Lula), Denise Del Vecchio (Prostituta) e outros.



no cinema, em 2001. Marca também o encontro desses dois artistas contemporâneos, não apenas por serem coincidentes no tempo⁶, mas por assumirem uma visão contemporânea do mundo. Na acepção de Giorgio Agamben (2009) a contemporaneidade é uma forma de relação muito singular com o próprio tempo, pois que promove uma adesão ao tempo presente enquanto dele se toma distância.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Lavoura arcaica tanto em sua expressão literária, quanto fílmica, são obras contemporâneas no sentido agambiano, pois revelam certa atemporalidade em relação ao contexto histórico e artístico no qual foram concebidas, o que as tornam difíceis de serem enquadradas dentro das tendências estilísticas da época de suas produções. Sedlmayer (1995, p. 15) observa que *Lavoura arcaica* é um romance solitário, uma vez que não é fácil encontrar-lhe uma filiação segura dentro da historiografia literária brasileira. Ciente do deslocamento temporal de sua obra, Raduan Nassar⁷ diz que se utilizou do lirismo quando o lirismo estava fora de moda. Em questão, quando da escritura do livro, o Brasil dos anos 1970 estava sob o regime militar, uma ditadura que, entre outras formas de impostura, suprimia o direito de expressão e impunha censura às produções artísticas. Nesse contexto, fecundo à emergência de uma literatura engajada, afluía como um corpo estranho a obra visceral de Nassar expondo dramas intimistas e domésticos. Entre modesto e irônico, o escritor, supostamente alheio ao seu entorno, revelou: “fiz os meus dois textinhos [*Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*] sem levar em conta a zoeira aí fora” (JABOR. Folha de São Paulo, p. 09).

Na leitura de Carvalho (2002, p. 47), a qualidade do texto de Nassar reside no fato de não ser panfletário, considerando a ebulição política daquele tempo do qual é fruto. O cineasta observa ainda que a obra confronta, ainda que metaforicamente, as utopias, as leis e a ordem. “Sinto com muita clareza a consciência social que o texto alcança, os gritos e gemidos de André, como se fosse uma sociedade inteira focada pela lente de um potente microscópio”

⁶ Raduan Nassar é filho de imigrantes libaneses e nasceu em Pindorama, São Paulo, em 1935. Luiz Fernando Carvalho nasceu em 1960 na cidade do Rio de Janeiro.

⁷ Por ocasião do relançamento da novela *Um copo de cólera*, em 1992, Nassar concedeu entrevista a Arnaldo Jabor publicada no jornal *Folha de São Paulo*. JABOR. Folha de São Paulo, p. 09.



(CARVALHO, 2002, p. 48). O cineasta conclui que esse alcance se efetiva porque, em alguma medida, todos somos excluídos e em qualquer lugar “haverá sempre um eco da voz de André” (ibidem).

Assim como a obra literária, o filme dirigido por Luiz Fernando Carvalho não guarda parentesco com as produções do fim dos anos de 1990 e começo dos anos 2000, marcadas por temáticas sociais e urbanas, dedicadas a enredos protagonizados por personagens desvalidos ou marginais. *Lavoura Arcaica* está situado cronologicamente entre dois filmes de sucesso, que projetaram o cinema nacional mundo afora: *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Por sua vez, o filme assinado por Carvalho também fez repercutir o cinema brasileiro no exterior. Foi bem avaliado pela crítica especializada do Brasil e de outros países, em especial a francesa, que chegou a comparar Luiz Fernando Carvalho a Glauber Rocha, cineasta do movimento do Cinema Novo dos anos de 1960.

Por contraditório que pareça, a anacronia do filme e do livro só confirma a contemporaneidade da obra. Parafraseando o personagem André, Carvalho (2002, p. 47) diz que toda ordem traz uma semente de desordem, de maneira que o ato de criar traz consigo o risco de uma nova ordem, um outro olhar e outras perspectivas artísticas. Na coragem de se exporem ao risco de parecerem de outro tempo, escritor e cineasta descobriram, cada qual a seu modo, como manejar o tempo e lavrar imagens, seja no arado do papel ou da tela.

