



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- PPGLB

**FERNANDA MEIRELES MENDES**

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM *LAVOURA ARCAICA*: das  
páginas à tela**

BACABAL – MA  
2021

**FERNANDA MEIRELES MENDES**

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM *LAVOURA ARCAICA*: das páginas à tela**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Linguagem, Cultura e Discurso. Linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber.

Orientador: Prof.º Dr.º Dílson César Devides.

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo (a) autor (a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

MEIRELES MENDES, FERNANDA.

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM LAVOURA ARCAICA: das páginas à tela / FERNANDA MEIRELES MENDES. - 2021. 103 f.

Orientador (a): DÍLSON CÉSAR DEVIDES.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão, BACABAL- MA, 2021.

1. ADAPTAÇÃO. 2. LAVOURA ARCAICA. 3. LITERATURA. 4. VIOLÊNCIA. I. DEVIDES, DÍLSON CÉSAR. II. Título.

**Fernanda Meireles Mendes**

**A representação da violência em *Lavoura Arcaica*: das páginas à tela**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão – Bacabal para obtenção do título de mestra em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Dílson César Devides  
Membro interno (UFMA/ CCEL)

---

Profa. Dr<sup>a</sup>. Lucélia de Sousa Almeida  
Membro interno (UFMA /CCEL)

---

Prof. Dr. Aristóteles de Almeida Lacerda Neto  
Membro externo (IFMA)

Para os meus pais, e  
para as minhas avós, Anita e Maria do Socorro (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTO

À Deus, por tudo.

Aos meus pais, Sônia Lourdes e José Ribamar, pelo amor.

Ao meu orientador, prof. Dr. Dílson Devides, pela orientação, competência, dedicação e exemplo de uma essência admirável.

Aos meus irmãos, Luciana, Leandro, Letiane e Fernando, pelo apoio nos momentos em que precisei.

A Hugo Vale, pela generosidade e disponibilidade de sempre.

Ao professor Dr. Aristóteles, pelo incentivo, contribuição e participação nas bancas de qualificação e defesa.

A José Mesquita, pelo cuidado.

A professora Dr<sup>a</sup> Lucélia Almeida pela disponibilidade em participar da banca de qualificação e defesa.

A professora Ma. Michelle Devides pelas sugestões e indicações de obras, que foram indispensáveis para esta dissertação.

Ao grupo de pesquisa *Litteris.com: literatura e novas mídias*, pelas aprendizagens adquiridas nos encontros.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Letras – Bacabal, por partilharem conhecimentos.

Aos colegas de turma pela troca de experiências.

A Capes pela concessão da bolsa.

*“Toda obra sobrevive graças às interpretações. Essas interpretações são na verdade ressurreições: sem elas não haveria obra. Ela transpõe sua própria história para se inserir em outra.”*

(Otávio Paz)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a representação da violência no romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar e na adaptação fílmica de Luís Fernando Carvalho, *Lavoura Arcaica* (2001). A metodologia que utilizamos é de cunho bibliográfico. Neste estudo, primeiramente realizamos uma abordagem sobre a mimesis; baseamo-nos principalmente na concepção de Aristóteles que enfatiza a possibilidade de a arte se aproximar da realidade. Procuramos investigar como se estabelece a relação entre literatura e sociedade. Para tanto, recorreremos, dentre outros, aos textos de Platão (2000), Aristóteles (2008), Auerbach (2015), Candido (2010;2014), além das abordagens críticas que tratam sobre as influências da década de 1970 na produção literária, período em que o romance de Nassar foi publicado. Em seguida, para pontuar como a violência psicológica e física se configuram, buscamos em Bakhtin (2002; 2006), Foucault (1982; 1999; 2009), Bourdieu (2000;2012), Chartier (1990), dentre outros, os argumentos que reforçam como ocorre sobreposição de um homem sobre o outro. Alguns destes posicionamentos foram destacados na análise do romance, utilizamos também algumas concepções teóricas sobre a memória uma vez que o personagem André faz uso dela para expor como ocorre os referidos tipos de violência dentro do ambiente familiar. Para entender como o filme pode representar aspectos da realidade, utilizamos os embasamentos propostos por Bazin (1991), Antonio Costa (2003), Martin (2005), Jean-Claude Bernardet (1980), entre outros. Quanto o processo da adaptação recorreremos as ideias de Robert Stam (2003), Linda Hutcheon (2013), Álvaro Hattner (2013), Gentil Faria (2019), dentre outros. Por fim, temos a análise da violência no filme; por se tratar de uma adaptação que teve como propósito fidelizar o livro, optamos por voltar nossa atenção para as cenas em que as violências são enfáticas.

**Palavras-chave:** Literatura; adaptação; violência; *Lavoura Arcaica*.



## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the representation of violence in the novel *Lavoura Arcaica* (1975), by Raduan Nassar and in the film adaptation by Luís Fernando Carvalho, *Lavoura Arcaica* (2001). The methodology used was bibliographic. In this study, we first approached mimesis; we based ourselves mainly on the conception of Aristotle which emphasizes the possibility of art approaching reality. We sought to investigate how the relationship between literature and society is established. To do so, we used, among others, texts by Plato (2000), Aristotle (2008), Auerbach (2015), Candido (2010; 2014), in addition to critical approaches that deal with the influences of the 1970s on literary production, period when Nassar's novel was published; In this chapter, we concluded that Literature and social aspects are inseparable. Then, to point out how psychological and physical violence are configured, we searched in Bakhtin (2002; 2006), Foucault (1982; 1999; 2009), Bourdieu (2000; 2012), Chartier (1990), among others, for the arguments that they reinforce how one man overlaps another. Some of these positions were highlighted in the analysis of the novel, we also used some theoretical conceptions about memory since the character André uses it to expose how these types of violence occur within the family environment; In this chapter, we conclude that the composition of violence can take on different nuances, and can be represented by a subtle or more exacerbated practice, just as the *corpus* portray them. To understand how the film can represent aspects of reality in cinema, there were used the foundations proposed by Bazin (1991), Antonio Costa (2003), Martin (2005), Jean-Claude Bernardet (1980), among others. As for the adaptation process, the ideas of Robert Stam (2003), Linda Hutcheon (2013), Álvaro Hattner (2013), Gentil Faria (2019), among others, were used. Finally, we have the analysis of violence in the film; as it is an adaptation that aimed to make the book loyal, we chose to turn our attention to scenes in which violence is emphatic. The study we undertook allowed us to observe and reflect on how literature and film adaptation can represent themes of reality.

