



Travessias
ISSN: 1982-5935
revista.travessias@unioeste.br
Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Brasil

Maia, Lenine Ribas; Giroldo, Ramiro
Lavoura Arcaica: prenúncios trágicos no romance e no filme
Travessias, vol. 16, núm. 3, e29772, 2022, Septiembre-Diciembre
Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Cascavel, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.48075/rt.v16i3.29772>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=702073888010>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



LAVOURA ARCAICA: PRENÚNCIOS TRÁGICOS NO ROMANCE E NO FILME

Lenine Ribas Maia – lenineletras@gmail.com

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0002-3273-7440>

Ramiro Girollo – r_girollo@yahoo.com

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0001-9037-4310>

RESUMO: *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, é um texto que desponta, no âmbito da literatura brasileira contemporânea, não apenas em virtude do universo temático abordado, mas também pelo modo como a linguagem, poeticamente elaborada, destoa do espectro geral da produção dos anos 70, cujo emprego linguístico é, preponderantemente, mais referencial. O presente estudo, portanto, busca pensar o modo como o elemento trágico, cujo desfecho se materializa na morte de Ana, ascende tanto no intercurso de um narrador epilético, em sua essência, no caso do romance, quanto no uso de uma câmera subjetiva que singulariza e particulariza imagens, caso do filme homólogo, de 2001, dirigido por Luiz Fernando Carvalho. Para tanto, serão utilizados textos que versem sobre o trágico, em especial o estudo de Pasolini, no que diz respeito à câmera *subjetiva indireta livre*.

PALAVRAS-CHAVE: Lavoura Arcaica; romance; filme; trágico.

1 INTRODUÇÃO

Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar, é, certamente, uma das grandes obras da literatura brasileira contemporânea e inaugurou a produção literária do autor. Ao lado dela, Nassar publicou outros dois livros, designadamente *Um Copo de Cólera* (1978) e *Menina a Caminho* (1994), além de alguns contos veiculados em jornais e revistas. Na altura de seu lançamento, a crítica encontrou relativa dificuldade em acomodar *Lavoura Arcaica* dentro da literatura tradicional brasileira. Isso se deve não somente ao complexo arranjo estrutural, mas também à diversidade e à profundidade com que os temas são discutidos.

No que diz respeito à estrutura formal, a obra possui um caráter híbrido, entrelaçando, numa perfeita unidade, tanto o narrativo, quanto o lírico, permeados pelo trágico. A esse respeito, Modesto Carone, em texto publicado ao *Jornal da Tarde*, em 1976, sugere que *Lavoura Arcaica* poderia ser encarado como um romance lírico. Vale destacar ainda que a obra é narrada em primeira pessoa pelo personagem principal, André. É construída a partir de inúmeras distorções temporais, a narrativa de André começa *in media res* e apresenta o tempo em três instâncias distintas: a infância, a partida e o retorno.

Esse frequente retorno ao passado, para trazer à tona o tempo de infância, será demasiado importante, mais tarde, não somente por justificar o próprio passado frente aos conflitos principais da trama, mas também por contribuir para a configuração trágica romance. De acordo com Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*:

[...] para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio de liberdade e independência individual, ou ao menos o princípio de autodestruição, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada. (WILLIAMS, 2002, p. 55).

A configuração trágica do romance se dá, primeiramente, a partir de André, especificamente no momento em que ele se percebe diferente dos outros, não pertencente àquela estrutura familiar e social. Uma importante diferença entre a tragédia clássica e a moderna, que será demonstrada com mais detalhes na sequência desse texto, diz respeito ao fato de que aquela imita ações elevadas; esta última está mais voltada ao indivíduo.

Lavoura Arcaica é uma obra cuja intensidade se expressa desde a primeira cena, na qual André encontra-se deitado em seu quarto de pensão e, após masturbar-se, é interrompido pelo irmão mais velho, Pedro. O confronto entre ambos desnuda e metáforiza as ambiguidades e as polarizações sobre as quais a obra é erigida. Pedro representa, fundamentalmente, a voz do pai, Iohána, e o discurso religiosamente opressor dele; o quarto, na casa de pensão, representa o um lugar de segurança, tal qual o útero materno. A missão de Pedro é levar André de volta ao lar, a essa claridade excessivamente apolínea que passou a perturbá-lo. A fuga de André remete, de maneira clara, à parábola do filho pródigo.