Nesse sentido, no esforço reflexivo deste artigo buscamos investigar, no diálogo entre obra literária e obra fílmica, as marcas do tempo em *Lavoura arcaica*. Em um primeiro momento, discorreremos sobre um tempo domesticado que se revela no enredo da obra a partir da disciplina imposta pelo pai. Do ponto de vista da construção imagética do filme, focalizaremos o tempo das imagens em favor da narrativa. Por fim, abordaremos o embate entre André e seu pai sob a ótica de um duelo trágico entre temporalidades diferentes.

O tempo domesticado

Podemos ouvir Nassar dizer, por sob a voz de André, que o tempo é “a razão mística da história” (1989, p. 184), uma vez que ele flui como rio, mas também faz arrastar ou represar em seu curso os sedimentos da mudança. A lavoura nos relata de um tempo da natureza, um tempo de plantar e colher, um tempo circular das águas e dos fluxos, dos dias e das noites, daquilo que germina, cresce e morre. As pessoas que se prestam às lidas da lavoura aprendem, desde muito



cedo, a se submeter aos ritmos da natureza. Mas a relação do homem com a natureza não se dá sem tensões, pois que há uma natureza humana contingenciada por desejos que impõem outros ritmos e urgências. É no confronto entre essas naturezas e seus tempos que Raduan Nassar tece sua trama em *Lavoura arcaica*.

Entendemos que há em *Lavoura arcaica* um tempo controlado e domesticado. É o tempo e o respeito a ele o tema dos sermões do pai, que prega ser o desrespeito ao tempo uma falácia perigosa que pode corromper o indivíduo e, conseqüentemente, a família. Cada membro da família deve cuidar de seus afazeres no período determinado. As obrigações dos homens na lavoura e das mulheres em casa disciplinam os corpos e as mentes, afastando os pensamentos que desvirtuam uma vida voltada para a decência e a simplicidade. É sobre esse tempo, que é domesticado, que dialogaremos a seguir. Para tanto, achamos relevante trazer à discussão os conceitos de Michel Foucault sobre disciplina, de modo que iremos refletir de que forma o poder disciplinar utiliza o controle do espaço e do tempo para domesticar, adestrar e docilizar os corpos dos sujeitos.

Na obra *Vigiar e punir*, lançada em 1975, Michael Foucault nos relata sobre um tipo de poder que passou a vigorar nas sociedades nos séculos XVIII e XIX, o poder disciplinar. Apesar da referida obra se dedicar aos métodos coercitivos e de punição da criminalidade, nela estão contidas reflexões que vão compor um escopo teórico sobre o poder, tema que estará presente em boa parte das obras do filósofo francês. De saída, é importante delinear que a noção de poder disciplinar refere-se, nas palavras de Foucault (1988), à administração dos corpos. Tal concepção baliza as pesquisas de Foucault sobre os indivíduos enclausurados em presídios, manicômios, escolas e demais instituições interessadas no controle dos corpos dos indivíduos.

Foucault (1987) concebe por disciplina os métodos que visam o controle das operações do corpo e que conduzem à sujeição constante de suas forças para lhes estabelecer uma relação de docilidade-utilidade.

O corpo também está diretamente mergulhado em um campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido em relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição [...] (FOUCAULT, 1987, p. 29).

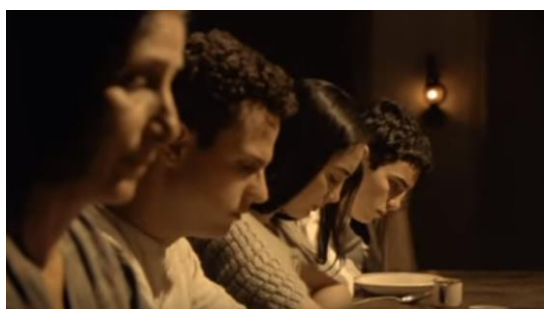


Assim, o filósofo francês entende que o controle sobre o corpo se procede a fim de obter dele força de trabalho suficiente para os fins econômicos. Instituições como a escola, a família, a fábrica, os quartéis, entre outras, são encarregadas de criar normas e regulá-las, assim como regular os hábitos, os costumes, as práticas produtivas. Para tanto, Foucault (1987) afirma que essas instituições manipulam os elementos do corpo, seus gestos e seus comportamentos em favor da rapidez e da eficácia.