**Keywords:** Literature; adaptation; violence; *Archaic Farming*.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1 SEMEADURA: A PREPARAÇÃO DO CAMPO .....	14
1.1 Sobre o conceito de mimesis .....	14
1.2 A relação entre Literatura e Sociedade .....	16
1.3 Influências da década de 1970 na produção literária .....	18
1.4 Fortuna crítica sobre <i>Lavoura Arcaica</i> .....	23
1.5 Luís Fernando Carvalho: Contextualização do autor e obra .....	27
2 LAVRADIO: VIOLÊNCIA E MEMÓRIA EM <i>LAVOURA ARCAICA</i> .....	30
2.1 Discurso e patriarcalismo: aspectos da violência .....	30
2.1.1 Faces da violência: Violência física, violência psicológica .....	38
2.2 O fio da memória .....	40
2.2.1 Elementos memorialísticos em <i>Lavoura Arcaica</i> .....	45
2.3 Imagens da violência e da memória: o olhar de André sobre a convivência na família .....	47
3 UM OUTRO LAVRAR: CINEMA E ADAPTAÇÃO .....	64
3.1 A impressão da realidade no cinema .....	65
3.2 Da tela ao homem: a identificação com o filme .....	73
3.3 Considerações sobre a adaptação .....	77
3.4 A configuração da violência no filme .....	83
3.4.1 Acréscimos e supressões no filme .....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	96
REFERÊNCIAS .....	98

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por finalidade tecer uma discussão sobre como ocorre a representação da violência em *Lavoura Arcaica* (1975), romance de Raduan Nassar e a adaptação fílmica *Lavoura Arcaica* (2001), de Luís Fernando Carvalho. A escolha por abordar a temática da violência surgiu a partir da leitura do livro *Literatura, violência e melancolia* (2013), de Jaime Ginzburg. Nesse estudo ele nos propõe que literatura é capaz de contribuir para com as reflexões acerca das práticas violentas, sejam elas representadas por ideias, pela própria violência física. Ginzburg (2013) aborda sobre a prática da violência nos textos de Guimarães Rosa, Machado de Assis, Graciliano Ramos, William Shakespeare, Raduan Nassar, dentre outros, contudo, ele não a aprofunda nas obras dos autores citados, o que, portanto, nos fez despertar o interesse em desenvolver o estudo acerca da violência na obra de Raduan Nassar e na de Luís Fernando Carvalho, sendo que esta última foi criada com o propósito de seguir o mesmo enredo do romance, e por assim dizer, retrata a violência na família.

Assim, as obras em estudo, apresentam a história de uma rígida família de descendentes de libaneses que reside em uma fazenda. No decorrer do enredo, de acordo com os relatos feitos por André, algumas divergências são evidenciadas nos posicionamentos de Iohána e André. O patriarca estabelece regras a serem seguidas dentro do ambiente familiar, mas André rompe as trilhas norteadas pelo pai ao se envolver incestuosamente com a irmã Ana e abandonar o lar após Ana recusar manter tal relação. Outro motivo que o fez sair de casa foi a intolerância aos sermões do pai.

No que concerne à violência, nossa atenção se voltou, sobretudo, para as atitudes de Iohána, que impõe a todo custo sua autoridade perante todos os membros da família. A conduta autoritária exercida por Iohána pode ser compreendida como um processo que fez parte de experiência de vida, pois seria este o ensinamento herdado de seu pai. Iohána, teria, portanto, vivenciado tipos de violência que tinham o propósito bem definido: manter as rédeas e o equilíbrio da família. Por esse motivo, precisavam ser colocadas em prática a autoridade, uma vez que ela era recorrente de uma geração a outra.

Dessa forma, Pedro, por ser o primogênito também faz uso dessa prática. Quando ele assume a missão de convencer André a retornar ao lar, Pedro profere um discurso comedido que denota a assimetria entre ele e André, o que nos suscita a

prática da violência, assim como a posição do pai dentro do ambiente familiar. Partindo da premissa de que a literatura é capaz abordar temáticas que são próprias ou se assemelham com a realidade humana, assim como a referida obra, no primeiro capítulo discutimos sobre o conceito de mimesis e como sua representação teve posicionamentos contrários, mormente os de Aristóteles e Platão, acerca plausibilidade de ela representar ou não a realidade; mas nos valemos da concepção proposta por Aristóteles que enfatiza a correspondência entre literatura e sociedade.

Nesse sentido, dando sequência, demonstramos algumas influências da década de 1970 nas produções literárias. Ao passo que as violências exercidas pelo patriarca no romance *Lavoura Arcaica* podem ser relacionadas ainda que indiretamente, com a violência exercida pelo Estado censor no período da ditadura militar no Brasil. O termo indiretamente que neste caso, nos referimos justifica-se pelo fato de que nesse período qualquer crítica que fosse feita ao Estado precisava ser feita sob a forma que não fosse uma afronta, ou seja, indireta. Em seguida, discutimos sobre a fortuna crítica de *Lavoura Arcaica*, estabelecendo um recorte temático que favorece nossa discussão. Por fim, encerramos o capítulo com as considerações a respeito da biografia de Luís Fernando Carvalho, diretor da adaptação fílmica de *Lavoura Arcaica*.

No segundo capítulo levantamos alguns posicionamentos teóricos acerca da violência e a memória, elementos indissociáveis na obra. Inicialmente abordamos alguns posicionamentos que nos ajudam a compreender como que a violência é uma prática constante nas relações sociais. Como tal, temos que a violência psicológica constitui uma prática que muitas vezes pode passar despercebida, caso o violentador faça jus de estratégias específicas que possam disfarçar a sobreposição sobre um outro; tendo em vista também que nenhum discurso é neutro, mas sim carregado de ideologia. Logo depois, elencamos a distinção entre violência física e psicológica. Para tanto, foram utilizados como referenciais teóricos e críticos, Bakhtin (2002; 2006), Foucault (1982; 1999; 2009), Bourdieu (2000;2012), Chartier (1990), Chauí (2017) dentre outros que apontam questões pertinentes para o modo em que violência psicológica se configura e vigora nos ambientes sociais. Em seguida, apresentamos o pressuposto teórico acerca da memória; os teóricos que utilizamos sobre a memória foram Halbwachs (1990), Pollak (1989), Nora (1933), Ricoeur (2007), dentre outros, que ressaltam que a memória contribui para com a manutenção dos laços e perpetuação dos valores. Algo que por um lado fortalece a concepção de manutenção

do *status quo* defendido por Iohána, mas que por outro lado, provoca a revolta de André. Por fim, analisamos, sob o fio da memória de André, como a violência pode ser compreendida no romance.