Em *Lavoura Arcaica*, o universo cultural mediterrâneo aparece como um dos eixos estruturantes da narrativa, desde a ideia de *maktub*, expressa por Iohána, até a mitologia grega. *Maktub*, dentro dos limites da narrativa nassariana, representa a importância dos discursos moralizantes, quase proféticos, como um totem¹, proferidos por Iohána, já que sobretudo naquilo que diz respeito à passagem do tempo e ao respeito que se deve ter com ele. Muito da matéria desses discursos advém da figura do pai de Iohána e estabelece uma estreita relação com os textos religiosos, nomeadamente a Bíblia Sagrada, o Corão, além de outros textos literários libaneses. A narrativa não explicita o nome ou maiores informações acerca do pai de Iohána, apenas ecoam suas palavras e sua presença dentro dos limites da casa dessa lavoura, também por isso, arcaica.

Se o incesto é um dos temas centrais, designadamente no amor e na atração sexual de André por Ana, é também um dos responsáveis pela morte de Iohána e, conseqüentemente, pelo final trágico da

¹ De acordo com Freud (2013, p.8) “o *totem* é transmitido hereditariamente e é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar”.

narrativa, regado a vinho, a danças, em um ritmo que atinge uma outra dimensão configuradora da narrativa: a dionísia. André, por perceber-se diferente dos outros membros da sua família e, também, por não conseguir mais se configurar dentro dela, é quem vai sofrer as futuras consequências. Nesse sentido, André é o personagem trágico por excelência que, como afirma Émile Cardoso Andrade:

[...] foge de casa como Édipo foge de seus pais adotivos; ambos tentam se desvincular de algo muito maior do que podem suportar, tentam fugir de uma situação que já não controlam. André sai de casa para que a união da família, a força do pai e os valores impostos na mesa do jantar permaneçam intactos. (ANDRADE, 2006, p. 77).

De fato, André foge de casa não apenas quando começa a não mais se sentir pertencente àquele universo simbólico, mas também quando deixa de crer no espectro judaico-cristão que se personifica na figura paterna, bem como na do avô (*maktub*). Se Iohána representa o tempo ordeiro, a vida casta e os hábitos cristãos, André é seu par antagônico, pois, ao se dirigir ao irmão Pedro, menciona:

[...]e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem os olhos tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio no corpo’. (NASSAR, 2015, p. 40).

Um dos antagonismos que fundamenta a obra parece ser, precisamente, aquele relacionado à liberdade e à vontade individual frente ao mundo ordenado da família (arcaica). Há, contudo, outros pontos importantes, como a questão da responsabilidade frente às intempéries da vida e a do destino permeado pelo tempo. Todos esses elementos perpassam a narrativa e somam-se, a fim de contribuir para a construção do trágico no romance, que culmina na possível morte de Ana.

No caso da obra fílmica, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, de 2001, as imagens são apresentadas e organizadas não apenas de modo a que se evidencie o seu aspecto preponderantemente intimista, mas também que traduza o fluxo de consciência do narrador André. Este aspecto resguarda um problema: o fato de o texto literário não ser onisciente cria uma complicação no ponto de vista da obra fílmica. Nesse sentido, as reflexões de Paolo Pasolini são de extrema relevância para o âmbito do presente estudo, designadamente acerca da câmera subjetiva indireta livre.

2 O ELEMENTO TRÁGICO

Para embasar a discussão do presente estudo, faz-se necessário, de antemão, estabelecer e fundamentar os pressupostos teóricos sobre os quais a obra foi pensada. Nesse sentido, torna-se necessário traçar uma distinção fundamental entre dois conceitos, quais sejam: a tragédia e o trágico. Isso porque, apesar de possuírem, em alguns casos, uma estreita relação, eles não significam a mesma coisa.

Além disso, seus conceitos sofreram alterações desde que foram primeiramente formulados. Por isso, faz-se necessário apontar os mais importantes e estabelecer aquele por meio do qual este estudo se guiará.