Pelo enfoque de nossa discussão, chamamos atenção a duas formas de disciplinarização, segundo a perspectiva foucaultiana: a distribuição dos indivíduos no espaço e o controle do tempo. Iniciaremos por expor o que o referido autor observou em relação à distribuição dos indivíduos em determinados espaços. Relativo ao controle dos corpos, o poder disciplinar se vale de algumas configurações espaciais, tais como locais fechados em si mesmos, nessas condições os indivíduos possuem um lugar definido e são classificados, bem como os espaços são destinados a usos específicos predefinidos.

A hora das refeições em *Lavoura arcaica* é um momento bem representativo do poder disciplinar que opera no recôndito familiar, segundo a distribuição dos membros da família ao redor da mesa.

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia (NASSAR, 1989, p. 156-157).



Figuras 1, 2 e 3: À esquerda e à direita do pai. Fotogramas do filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, 2001.

O lugar de cada um dos membros da família à mesa delimita um espaço tanto geográfico quanto simbólico, pois a distribuição dos corpos no espaço é um instrumento de poder. Como Nassar descreve, apesar de parecer uma distribuição equânime, os indivíduos da esquerda não gozam das mesmas prerrogativas que os da direita, pois são vistos como ameaça à boa saúde do corpo social, que é a família. Em *Lavoura arcaica*, o poder de distribuir as dádivas e as punições é daquele que está postado, em estado de vigilância, na cabeceira. No tempo da narrativa da obra, esse poder é exercido pelo pai, mas já foi do pai do pai e assim até o começo dos tempos, numa longa sucessão de patriarcas. Não nos parece incorreto dizer que é do poder do patriarcado que emanam os poderes disciplinares em *Lavoura arcaica*.

A família apresentada por Raduan Nassar é composta por imigrantes libaneses de orientação religiosa cristã, que se estabeleceram no interior do Brasil e fizeram da lavoura o seu meio de vida. Afirmamos ser esta uma família do tipo patriarcal com base no conceito sociológico dado a esta estrutura familiar. O patriarcado consiste na organização do clã em torno da figura do patriarca, que assume a liderança sobre os demais membros. Segundo a socióloga Neuma Aguiar (2000) é possível encontrar esse conceito em Gilberto Freyre, quando este estabelece a correlação do termo à estrutura familiar brasileira em seus primórdios.



A religião é elemento norteador dos preceitos morais e éticos e, quase sempre, dela provém a justificativa para as punições aplicadas aos membros desviantes das normas que regulam o clã familiar e o mantêm unido. Como a figura de autoridade é a masculina, a mulher estará submetida aos homens, seja no cerceamento de sua autonomia para tomar decisões, no seu direito de se expressar ou agir segundo sua vontade, quanto no controle do seu corpo em favor da reprodução e usufruto do prazer do homem. De igual modo, crianças, filhos bastardos, escravos, serviçais e agregados estão submetidos ao poder do patriarca, que assume também o papel de guardião do tempo, por meio da manutenção das tradições e do controle do tempo dos membros da família na divisão das tarefas da fazenda, na vigilância contra o ócio e contra a destinação do tempo a prazeres que não condizem com os preceitos morais estabelecidos.

Na obra de Nassar, a família de imigrantes libaneses que vive numa fazenda em algum rincão do Brasil, num tempo impreciso, mas primitivo o suficiente para ser chamado arcaico, revela como o patriarcalismo pode vitimar oprimidos e opressores. Condenado à obediência a leis severas, está o subordinado, mas também o subordinador. Contraditoriamente, todos estão presos entre si e sós. Por meio do personagem-narrador, André, podemos dimensionar como esse laço que prende a família pode levá-la a sucumbir por asfixia.

[...] tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo (NASSAR, 1989, p. 43).