O terceiro capítulo, por fim abordou sobre a adaptação. Primeiramente abordamos alguns aspectos teóricos acerca da aproximação da adaptação com a questão do dialogismo, intertextualidade, bem como sobre os tipos de adaptação existentes. Perpassando também sobre a fidelidade, aspecto que durante muito tempo foi visto como componente elementar no processo adaptativo, mas que precisa ser encarado sob uma outra perspectiva, tendo em vista que a segunda obra, no caso a adaptação não deve nada a primeira. Em seguida, discutimos sobre a possível representação da realidade no cinema, essa discussão se justifica pelo fato de no início do nosso trabalho tecermos a aproximação da literatura e a realidade, com a discussão sobre mímese. Por fim, demonstramos algumas das passagens do filme em que a representação da violência se faz presente.

Dessa forma, esperamos que este estudo possa contribuir para com a reflexão acerca da violência psicológica e da violência física nas práticas sociais, e com os estudos que tratam sobre a mesma temática na literatura e o cinema.

## **1 SEMEADURA: A PREPARAÇÃO DO CAMPO**

### **1.1 Sobre o conceito de mimesis**

Para dá início a este trabalho, apresentaremos alguns apontamentos teóricos que tratam sobre a relação entre literatura e sociedade. Num primeiro momento, buscaremos apresentar como Aristóteles classificou e considerou que a arte seria a representação da realidade. Em seguida, evidenciaremos a concepção de Platão acerca do que seria mimese, que por sua vez, era contrária ao entendimento proposto por Aristóteles e, por fim retomaremos à concepção de Aristóteles ao utilizarmos como parâmetro a análise que Auerbach faz com o texto de Virgínia Woolf, que comprova que é possível extrairmos tal relação da arte, neste caso, da literatura com a realidade.

De acordo com a Poética de Aristóteles, o termo mimesis designa imitação. Na teoria do filósofo este conceito é extenso e fundamental para compor sua concepção de arte, pois segundo ele, “ a epopeia e a tragédia, a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de citara são todas, vistas em conjunto como imitações” (ARISTÓTELES,2008, p. 37). Entretanto, ainda que todos estes tipos de arte sejam considerados um conjunto que tem um propósito em comum, Aristóteles elenca que cada uma delas possuem características próprias, por isso, constituem diferenças como o fato de umas serem representadas por imagens, outras por sons etc. Por conta destas diferenças, Aristóteles estabelece duas que classificam a imitação da arte poética; a primeira seria a imitação pela narrativa, dito de outro modo, pela epopeia; a segunda, a imitação, pela epopeia, que seria representada pela arte dramática, mais precisamente pela comédia ou pela tragédia.

No que diz respeito a diferença entre a arte narrativa e a arte dramática, Aristóteles menciona que a imitação pela narrativa, corresponde ao tipo de arte que utiliza o verbo metrificado ou não, que compreendia vários conjuntos de atividades imitativas, mas ainda assim, permaneceu durante um longo período sem denominação. A tragédia, por sua vez, representava homens de caráter elevado, algo que de algum modo mantém paralelo com a epopeia e destoa da comédia, que tinham como personagens, pessoas inferiores.

Contudo, ainda que cada uma das ações tenha algumas diferenças, para o filósofo, todas as formas poéticas, assim como a dança, a música, o teatro, a pintura, em suma todas as formas de arte eram consideradas artes miméticas, pois o ato de

imitar é inerente ao homem, que é capaz de extrair noções e aplicá-las nos próprios contextos sociais.

Entretanto, o posicionamento da mimese como imitação da realidade não é unânime. Para Platão, a mímese seria considerada desvio da verdade. Sendo assim, no livro X da *República*, Platão apresenta o argumento de não admitir sob nenhuma hipótese, a ideia da poesia como arte imitativa. A razão para este entendimento se pauta no fato de que toda espécie de imitação, arruinariam o espírito daqueles que poderiam ter contato com estas obras, caso não tivesse o que ele denomina de antídoto, ou seja o conhecimento para discernir que elas não representariam o real; para Platão as pessoas que considerariam a aproximação com a realidade eram pessoas desligadas da verdade, tendo em vista que somente enxergariam as coisas de maneira superficial, mas segundo ele, este comportamento seria de certa forma até compreensível pois, estamos “costumamos admitir uma ideia única que abrange as diferentes pluralidades a que damos o mesmo nome” (PLATÃO, 2000, p. 434).

Dentre alguns dos exemplos que Platão utiliza para comprovar o argumento da dificuldade de a arte representar a verdade, o filósofo exemplifica a diferença entre a cama de Deus, do marceneiro e do pintor. Sendo que dentre estes três, Deus seria o criador natural da cama real, enquanto os outros dois seriam imitadores, por estarem afastados em relação assimétrica com o rei. Compreensão esta que segundo Platão pode ser estendida as outras formas de arte.

A concepção de mimesis como expressão da realidade constitui temática que instigou vários teóricos e estudiosos contemporâneos, em diálogo com os apontamentos de Aristóteles, o alemão Erich Auerbach, embora não discorra sobre o que seria mimeses, elabora um riquíssimo estudo que coaduna com aquilo que foi enfatizado por Aristóteles. Em *Mimeses: A representação da realidade na literatura ocidental* (2015), o autor analisa como ocorre a relação do texto literário com os aspectos sociais em textos de diferentes períodos. No capítulo intitulado “A meia Marrom”, Auerbach analisa um trecho do romance *Ao Farol*, de Virginia Woolf, que teve a sua publicação em 1927. A história relata a viagem de uma família para uma das ilhas que fica no Reino Unido. Nesta viagem há o relato de vários acontecimentos, que poderiam ser considerados sem importância, mas que segundo Auerbach:

[...] tratam, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do mundo externo, mas também de

não - participantes, e até de personagens que, no momento não estão presentes: people, Mr. Bankes. Simultaneamente, introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes – como a conversa telefônica, os trabalhos de construção – que servem de andaime para a consciência de terceiros. (AUERBACH, 2015, p. 477).

Ou seja, o foco de Woolf são os acontecimentos simples do cotidiano, mas ainda que o texto não apresente elementos que nos direcionam para o mundo externo, ou seja, para a realidade, isso não nos impede de observarmos tal correlação. Ainda de acordo com Auerbach, é comum muitos escritores darem enfoque para acontecimentos que poderiam ser tidos como insignificantes pelo estilo de composição própria ou mesmo como pano de fundo para abordar sobre um período histórico.