Tragédia, de um lado, se refere ao gênero literário e, como define Aristóteles, em sua *Poética*, “é a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada” (ARISTÓTELES, 1997, p. 35). Como se pode perceber, o filósofo grego conceitua o que é a tragédia, mas também estabelece uma espécie de manual de regras e normas a partir do qual os poetas e os dramaturgos poderiam orientar a sua prática, assim:

Toda tragédia, pois, comporta necessariamente seis elementos, dos quais depende a sua qualidade, a saber: fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto. Com efeito, dois elementos são os meios de imitação; um, a maneira; três, o objeto; além desses não há outro. (ARISTÓTELES, 1997, p. 25).

O trágico, por outro lado, diz respeito a um conjunto de formulações filosóficas que, a partir de Schelling, configurou-se como uma filosofia do trágico propriamente dita. O trágico, portanto, não acontece somente na tragédia, mas também em outros gêneros artísticos (GADAMER, 1999). Assim, torna-se possível pensar a construção do trágico não somente em textos pertencentes ao gênero tragédia, mas também a outros textos, tais como o romance contemporâneo *Lavoura Arcaica* ou mesmo o filme.

Peter Szpözi, em seu *Ensaio sobre o trágico*, faz um levantamento sobre a noção do trágico a partir do advento da modernidade, perpassando pelos principais filósofos que trataram acerca do tema. Dentre toda essa gama de formulações, Nietzsche possui uma tese acerca da essência do trágico que parece extremamente relevante para a presente argumentação. De acordo com Ernani Chaves, no prefácio introdutório à obra de Nietzsche, o filósofo sugere, em sua obra *O nascimento da tragédia*, “uma teoria da tragédia antiaristotélica; o livro representaria, no seu conjunto, um projeto contrário à *Poética*” (NIETZSCHE, 1992, p.19).

Portanto, a perspectiva de Nietzsche acerca do trágico aponta para um pensamento capaz de reunir a totalidade da existência humana, incluindo nela não somente a porção luminosa, mas também a sombria. Ainda para o filósofo, tudo isso está expresso sob as dimensões apolínea e dionisíaca. E ao se referir a Apolo sugere que:

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configurados, é ao mesmo tempo Deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome, o ‘resplendente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. (NIETZSCHE, 1992, p. 29).

Além disso, Nietzsche sugere que a esfera apolínea está apoiada no *principium individuationis*, ou seja, no princípio da individuação. Iohána, em *Lavoura Arcaica*, parece estar arraigado a essa dimensão, uma vez que representa não somente a luz, mas também – e sobretudo – a aparência e a sabedoria. Toda

esfera apolínea parece pairar e estruturar o lar, conferindo à família uma perfeita unidade de luz. A partida de André estabelece na casa um mal-estar que será um dos elementos propulsores do elemento trágico.

A outra esfera proposta por Nietzsche é a dionisíaca. De acordo com o filósofo, “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem.” (NIETZSCHE, 1992, p.31).

A tensão entre Apolo e Dionísio está posta desde o momento em que Pedro, representando o pai Iohána, chega ao quarto de pensão, no intento de levar André de volta ao seio familiar e restaurar a ordem. André, ao oferecer vinho a Pedro, recebe a reprimenda do irmão “ [...] e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” (NASSAR, 2015, p. 39). Se as esferas dionisíaca e apolínea tornam-se evidentes desde o primeiro momento do texto, elas ganham corpo à medida que a narrativa se desenrola.

O incesto é, também, um dos motes por meio do qual há a efetivação do trágico durante e no desfecho do romance. Pedro, ao descrever a irmã Ana, menciona que:

Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços (NASSAR, 2015, p. 29).

Tal qual André, Ana traz a peste no corpo. Peste, para os limites do presente romance, também pode ser entendida como um desses elementos que distanciam a personagem do núcleo familiar ordeiro. A dança, regida pela flauta tocada pelos imigrantes libaneses – cujo ritmo encontra no mediterrâneo o seu *lòcus* –, soma-se à desenvoltura sensual por meio da qual Ana se movimenta e sente a terra com os pés descalços.