Nassar nos mostra o lugar da mulher nessa família patriarcal quando uma das personagens não tem nome, pois é identificada exclusivamente por sua função de progenitora: mãe. Ana, a irmã de André e objeto de seu desejo, é um elemento desestabilizador por meio do qual André reage. Não adentramos a subjetividade de Ana, que aliás, não pronuncia uma palavra, fato ainda mais evidente no filme. As irmãs Rosa, Zuleika e Huda são, enquanto personagens, sem identidade ou conflito, sendo possível referi-las como uma coletividade: as irmãs: “[...] o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa, perdidas entre os afazeres na cozinha e os bordados na varanda, na máquina de costura ou pondo ordem na despensa” (NASSAR, 1989, p. 25).

Essa relação patriarcal exercida pela autoridade do pai sobre os demais membros da família nos convida mais uma vez a destacar os estudos de Foucault (1987) sobre as relações



de poder. O filósofo francês sugere que a ordem do poder é dinâmica. Isso significa que ela pode ser invertida, de tal maneira que se o pai exerce poder sobre o filho, esse pode, em algumas circunstâncias, exercer poder sobre o pai. Num primeiro momento, a ordem do poder em *Lavoura arcaica* é inflexível. Apenas o pai tem o direito de fala e é sob o crivo de suas regras morais e disciplinares que vive toda a família. No limite, o espaço geográfico e simbólico que cada membro ocupa na casa é determinado pelo patriarca. Entretanto, no decorrer da obra vão se tornando evidentes as investidas de André para inverter a ordem do poder.

Se é possível perceber um adestramento dos corpos para se adequarem aos espaços, o mesmo ocorre com o tempo. Conforme afirmado por Foucault (1987), entre as estratégias para exercer o poder disciplinar está o controle do tempo. Sugerimos que é possível falar de um tempo domesticado em *Lavoura arcaica*.

Domesticar é tornar o que é selvagem e indomável em algo adaptado ao convívio social. Doméstico é também aquilo que é da ordem do familiar, do conhecido, do que traz em si a marca do hábito. O tempo da natureza exige espera. E é o tempo da espera, da paciência, do que é ou não urgente que é determinado pelos sermões do pai e pela distribuição do tempo de cada um nos afazeres domésticos.

Foucault (1987) nos diz que o poder disciplinar atua por meio de algumas técnicas de controle do tempo, tais como a fixação de horários, a elaboração de atividades em etapas cronometradas e a utilização exaustiva do tempo. Sobre essa última técnica, Foucault (1987) afirma que importa extrair do tempo cada vez mais instantes disponíveis e de cada instante mais forças úteis. Vejamos por meio da reflexão sobre alguns trechos de *Lavoura arcaica* de que forma o controle do tempo era exercido pelo patriarca.

[...] ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer; caprichoso como uma criança, não se deve contudo retraindo-se no trato do tempo, bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstenho-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 [...] (NASSAR, 1989, p. 58).

Nesse trecho percebe-se como o pai procura controlar o tempo dos membros da família a partir da determinação de quando agir e quando esperar, sempre sob o pretexto de que é o tempo que precisa ser respeitado. Foucault (1987) observou, tomando por parâmetro as instituições de enclausuramento, de que forma o tempo era controlado para que se pudesse



extrair dele o máximo que se podia em termos de produção e de adestramento. Controlar o tempo para que se trabalhasse mais e descansasse menos. Controlar o tempo para que os indivíduos fossem disciplinados quanto aos horários, para que permanecessem sentados quando se esperasse isso deles, para que permanecessem em silêncio, para que pudessem utilizar o tempo da forma mais produtiva possível.

Em *Lavoura Arcaica* o trabalho deve ser cumprido dignamente por todos, sem se entregarem à indolência, e o descanso só vem quando as tarefas do dia forem cumpridas. Para o pai, na qualidade de guardião do tempo, cabe lembrar que ao tempo deve-se obediência, sob pena de experimentar sua punição.

[...] não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações, não lança contra ele o desafio quem não receba de volta o golpe implacável do seu castigo; ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma [...] (NASSAR, 1989, p. 56-57).