Diante do exposto, podemos constatar que embora o argumento de Platão também seja plausível, na medida em que a expressão da realidade não seja de fato a realidade, a concepção de Aristóteles e de Auerbach nos confirmam que é possível a arte retratar e por isso imitar a realidade, como se verá na sequência deste trabalho.

## **1.2 A relação entre Literatura e Sociedade**

Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2014), nos ensina que os aspectos sociais se envolvem com a arte literária. Segundo ele, para compreender como ocorre essa relação é necessário vislumbrar dois aspectos. O primeiro seria indagar quais são as possíveis influências efetivas do meio social sobre a obra. O segundo, teria como propósito compreender em que medida a arte é expressão da sociedade, tendo em vista que ela nos faz compreender que a realidade do ser humano e, por conseguinte, do mundo se torna “na narrativa ficcional, um componente de uma estrutura literária” (CANDIDO, 2010, p. 9).

Na análise sociológica de Candido (2014), a arte espelha e representa a sociedade. Entretanto, para alcançar esse efeito faz-se necessário, unir os aspectos da influência que o meio tem sobre a obra com o aspecto do entendimento da obra como representação social, pois segundo ele, “só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2014, p.13). Entretanto, de acordo com Candido, a correlação que ele estabelece foi tida como



novidade até o século XVIII; ou seja, somente a partir deste século, quando os filósofos percebem a semelhança da literatura com a civilização, é que se passou a ter o entendimento de que a Literatura exprime os problemas sociais. Dessa forma, podemos dizer que foram eles quem sistematizaram a ideia de que a literatura poderia ser compreendida como um produto social; ao exprimir as circunstâncias em que determinada sociedade estava inserida.

Entretanto, ainda que a conexão entre Literatura e Sociedade representasse um componente que se relacionasse com a civilização, constatamos que de certo modo, a relação entre elas caracterizava-se mais como um aspecto em geral, no sentido de que o elo entre elas existia mais em ‘termos’ do que propriamente aos casos de fato reais, o que provocaria “à posição criticamente pouco fecunda de avaliar em que medida certa forma de arte ou certa obra correspondem à realidade” (CANDIDO, 2014, p. 28-29). Apesar disso, de acordo com Candido (2014), estas duas tendências que se constituíam como típicas no século XIX corroboram para mostrar que a arte é social nos dois sentidos, ou seja, depende dos fatores do meio (externo) e produz um efeito sobre os indivíduos, como quando a literatura reforça os sentimentos de valores sociais. Além dos efeitos de percepção do mundo que a literatura proporciona aos indivíduos, para Iser (*apud* Eagleton, 2006, p. 120), “a obra literária [...] força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais”. Ou seja, a obra literária viabiliza que o leitor levante questionamentos e a partir destes ela pode transformar e suprimir crenças que até então poderiam ser consideradas imodificáveis. Assim, muito mais do que simplesmente reforçar as concepções que temos, ela serve para modificar e proporcionar novos entendimentos. Tal valoração e ensinamentos, segundo Eagleton (2006, p.120) dialoga com o que os formalistas consideraram acerca de o ato da leitura modificar suposições familiarizadas.

Neste mesmo prisma, segundo Iser (*apud* Eagleton, 2006) a função da leitura seria propiciar uma autoconsciência a partir daquilo que se extrai dela e da associação com a vida real; isso, portanto, seria capaz de favorecer a própria identidade. Contudo, faz-se necessário mencionar que para estes pontos (obra e indivíduo) se estabeleçam, é fundamental o envolvimento entre ambos. De acordo com Iser (*apud* Eagleton, 2006), o leitor necessita ter a mente aberta para outros possíveis pontos de vistas, pois quando o leitor traz certas ideologias preestabelecidas ao assumir uma postura inflexível ou mesmo imutáveis as possíveis transformações que as obras

literárias permitem, se tornam mais difíceis de ocorrer, configurando assim, este tipo de leitor como inadequado.

Em consonância com a relação entre a literatura e sociedade, bem como com a possibilidade de transformação do comportamento a partir de um texto literário, Ginzburg aponta em *Literatura, Violência e Melancolia* (2013), que desde muito tempo, a literatura tornou-se um importante instrumento que é capaz de romper com “percepções automatizadas da realidade” (p. 24). Daí a importância de a literatura tratar sobre graves temas que afetam a sociedade, como por exemplo, a violência. Para Ginzburg (2012), a violência pode ser empregada de várias maneiras, dentre algumas de suas formas, comumente nos deparamos com a violência física e a psicológica, mas a violência em toda a sua extensão, pode ser considerada como situações que causam, sobretudo, no oprimido, elevados índices de sofrimento, extremo horror e que, portanto, não deveriam existir.

Ainda segundo Ginzburg (2013, p.7), alguns textos literários possibilitam observar e refletir sobre as motivações que levam personagens a praticar atitudes violentas como por exemplo, matar um outro. Entretanto, cumpre mencionar que neste estudo, Ginzburg analisa de maneira resumida a violência nos textos de Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Hilda Hilst, Machado de Assis, Raduan Nassar, dentre outros, mas isso não desmerece nem faz com que o seu estudo nestas obras seja menos considerado instigante sobre a temática.

### **1.3 Influências da década de 1970 na produção literária**

Partindo do princípio de que a obra literária é capaz de representar elementos da realidade, assim como vimos a partir dos postulados de Aristóteles e Candido, neste tópico buscaremos demonstrar como na década de 1970 isso se configurava e as consequências dos acontecimentos deste período para com a circulação das obras literárias no período da ditadura militar no Brasil.

Em 1964 deu-se início ao período obscuro provocado pela ditadura militar; como consequência, várias restrições e censuras foram impostas para a sociedade. O AI-5, Ato Institucional nº. 5, promulgado em 1968, concedeu ao Estado excessivos poderes como a suspensão dos direitos políticos, o fechamento temporário do

Congresso Nacional, a exacerbação da violência, a tortura, a censura à imprensa e às diversas formas de produções culturais.