De fato, é também por meio da esfera dionisíaca que se torna possível pensar o trágico, sob a ótica moderna, dentro do romance *Lavoura Arcaica*, já que essa dimensão configura-se como o lado oposto ao polo ético, apolíneo, que possui papel central no universo clássico. Ao encontro dessa perspectiva, Raymond Williams (2002) sugere que o trágico, no âmbito moderno, ocorre não somente quando há transformações decisivas da sociedade, advindas de conflitos quaisquer, mas sobretudo quando há um embate entre dois lados opostos sem que haja resolução. A partir disso, André é o herói trágico que carrega essa força opositora em relação ao pai, sob inúmeros pontos de vista e sob distintas instâncias e níveis discursivos.

Vale destacar que, se a tensão trágica clássica culmina em catarse, na perspectiva aristotélica; no que diz respeito à tragédia moderna, ela produz “uma teoria psicológica” (WILLIAMS, 2002, p. 57). Nesse sentido, pensar a tragédia somente sob seu ponto de vista formal e, em alguma medida, de acordo com a tradição clássica, significa não ver “a tragédia como expressão de um tipo de visão do mundo ou de sabedoria que a modernidade chamará de trágica.” (MACHADO, 2006, p. 42).

Raymond Williams (2002) sugere que é justamente nessa concepção moderna de tragédia que podemos depreender o lamento da humanidade, a contradição e a degradação do justo e do belo. O aspecto contraditório, em *Lavoura Arcaica*, aparece como um dos pilares de sustentação do trágico no referido romance.

3 A CÂMERA SUBJETIVA INDIRETA LIVRE NO FILME LAVOURA ARCAICA

A relação entre literatura e cinema apresenta vias que, não raras vezes, se encontram. Embora seja muito comum assistirmos a filmes cuja origem seja um texto literário, Haroldo de Campos sugere que:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei de transluciferação. (CAMPOS, 2009, p. 209).

A referida perspectiva evidencia de maneira fulcral a legitimidade suprema de uma determinada composição artística, no caso o filme. Precisamente porque dispõem de elementos diferentes, ambas as obras também necessitam de serem vistas a partir de esferas e ângulos outros. No entanto, é bem verdade que as relações e os entrecruzamentos entre uma obra literária e uma fílmica podem revelar-se de modo complementar não apenas na compreensão, mas também na fruição.

No livro, existem, pelo menos, dois registros discursivos sobressalentes: 1) André, encolerizado e epilético; 2) a descrição ordeira dos espaços e do discurso do pai, Iohána. É importante estabelecer essa distinção, uma vez que ela aparece no filme de modo delicado, mas eficiente, como se verá. Também, vale destacar, como ponto de partida, o modo como a câmera subjetiva indireta livre, faz-se fundamental para a ambientação das tonalidades discursivas anteriormente expostas, mas, sobretudo, para a representação do fluxo de consciência de André.

Pier Paolo Pasolini, em seu texto intitulado *O cinema de Poesia* (1972), cunha o termo de nome homólogo em que defende um tipo de cinema que extrapola os limites tradicionais da narrativa fílmica em direção a uma obra que, além de impingir carga subjetiva, também carregue as cenas de significado.

A referida câmera subjetiva é, como pontuado por Fabiana Maceno Pedrolo, em *Olhar através: o uso da câmera subjetiva indireta livre no cinema contemporâneo*:

Uma câmera perceptível, não escondida, ou seja, próxima a uma realidade cênica, corroborando para que o espectador acompanhe o fazer cinematográfico de forma imersiva, apreciando o diálogo das personagens com seu autor e atribuindo-lhes significados mais amplos ou mais restritos a depender das suas condições críticas ou da sua sensibilidade/percepção. (PEDROLO, p. 60, 2021).

Ainda de acordo com a autora, há prevalência, nesse tipo de enquadramento, da visão da personagem, sem, no entanto, que isso se dê por meio dos próprios olhos: é como se a câmera se posicionasse sobre seus ombros, como se verifica na figura abaixo (PEDROLO, 2021).