Para além do controle do tempo, sua domesticação é o prolongamento da paciência e da mansidão, virtudes fundamentais dos indivíduos dóceis. Além disso, o patriarca zela para que o trabalho árduo e contínuo seja condição necessária para espantar os desejos e paixões que poderiam corromper a estrutura da família sedimentada na fé, no trabalho, na união e na paciência.

O tempo das imagens

Como filmar o tempo? Guiado por esse desafio, o cineasta Luiz Fernando Carvalho buscou transpor para o cinema a obra *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Para capturar o fluxo do tempo, Carvalho, assim como Nassar, abandonam a cronologia e constroem uma imagética do tempo. Isso significa que não é o transcurso do tempo revelado pelos acontecimentos que governam a trama fílmica, quanto a literária, mas um tempo urdido pela memória de André. É necessário considerar que imagem é aqui entendida como um elemento que não se encerra na representação visual do mundo objetivo (*imago*), mas uma dimensão da experiência de imaginar e fabular um mundo subjetivo e projetá-lo em imagens a serem fruídas e “confabuladas” pelo leitor do livro ou do filme. Trata-se de uma imagética que não se orienta



prioritariamente pelo *logos*, porquanto pelos afetos e perceptos. A seguir, buscaremos refletir sobre o processo de fabulação da imagética do tempo na obra fílmica *Lavour'Arcaica*.

Após a exibição do filme em outubro de 2001, no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, Luiz Fernando Carvalho se reuniu com críticos de cinema, cineastas e pesquisadores⁸ para um debate sobre o processo de criação de *Lavour'Arcaica*. A conversa foi transcrita e resultou no livro *Sobre Lavour'Arcaica*, lançado em 2002. Carvalho (2002) conta que quando chegou ao final do livro já sabia como seria o filme, de tal maneira que enfatiza ter visto um filme, não exatamente lido um livro.

Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, açando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens. Mas que imagens seriam estas? Que história teriam estas imagens? (CARVALHO, 2002, p. 35 e 36).

Em suas fabulações sobre a imagética do filme, Carvalho sabia desde o início que não queria trabalhar com o que considerava clichê da cultura mediterrânea e isso passava por abandonar a descrição de referências orientais. Para captar “o sopro da tradição mediterrânea” notado pelo crítico literário Alceu Amoroso Lima na obra de Nassar, Carvalho buscou transformar o visível em invisível, evitando os excessos de naturalismo e didatismo. Tal procedimento pode ser observado na sequência que abre o filme. A imagem é difusa, pouco nítida e o enquadramento desorienta a visão, de modo que, de imediato, não se tem clareza sobre o acontecimento que a cena registra – o personagem estaria se masturbando? (Figuras 4 e 5). Há ainda uma sobreposição do som num registro diferente do exposto pela imagem. É possível ouvir uma locomotiva em movimento, ditando um compasso, cujo som vai aumentando até o estridente apito que coincide com o gozo de André. Essa é uma sequência composta por imagens que não querem apenas representar, informar ou esclarecer, mas convocar o espectador a imaginar.

⁸ Eram eles o crítico de cinema e ensaísta José Carlos Avellar, o roteirista e diretor Geraldo Sarno, o crítico e professor de cinema da PUC-RJ Miguel Pereira, a pesquisadora e professora da UFRJ Ivana Bentes, o embaixador e gestor cultural Arnaldo Carrilho e a crítica literária e de cinema e professora da PUC-RJ, Liliane Heynemann.



Figuras 4 e 5: O turvo gozo de André - Fotogramas do filme *Lavour'Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, 2001.