O Estado, preocupado com qualquer tipo de atividade capaz de burlar seus interesses, instaura sobre todas elas a intervenção. Logo, qualquer tipo de arte, quando criada, antes de serem disponibilizada ou exibida, precisava ser vistoriada. Por conta disso, a fruição do quadro social vivido através das obras de artes ficou prejudicada (SANTIAGO, 1982, pág. 51). Numa visão linear sobre a relação da ditadura militar x produção cultural, Pellegrini enfatiza que, sobretudo a partir dos anos 1970 a censura com mais peso determina “uma espécie *de estética do reflexo*, na medida em que efetivamente impôs seus ‘padrões de criação’, cortando, apagando, proibindo, ou engavetando incontáveis peças, filmes, canções, novelas, artigos de jornais, contos romance” (PELEGRINNI, 2008. p. 39).

Contudo, mesmo com o empecilho à liberdade de criação artística, segundo Santiago “a censura e a repressão não afetaram, em termos quantitativos, a produção cultural brasileira” (1982, p. 49), muitas obras artísticas continuaram sendo produzidas, dentre tantos artistas, Chico Buarque, Antônio Callado, Erico Veríssimo, foram alguns dos que ao invés de ficarem estagnados, continuaram a criar suas artes sobre o que se passava naquele período negro da história do Brasil – a ditadura.

No que se refere à literatura, na década de 1970, no Brasil possuía vários escritores que eram conceituados pela crítica literária; outros que vislumbravam o mesmo alcance, como Rubem Fonseca, Néida Piñon, dentre outros. Além destes, também havia os que compoariam a chamada de *literatura marginal*, vertente literária que tinha como características marcantes a ruptura com os padrões e com o modo de confecção e circulação das obras literárias do período de 1960/1970 (DEVIDES, 2006, p. 25).

No intuito de denunciar, ou de pelo menos fazer com que a sociedade pudesse enxergar o que se passava na época, muitos artistas enveredam para o mundo fantástico ou o mundo das alegorias; para estratégias composicionais que viabilizassem a ludibriação do poder hegemônico, através de signos, elipses, palavras, alusões, ou seja, para espécies de códigos que pudessem tratar sobre as vivências do período. Contudo, para muitos estudiosos e até mesmo para o Estado censor, o modo pelo qual a literatura tratava algumas paixões violentas e a “desumanização da vida urbana continha uma denúncia implícita da realidade brutal

emergente do regime político repressivo” (SCHOLLHAMER, 2008, p. 63). Ou seja, o Estado via na literatura uma apologia que incitava revolta contra o poder estatal.

Por conta desses tipos de narrativas possivelmente não terem os seus conteúdos expostos de modo, para alguns de forma tão clara, na época, alguns jornais e revistas consideraram existir um vazio cultural que indicava para forte sentimento de que não estava sendo produzido muita coisa (PELLEGRINI, 2008). Além dos textos que utilizavam o realismo mágico e o discurso construído por metáforas, um outro tipo também obteve destaque: os romances-reportagens. De modo também sutil, eles revelavam a situação vivida pela censura, neles o foco era a não ficcionalização do texto literário em prol de uma aproximação com o real. A semelhança do que era retratado com a realidade era tão próxima que o leitor do romance-reportagem tinha a impressão de que tinha “em mãos grandes reportagens de revistas ou jornais alternativos” (MALLARD, 2006, p.29). Mas, se por um lado este tipo de narrativa era de mais fácil compreensão, por outro, era também mais facilmente proibida pelo censor.

Esses dois estilos de narrativa, portanto, contribuíram para que a literatura adquirisse faces de protesto contra a violência do período. De 1970 a 1980, a violência era temática constante nas narrativas, e poderiam ser relacionadas à censura, à repressão da ditadura militar. Érico Veríssimo foi um dos escritores que seu trabalho que traz em seu trabalho essa relação. Seu romance *Incidente dos Antares* (1971), por exemplo, nos possibilita uma possível aproximação com o contexto preliminar e os efeitos do período ditatorial vivenciado no Brasil. O enredo deste romance se desenvolve em Antares, cidade fictícia onde há a luta entre poderosas famílias; com o enfraquecimento das oligarquias provocado pelo advento do processo de modernização, resulta na greve de todos os setores dos serviços prestados à sociedade. Como forma de punição, os rebelados mortos, foram impedidos de serem enterrados; mas seus espíritos, livres de quaisquer coerções, iniciam em locais públicos várias denúncias que até então não haviam sido postas às claras. Revelam a dissimulação dos políticos e daqueles que possuíam poder na localidade. Após este incidente, os poderosos, fazem a operação-borracha, para apagar a imagem negativa revelada. Sendo assim, a temática do romance *Incidente em Antares*, nos remete a traços verossímeis do contexto histórico do país, sob a perspicácia da alusão, da metáfora e da alegoria.

Além destas estratégias utilizadas nos romances com direcionamento político, de acordo com Hollanda e Gonçalves (2005), outro recurso que poderia se associar ao relato testemunhal na década de 1970 foi a memória. “O narrador, em assumida primeira pessoa, volta-se para a reconstrução da sua história particular. Essa forma, a mais arcaica – e por que não atávica – da literatura perde e/ou ganha prestígio em determinados momentos históricos” (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 104), pois o uso da primeira pessoa, nos textos literários naquele período, proporcionava o distanciamento do contexto da época; desta forma, o poder coercitivo do estado sobre a obra literária poderia ser questionável, ou dito em outras palavras, inofensiva para o Estado.

As narrativas do período ditatorial codificavam a violência sob formas individuais e intergrupais; a primeira, caracterizada pela auto agressividade ou pela agressividade direcionada para outras pessoas, às vezes até bem próximas como, os familiares, os amigos; e a segunda, pelas relações do “herói com outros heróis; do dominador sobre o dominado – nas sessões de tortura, por exemplo; do dominado sobre o dominador – respondendo à violência com a violência”. (MALLARD, 2006, p.29).

Raduan Nassar, é um exemplo de autor que tratou a temática da violência intergrupala. O autor estreou na literatura em 1975, quando publicou a célebre *Lavoura Arcaica*. Contudo, ainda que mergulhado numa atmosfera de perfil autoritária anterior ao plano político, época em que escrevia o romance, a repressão se fizesse tão arraigada quanto no período da publicação de sua obra, quando questionado sobre a sua composição literária, o autor afirma “o projeto era escrever, não ia além disso” (CADERNOS, 1996, p. 24).