Figura 1 – Câmera subjetiva indireta livre – “André”



Fonte: Filme Lavoura Arcaica, Carvalho (2001)

Esse tipo de câmera não apenas particulariza e envolve a personagem principal, desnudando as suas percepções em diversas nuances, mas também confere poesia à cena. Ademais, ela funciona como um contraponto direto à ordem e à claridade da casa, representadas por um outro tipo de enquadramento, flagrante nos momentos em que o discurso ordeiro, apolíneo, prepondera, como se verifica na foto a seguir:

Figura 2 – Focalização do interior da casa



Fonte: Filme Lavoura Arcaica, Carvalho (2001)

É interessante notar que essa oscilação entre instâncias prenuncia, inclusive, o desfecho trágico em ambas as obras. Esse universo contraditório se potencializa nas cenas finais, designadamente quando Ana dança a sua dança derradeira. Em movimentos circulares, a câmera capta o corpo embebido de sensualidade e vinho. Como se estivesse em comunhão consigo própria, Ana derrama o vermelho vinho sobre si. Nesse momento, há a incursão das imagens dos pés de André a tocarem-se e a cobrirem-se de folhas. A essa altura, André já revelara ao irmão Pedro a sua relação de incesto com Ana. Nesse sentido, existe um prazer relacionado, evidentemente, à dança em si (André assiste passivamente de longe), mas também ao fim trágico que ele próprio anuncia. A câmera, assim como ocorre no livro, deflagra e antecipa o desenredo trágico:

Figura 3 – Câmera subjetiva indireta livre – “Ana”



Fonte: Filme *Lavoura Arcaica*, Carvalho (2001)

A narrativa fílmica explicita uma constante fricção entre elementos contrários: claro/escuro; ordem/caos; amor/ódio. Entretanto, é apenas no final da obra que o universo dionisíaco e trágico se consolida por excelência. Se, anteriormente, a clareza e a ordem apolíneas faziam frente a seus contrários, numa disjunção, embora caótica, equiparável; ao final do filme, a embriaguez (de Ana) e a desmedida (do pai) assumem total controle e desaguardam, por fim, na possível morte da filha.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

São inúmeras as aproximações possíveis entre literatura e cinema. Parece, contudo, que há uma relação ainda mais especial no que diz respeito aos casos em que ambas as artes compartilham “a rasura da origem”. No caso de *Lavoura Arcaica* – e, por isso mesmo, muito mais complexo – somos confrontados com dois modos de representar dilemas que estão na origem do ser humano.

No presente estudo, buscou-se mostrar como o trágico perpassa ambas as obras e é, ao cabo, o elemento que conduz as narrativas como um todo. No caso do livro, o delírio alucinado da palavra, mas

também a delicadeza dela, insere o leitor numa atmosfera que, de pronto, vai se revelando caótica, contraditória e trágica. O filme, por outro lado, utiliza uma câmera subjetiva indireta livre (para além de outros elementos), que fornece os polos de tensão, mas também singulariza as personagens e as particulariza de maneira poética. Em ambos os casos, André, o herói trágico, é consumido por um desejo irreprimível, razão primeira da irrupção ensandecida de uma desordem caótica, ou seja, sua falha trágica.

5 REFERÊNCIAS

ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. *Da Lavoura Arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. 1999. 188 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

ANDRADE, Émile Cardoso. *A representação do trágico na literatura latino-americana pós-45*. 2006. 93 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária)- Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

ARISTÓTELES. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Haroldo. *Verso, reverso e contraverso*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. São Paulo: Penguin, 2013.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEDROLO, Fabiana Macedo Domingos. *O olhar através: o uso da câmera subjetiva indireta livre no cinema contemporâneo*. *Travessias*, v. 15, n. 2, p. 55-64, 2021.

SPOZI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

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

Title

Lavoura Arcaica: tragic foreshadowing in the novel and the movie.

Abstract

Lavoura Arcaica (1975), by Raduan Nassar, is a text that spectrapoints, in the domain of contemporary Brazilian, not only because of the thematic universe, but also because of the way in which the poetically elaborated language clashes with the production of the 70s, whose linguistic use is predominantly more referential. The study, therefore, seeks to think about the way the tragic, as to the consequence materializes in the death of Ana, arises both in the intercourse of an epileptic narrator, in its essence, in the novel, as well as the use of a subjective camera that singularizes and particularizes images, case of the homologous film, from 2001, directed by Luiz Fernando Carvalho. For that, texts that deal with the tragic and also some studies of Pasolini will be used, with regard to the free indirect camera.

Keywords

Lavoura Arcaica; Novel; Movie; Tragic.

Recebido em: 12/09/2022

Aceito em: 30/11/2022