A sequência tem cinco minutos de duração, o que é bastante se pensarmos no manejo do tempo no cinema por meio da montagem e as elisões que os cortes promovem. Quando falamos de montagem, estamos nos referindo a uma seleção de imagens, que uma vez justapostas vão dar sentido ao filme. Contudo, na montagem é levado em conta não apenas o nexos semântico entre as imagens, mas sua duração conforme o ritmo pretendido. Planos curtos conferem agilidade e planos alongadas conduzem a efeito inverso. Na sequência a que estamos nos referindo, os cortes entre os planos são tão sutis que parecem um plano-sequência, isto é, uma tomada de imagens sem cortes, um longo plano. De modo geral, o cineasta, por meio da hábil lente de Walter Carvalho, diretor de fotografia, forja um fluxo de imagens que desliza sem pressa pela tela. Essa escolha rítmica determinou, entre outras coisas, o tempo de duração do filme, 172 minutos. Quase uma hora a mais de duração em comparação com o padrão corrente de 120 minutos.

É importante notar que a depender do modo como o diretor maneja o tempo somos levados, como espectadores, a apreender o tempo não apenas como representação, mas como sensação: sentimos sua duração. Para que a experiência do tempo possa ser sentida pelo espectador, que está no tempo presente, consciente do dispositivo cinema, portanto, devidamente distanciado, ainda que fruindo a obra fílmica, Carvalho nos convida não apenas a sentir o tempo dos acontecimentos, mas também a observar o tempo das coisas. Como a coalhada pingando, por exemplo. Tocado pelo comentário de Raduan Nassar de que em toda cozinha árabe há uma coalhada pingando, Carvalho passou a considerar esse elemento como pertencente à anatomia da casa, em suas palavras, um enorme seio de pano. Curiosamente, uma espécie de relógio d'água, pingando, marcando o tempo.



Figuras 6 e 7: Gotas do tempo - Fotogramas do filme *Lavour'Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, 2001.

A feitura da coalhada seca que vai alimentar a família, assim como o tempo de fazer o pão, nos remete a um tempo litúrgico. Conforme observa Benedito Nunes (1988, p. 20 e 21), a tradição cristã se vale dos ritos, das celebrações e de um calendário próprio para representar o tempo. Em particular, a preparação dos alimentos, quando seguem um ritual, inscrevem-se no tempo litúrgico, sagrado ou mítico, cujos sentidos são reatualizados pelo rito.

[...] era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça (NASSAR, 1989, p. 78).



Figuras 8 e 9: O pão nosso - Fotogramas do filme *Lavour'Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, 2001.

Nassar confere ao preparo do pão uma dimensão litúrgica, pois que, de fato, na tradição cristã o pão, mais que alimento do corpo, é alimento da alma e momento de comunhão. O autor também destaca a disciplina imposta pelo ritual realizado três vezes ao dia e sua função pedagógica ou doutrinadora. As *Figuras 8 e 9* selecionadas da obra fílmica não estão dispostas numa sequência. A *Figura 9* corresponde ao momento da narração transcrita na citação acima. É uma imagem que reitera a narração, portanto, ilustrativa da feitura do pão na casa de André.



Por sua vez, a *Figura 8* mostra a mãe de André preparando o pão, enquanto ele a observa pela porta entreaberta. André está indo embora, sem coragem de se despedir da mãe. Na obra literária, André está contando ao irmão Pedro sobre o que gostaria de ter dito à sua mãe antes de partir. Contudo, não há uma descrição do espaço, há apenas uma pequena sugestão de ação cênica, quando André diz que achou inútil dizer qualquer coisa pois “não faz sentido, eu pensei, largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado” (RADUAN, 1989, p. 67). A seu turno, a escolha imagética de Carvalho expõe uma camada de sentido sutilmente aventada na obra literária, extrapolando a mera ilustração, pois que entre os diversos afazeres que a mãe poderia realizar, o fato de ela estar fazendo pão parece tornar ainda mais dramática a partida de André. Seu abandono do lar é também a ruptura com a liturgia e a comunhão que o ritual do pão significa.