O romance *Lavoura Arcaica* não apresenta nenhuma demarcação interna que direciona para o contexto da época; a menos que a releitura na perspectiva ditatorial se dê com base nos indícios da composição enigmática na obra; pois essas estratégias eram recorrentemente utilizadas com o propósito de despistar o Estado censor e assim, os escritores pudessem publicar suas obras. As limitações, quanto aos conteúdos políticos eram diretamente expressas; “como um de seus efeitos, todo um estaticismo que recodifica as linguagens. Tornando-as um tanto esquivas, cheias de rodeios, deslocando as questões centrais para lugares periféricos, insinuando, aludindo” (HOLLANDA, GONÇALVES, 2005, p. 103). Dentre alguns trabalhos que tratam acerca da possível ou não tarefa de situar obra de Nassar como representação

da realidade do período histórico do Brasil na época da publicação, destacamos a abordagem que se encontra em *Frutos ambíguos do afeto: um estudo sobre a problematicidade dos personagens André e Ana em Lavoura Arcaica*. Neste estudo, Férrer (2016) afirma que por conta de a narrativa não apresentar nenhuma demarcação cronológica, torna inviável afirmar a associação direta entre o contexto da ditadura militar com a obra de Nassar. Entretanto, apesar de muitos críticos não enxergarem tal correspondência, não podemos rejeitar os indícios que nos direcionam para este entendimento, como os conflitos provocados pelo autoritarismo e a violência exercida pelo patriarca; elementos que indiretamente poderiam se associar com o período da repressão.

Todavia, mesmo com esses vislumbres, na época da publicação de *Lavoura Arcaica*, o Estado censor não viu na obra nenhuma afronta ou ameaça a ponto de vetar a sua circulação. Provavelmente isso não ocorreu por conta da linguagem sutil empregada por Nassar, o enredo da trama se centralizar no núcleo familiar, o intimismo pela recorrência da memória, o incesto, o patriarcalismo e por último, o desfecho trágico. Diferentemente por exemplo, da composição de *Feliz Ano Novo*, obra de Rubem Fonseca, também publicada em 1975, que trata de maneira explícita a violência; motivo pelo qual o autor tem as vendas de sua obra proibidas, pois o Estado argumentava que ela atentava contra a moral e aos bons costumes da época.

Em face ao exposto, podemos confirmar o argumento de Candido (2014), no qual ele enfatiza que os elementos sociais se envolvem com a arte literária. Mesmo que censurada, a literatura, com a perseverança dos escritores cumpria um legado: proporcionar além da fruição, sobretudo, informações ao leitor sobre as brutalidades exercidas pelo regime militar. Por isso, buscamos aqui apresentar como alguns escritores conseguiram tal proeza, tal qual Raduan Nassar.

Antes de tratar sobre o romance em si, julgamos necessário apresentar um pouco sobre o percorrer resumidamente o percorrer histórico do autor até a publicação de *Lavoura Arcaica*. Filho de imigrantes libaneses, Raduan Nassar nasce em 1923 na cidade de Pindorama. Mesmo com a suposta estabilidade da família nesta cidade, com o empreendimento da Casa Nassar, loja de tecido da família, o não nomadismo deixou de se fazer recorrente. O motivo para as outras duas mudanças foi a busca por melhores condições para o estudo dos filhos. Por isso, mudam para Catanduva, cidade vizinha de Pindorama, e depois para em São Paulo.

Logo após passarem a residirem em São Paulo, o escritor ingressa na faculdade de direito do Largo de São Francisco, no curso de Letras Clássica da USP. Abandona o curso de Letras e após um tempo, ingressa no curso de filosofia. Sendo este último, o único dos três cursos que ele de fato conclui. O motivo pelo abandono do curso de direito foi a sua intenção em dedicar-se integralmente à literatura. Entretanto, mesmo com o abandono do curso de Letras, seu encanto pela literatura não foi abalado. O curso de direito lhe trouxe alguns companheiros que também tinham a mesma pretensão: desenvolver projetos no campo da literatura. Hamilton Trevisan, Modesto Corone e José Carlos Abbate, foram alguns dos colegas que com Nassar regularmente dividiu experiências literárias.

Em 1968, Nassar inicia os primeiros rascunhos do que futuramente viria a ser o romance *Lavoura Arcaica*. Mas que só se intensificam em 1974, quando Nassar deixa de ocupar a direção de diretor do *Jornal do Bairro*, semanário que tratava de assuntos referentes a política. A partir daí ele passa a se dedicar exclusivamente à escrita do romance, motivo pelo qual, em poucos meses teria o lançamento de seu romance pela editora José Olympio com sua própria ajuda financeira.

#### **1.4 Fortuna crítica sobre *Lavoura Arcaica***

*Lavoura Arcaica* é uma obra de colheita farta; em conjunto com as outras publicações, como *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1997), Nassar obteve prêmios consagrados pela crítica literária. Passando a ser considerado como um dos últimos melhores escritores da literatura brasileira contemporânea. Segundo Férrer (2016), o rigoroso trabalho do autor no lapidar das palavras e a grande densidade no plano narrativo propiciam com que a obra alcance de abordagens com a obra seja vasta, possibilitando releituras míticas, religiosas, psicológicas, intertextuais, sociológicas dentre tantas outras tantas possíveis. Desta forma podemos depreender que a fortuna crítica também é riquíssima. Por isso, julgamos oportuno delimitarmos nossa abordagem neste tópico a alguns estudos sobre o romance que coincidem com a temática do nosso trabalho e sendo que alguns pontos destas pesquisas servirão de base para com a construção da dissertação.

Em 1996, a revista *Cadernos de Literatura Brasileira* publica a segunda edição nela há uma memória seletiva sobre a vida e obra de Nassar, algumas declarações

feitas por amigos, uma entrevista pelo escritor, o ensaio “ Da cólera ao silêncio”, de Leyla Perrone-Moisés, além de um conto inédito *Hoje de madrugada* de Nassar e por fim, a demonstração das obras do autor publicadas em livro, em periódicos nacionais e estrangeiros, bem como suas traduções. Além da fortuna crítica dos trabalhos com a obra de Nassar.

No ensaio “Da cólera ao silêncio”, Perrone-Moisés analisa e ao mesmo tempo estabelece uma relação entre *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*. A autora inicia sua abordagem com a definição da palavra cólera, que seria um violento aborrecimento guiado de agressividade. A cólera, também seria a paixão, o sofrimento dos impacientes. Assim, ela estabelece a diferença entre o suportar ou não o sofrimento, pois a impaciência, no caso, a cólera seria mais intensa, na medida em que a contrariedade fosse maior. Na análise que ela faz sobre *Lavoura Arcaica*, ela enfatiza a oposição entre o discurso do pai e do filho. A partir das lembranças de André, conhecemos o motivo da partida, “a impaciência chegada a um grau insuportável no ambiente familiar, entre o jugo da lei paterna e o sufocamento da ternura materna” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 62). Outra componente que a autora nos explicita o ato do pai ministrar a prudência pelos sermões em que predominavam as negativas (*não, nunca*). A autora também ressalta que *Lavoura Arcaica*, a linguagem com que Nassar narra a tragédia familiar contribui para com a força do alcance de grandes obras literárias. Por apresentar temática funesta numa tonalidade elevada, *Lavoura Arcaica* adquire correspondência com a tragédia grega; contribuindo, portanto, para que seja considerada uma tragédia brasileira.