A partida de André provoca uma ruptura temporal e tal condição pode ser melhor compreendida se pensarmos no duelo entre duas temporalidades que o conflito entre André e seu pai encarnam: Chronos e Aión. O tempo de Chronos é cronológico, pode ser medido segundo o movimento e fixado por meio de referências convencionadas, tais como datas e horas. Há, porém, um outro tempo, sem medida e indefinido, chamado Aión. Peter Pál Palbart (1993, p. 81) diz que é um “tempo não métrico, não pulsado, feito de pura velocidade, tempo flutuante que vemos na psicose, na poesia, no sonho, nas catástrofes, em alguns videoclipes, nas grandes e micro-rupturas coletivas e individuais”. Diferente do tempo da racionalidade, de Chronos, o tempo de Aión admite o ilógico, o inconciliável, o incomum, a desmesura. É possível observar que André vivifica o tempo selvagem de Aión quando rompe os liames tramados pelo tempo de Chronos, qual seja, o tempo domesticado da disciplina da lavoura e do patriarcado, da moral e dos rituais da tradição cristã e do suposto curso natural das coisas. No embate com seu pai, é um outro tempo que André visa instaurar, um tempo no qual se admita que “a impaciência também tenha as suas vontades”.

O enredo se encaminha para o desfecho do confronto entre as duas temporalidades, quando o pai desfere um golpe fatal de foice em sua filha Ana – objeto do desejo impertinente de André e prova viva da perturbação irreversível da ordem temporal estabelecida. Chama atenção o fato de que o objeto usado pelo pai seja a foice, pois o deus Chronos, quando antropomorficamente representado (*Figura 10*), empunha uma foice. É o tempo implacável que ceifa a vida.



Figura 10: Deus Chronos - Escultura de Ignaz Günther, Alemanha, 1770

Figura 11: A foice - Fotograma do filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, 2001.

Carvalho (2002) avalia que o inimigo de André é invencível, pois é o próprio tempo. Como um herói trágico, ainda que ele seja movido pela necessidade de recriar sua história, ele é interpelado por um passado que coexiste com seu presente e que, segundo as leis de Chronos, fixa um tempo inexorável, irremediável e irrecuperável, por isso mesmo, trágico.

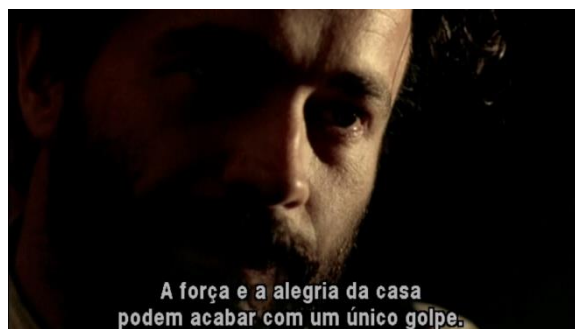
Ao ceder à ira, tomado pela *hybris*, o gesto do pai infringe a lei cristã: “não matarás!”. Matando, também morre simbolicamente o pai, pois sua autoridade moral é irrevogavelmente abalada, assim como a exemplaridade de suas condutas, deixando a descoberto e na escuridão aqueles que o tinham como abrigo e lume. O desatino do pai no desfecho da trama de Nassar parece remeter a um tipo de tragédia que, conforme a classificação de Raymond Williams (2002, p. 143) “termina com o homem nu e desamparado, exposto à tempestade que ele mesmo desencadeou”. Porém, analisando com um pouco mais de atenção, vamos enxergar uma outra feição trágica, também elencada por Williams, e que diferente da anterior, não termina, mas começa com o homem nu e desamparado.

Toda energia primária centra-se nesse ser isolado que deseja, se alimenta e luta a sós. [...] E quando essas pessoas isoladas se encontram nos chamados relacionamentos, as suas trocas são, inevitavelmente, formas de luta. [...] A tragédia, desse ponto de vista, é inerente. Não se trata apenas de que o homem é frustrado por outros homens e pela sociedade nos seus desejos mais profundos e primários. A questão é que esses desejos incluem, também, destruição e autodestruição (WILLIAMS, 2002, p. 143).

Williams defende a necessidade de se pensar a tragédia em suas configurações modernas, liberta dos condicionamentos formais e normativos da tragédia clássica. Nesse sentido, o autor fornece elementos que nos ajudam a refletir sobre o trágico nas narrativas. Consideramos que uma possível leitura de *Lavoura arcaica* pode se dar a partir de seu aspecto trágico. A citação de Williams, que trata dos desejos profundos e primários que impulsionam o

herói trágico à destruição e autodestruição, parece ser condizente com o movimento do personagem André, sobretudo porque ele revela ser, desde o início, a semente da desordem em meio à ordem semeada pelo pai.