Outro estudo que merece destaque, mormente por apresentar elementos que se aproximam do nosso estudo nesta dissertação, é o estudo realizado por Rosicley Andrade Coimbra, intitulado *Do arcaico ao moderno: Tradição e (des) continuidade em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*, (2011). Trata-se de uma pesquisa de dissertação desenvolvido pela Universidade Federal da Grande Dourados. Este trabalho parte da relação entre literatura e sociedade. A estudiosa, recorre ao apontamento teórico de Candido, no qual a correspondência sociológica teria duas facetas; na primeira, teria como aspecto principal a expressão da realidade. Na segunda, estes condicionamentos se tornam inoperantes, sendo que nesta, os aspectos formais ganham relevância. Entretanto, ambas trariam como panorama a relação entre a obra e o condicionamento social. Por isso, segundo a autora, o romance não se distancia do cenário em que o Brasil vivia na década de 1970. Razão



ela qual, a autora trata sobre a repressão deste período. Na análise, a autora nos confirma por meio do comportamento do pai e de André que, se existe a possibilidade de confirmação de uma ideologia, também existe a ruptura, ou pelo menos a sua tentativa, pois, “as interfaces da vida cotidiana e de um mundo estritamente particular” (COIMBRA, 2011, p.13) dão forte evidências de que a família teria sua estruturação abalada.

*Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica* (2006), de André Luís Rodrigues, é um livro de crítica, fruto de uma dissertação de mestrado em Literatura Brasileira pela USP. Ele se divide em duas partes: a primeira denominada de União e cisão e a segunda de Reunião. Neste trabalho, o autor lança mão de vários conceitos de diferentes áreas de estudo como a filosofia, a religião, a sociologia, a psicanálise, dentre outros, que proporciona ao leitor um riquíssimo estudo sobre a obra. Dentre as amplas abordagens neste estudo, o nosso interesse se pautou mormente pela oposição entre o lavrar do pai e o lavrar de André, ou seja, a oposição ideológica entre a ordem vigente e a busca de André por aquilo que segundo o posicionamento do pai, poderia ser considerado como a unidade perdida.

Outro estudo que merece ser mencionado é *Desamores: a destruição do idílio familiar na ficção contemporânea* (2005), de Maria Salete Daros de Souza. Este estudo se situa no ramo da literatura comparada. Nele a autora expõe a configuração dos problemas nas relações familiares em *O Esplendor de Portugal*, de Antonio Lobo Antunes e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. A análise das obras tem como foco a polarização entre a ancestralidade e a transgressão que, portanto, corroboram para com a destruição do idílio familiar. Dentre outras similitudes entre as obras, um elemento em que as aproximam é “a condição de imigrantes e a perpetuação da autoridade paterna e do trabalho, especialmente aquele realizado pelos filhos mais velhos” (SOUZA, 2005, p. 167). Estes elementos, confirmam a ancestralidade e a ordem familiar, que, no entanto, ambas seriam quebradas na terceira geração.

*Porvir que vem antes de tudo - Literatura e cinema em Lavoura Arcaica*, é um livro que foi resultado de dissertação de mestrado em psicologia, de Renato Tardivo, defendida em 2009, na USP. O trabalho de Tardivo se embasamento teórico vários apontamentos psicanalíticos e filosóficos, contudo, o autor também dialoga com estudiosos de outros ramos como Bosi, Freud, Lévi-Strauss, Ricoeur, Xavier, dentre outros. Seu livro se divide em quatro capítulos, intitulados: *A partida do livro*, *A descoberta do filme*, *A correspondência* e *por último a linguagem dos sentidos: À*

*linguagem*. Neste estudo, o autor se apropria amplamente do romance de Nassar, ou seja, ele analisa detalhadamente o conflito de André em erguer sua igreja particular, a qual se distanciava da empreendida pelo patriarca. Tomamos conhecimento sobre a ideia de como surge a criação do filme *Lavoura Arcaica*, bem como o seu processo de criação. Percebemos a perfeita harmonia entre a texto de Nassar com o filme de Carvalho, “o discurso do cineasta traz a dimensão sinestésica de sua percepção [...] Seus olhos captam no avesso daqueles signos uma potência visual; potência que o lança na construção do filme sempre em diálogo com as imagens das palavras” (TARDIVO, 2012, p. 66). O autor demonstra algumas passagens do livro e seu resgate no filme. Além disso, também somos alertados sobre algumas diferenças existentes entre as obras, livro e filme.

Destacamos ainda o dossiê Raduan Nassar, lançado pela revista Rascunhos Culturais, em 2016, ano em que o escritor vence o prêmio Camões, o mais importante prêmio da literatura de língua portuguesa. Este dossiê é composto por seis artigos e uma resenha de estudiosos de diferentes instituições do Brasil que pesquisam sobre as obras de Nassar, quatro destes estudos tratam sobre *Lavoura Arcaica*, os outros, abordam sobre os contos “Hoje de madrugada” e “Menina a caminho” e sobre a novela *Um copo de cólera*.

Além dos artigos a respeito de Nassar, também há a sessão temática livre. Atendo-se ao foco do dossiê, a sessão se inicia com o artigo, Raduan Nassar vence o Camões 2016; nele, Nantes expõe que o refinado trabalho do escritor em *Lavoura Arcaica*, não se refere somente a belíssima construção lírica eu ele faz com as palavras, mas também com as temáticas sociais, políticas, filosóficas, dentre outras. Nantes nos evidencia estes aspectos não somente em *Lavoura Arcaica*, mas também em *Um copo de cólera* e *Menina a caminho*. No artigo, “Reconciliação e conflito em *Lavoura Arcaica*- literatura e cinema”, Renato Tardivo analisa o romance *Lavoura Arcaica*, o filme homônimo de Carvalho e trata sobre a correspondência entre a duas obras; sobre este aspecto, Tardivo menciona que Carvalho intencionou o diálogo com as frestas das palavras de Nassar. Seguindo a relação entre a literatura e cinema, Elijames Moraes dos Santos, nos propõe seu estudo intitulado *Lavora Arcaica*: o trânsito da literatura ao cinema; neste estudo ela enfatiza a observação de imagens presentes no texto literário que são traduzidos para o cinema, mas abordando a narrativa fílmica como uma obra literária totalmente autônoma.