Em termos de uma imagética do tempo, a tragédia se insinua no enredo em alguns momentos por meio de imagens que pressagiam um futuro malfazejo. O *maktub* da tradição árabe, o destino que estava escrito, é reiterado no tom profético da narrativa de Nassar e “reescrito” em imagens por Carvalho, como no exemplo a seguir.



Figuras 12 e 13: O sacrifício do cordeiro - Fotograma do filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, 2001.

A *Figura 12* é um longo plano no qual vemos Ana carregando um carneirinho enquanto conduz o restante do rebanho. Ela está emoldurada pela cerca da fazenda de maneira que parece compor com as ovelhas um único rebanho. Justaposta a esta cena, Pedro conversa com André na pensão (*Figura 13*), expondo o quão abalada ficou a família com sua partida. O primogênito, como se falasse em nome do pai, vaticina que “quanto mais unida a família, mais violento é o baque” e que “a força e a alegria da casa podem acabar com um único golpe”. Essa sequência de imagens se à primeira vista parece despreziosa, numa segunda visada, após conhecermos os desígnios da história, parecem proféticas, assim como as fatídicas palavras lavradas no livro. *Maktub!*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos dialogar sobre as marcas do tempo no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, a partir de duas perspectivas: o tempo domesticado e o tempo das imagens. A primeira se prontificou a refletir sobre o tempo na obra literária, enquanto a segunda, sobre o tempo na obra fílmica. Apesar dessa organização didática do texto, as obras literárias e fílmicas, em conjunto ou em separado, apresentam farto material para análises sobre o tempo, seja como



elemento de controle e poder social, quanto em sua potência cinematográfica por meio do manejo das imagens.

Para discutir sobre o tempo domesticado consideramos pertinente o diálogo com a obra de Foucault, principalmente, em seus estudos sobre o poder disciplinar. Apesar de Foucault ter centrado suas reflexões nas sociedades dos séculos XVIII e XIX para a formulação de sua teoria sobre o poder disciplinar, ainda hoje é um aporte teórico válido para compreender certas instituições, tais como a família.

Observamos em *Lavoura arcaica* que a disciplinarização exercida pelo patriarca passava pelo controle do tempo e do espaço do clã. Além disso, a obediência ao tempo em favor do que é útil e produtivo coíbe os desejos pelas coisas do mundo. Luís Fernando Carvalho tomou como desafio, na obra fílmica, construir uma imagética do tempo por meio de recursos capazes de expor a vibração das emoções dos personagens e revelar um mundo mais da ordem do invisível do que do visível, daí que a imagética de *Lavoura'Arcaica* convoca o espectador a imaginar. Notamos que o embate entre temporalidades diferentes, evidenciado pelo duelo trágico entre André e seu pai, conduziu a reflexões sobre a construção de imagens, que prenunciam a tragédia como se fossem imagens proféticas.

Concluimos com a certeza de que a leitura da obra muito ainda pode revelar a olhos atentos à grandeza do romance de Raduan Nassar. A nosso ver, *Lavoura arcaica* aborda questões sociais importantes sobre as quais devem ser investidos outros estudos. Não diferente, a obra fílmica de Luís Fernando Carvalho, comporta reflexões e discussões que não se esgotam no tempo deste artigo. De nossa parte, esperamos ter provocado em nossos leitores o interesse em seguirem refletindo, no âmbito de obras literárias e fílmicas, sobre as marcas deixadas pelo tempo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Lavoura'Arcaica**. Brasil: Europa filmes, Agosto/2007. color/171 minutos; cópia em DVD, Videolar, 2007.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme *Lavoura'arcaica***. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2002.



FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

JABOR, Arnaldo. **Nassar relança "Um copo de Cólera"**. Folha de São Paulo. São Paulo, 19 abr. 1992, Ilustrada, p. 9.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3.ed São Paulo: Companhia das letras, 1989.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo na loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais: 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.