E, por último, temos uma resenha de Flávio Adriano Nantes, intitulada *Obra completa*, Raduan Nassar, e as vozes insurgentes que ecoam em seus textos, nela Nantes, demonstra que *Lavoura Arcaica*, *Um copo de cólera* e *Menina a caminho* são caracterizadas por estruturas hierárquicas sociais.

Essas breves demonstrações de estudos feitos com o romance *Lavoura Arcaica*, embora reduzidos, diante dos inúmeros que foram desenvolvidos até o presente momento, nos dão um panorama sobre como podemos compreendê-lo pautando-o no âmbito da relação entre literatura, sociedade e estudos comparados, mais precisamente, literatura e cinema, tendo em vista que este é o nosso propósito nesta dissertação.

### **1.5 Luís Fernando Carvalho: Contextualização do autor e obra**

Luís Fernando Carvalho é natural do Rio de Janeiro. Sua mãe, nordestina, quando jovem se muda para o Rio de Janeiro e se casa com o pai que, na época estava se formando em Engenharia. Desta união nasce ele e a irmã Paula. O primeiro ofício de Carvalho no mundo do trabalho foi como assistente de montagem. Função que veio a influenciar toda a sua trajetória posterior. Carvalho ingressa no curso de arquitetura, mas neste curso seu maior interesse eram os desenhos, a história da arte; sempre havia imaginado que estes conhecimentos seriam úteis nos trabalhos futuros. Entretanto, ainda assim, não o conclui. Seu início com os trabalhos no cinema é um dos motivos do abandono. Ele também ingressa no curso de Letras pela PUC com o mesmo propósito: ajudá-lo escrever um roteiro, caso necessitasse. Mas assim, como o primeiro, não chega a concluir.

Algum tempo depois, os trabalhos no cinema que até então eram gradativos, foram se tornando esporádicos, motivo pelo qual ele passou a assumir de alguns trabalhos na televisão. Trabalhou no núcleo da Globo. Neste local, iniciou como assistente de minisséries, neste período, começa a escrita do curta-metragem *A Espera*, que era inspirado no *Fragmentos de um discurso Amoroso de Barthes*. Carvalho começa a dirigir em televisão, quando ainda ocupando o cargo de assistente de direção, o diretor Avancini lhe incube a missão repentina de dirigir por alguns instantes quando o diretor se ausentava (CADERNOS, 1996, p. 24).

Atualmente, as obras dirigidas são muitas, a título de exemplos podemos citar *Capitu*, *Dois irmãos*, *Correio Feminino*, *O rei do gado*, *A Paixão Segundo G.H.*, *Renascer*. A equivalência desta última com o *Lavoura Arcaica* de Nassar, por meio da referência à terra, as relações patriarcais, o poder, possivelmente foi um dos critérios para fazer com que o escritor entregasse a obra para Carvalho.

Segundo o relato que há em *Sobre o filme Lavoura Arcaica* (2000), quando Carvalho procura Nassar, a fim de lhe propor a adaptação de *Menina a Caminho*, o escrito trata sobre tudo o que até então havia visto sobre o trabalho do diretor, sobretudo, *Renascer*. Dessa forma:

[...] se fez uma cumplicidade entre nós, sabíamos que pertencíamos à mesma família espiritual, fundamental para poder de lidar com as entrelinhas do *Lavoura*... Mas havia também para Raduan um segredo, que agora eu acho que ele até já externou isso, declarando que uma das coisas que mais o fez entregar o *Lavoura* pra mim quanto o *Copo* ... para o Aluísio foi o fato de sermos diretores estreantes em longa-metragem. (CARVALHO, 2002, p. 39).

Portanto, ao invés de adaptar os contos, surge algo maior: a adaptação do romance. Feita a opção, o primeiro passo para com a produção da adaptação foi o empenho por referências para o filme. Juntos, Nassar e Carvalho partem rumo ao Líbano em busca de inspirações que viriam a ser utilizadas no filme. Nesta experiência, Carvalho com sua câmera adquire diversos registros que lhe serviriam de base para “transformar o visível em invisível, não descrever as referências orientais; simplesmente sentir” (CARVALHO *apud* AVELLAR, 2007, p. 348). Tais como, os rituais religiosos, a culinária, a mobília das casas, as vestimentas, as moças do local.

O registro que Carvalho faz das moças do Líbano lhe imprime beleza e tristeza. Algo que futuramente seriam marcas na composição das personagens do filme. Além desses registros, houve outros que posteriormente foram reunidos no documentário *Que Teus Olhos Sejam Atendidos* (2007), e o registro audiovisual sobre o filme *Nosso Diário* (2005) mostra que Carvalho procurou fielmente encarnar as palavras, as ideias da obra literária no filme. Para alcançar este objetivo, toda a equipe ficou isolada por quatro meses numa fazenda, local em que seriam realizadas as gravações. Para o diretor, o retiro faria com que os atores tivessem relações mais próximas e experiências suficientes para eles repassarem com o corpo, efeitos de

sentidos substanciais tais quais o da leitura do livro. Um período promissor que rendeu:

[...] muito trabalho com a terra, improvisação na lavoura, o pessoal improvisava as relações das personagens dentro da própria ação da capina, do tirar leite de vaca, de semear, eles mesmos plantaram sua horta de feijão, araram a terra... Mas eles improvisaram usando não só as ferramentas da lavoura, mas usando também outras ferramentas, as relações do pai e do filho, da mãe e do filho, do irmão para o irmão. Não era o Raul e o Selton que estavam pisando a terra, era o pai e o filho... (CARVALHO, 2002, p. 91-92).

Durante os primeiros dias na região de Minas Gerais, quando ainda estavam escolhendo os locais onde seriam realizadas as gravações, surge em Carvalho a primeira ideia de como ele poderia iniciar o filme de maneira sinestésica. Desde o início, sua ideia não era simplesmente mostrar a saída de Pedro de casa para buscar André, ou a sua chegada à estação. Carvalho não pretendia trabalhar com o descrito, mas sim com aquilo que segundo ele, Paul Valéry chamou: “ apreender emoções sem tédio da comunicação” (CARVALHO, 2002, p. 50). A ideia sensitiva sobre o início do filme, surge seguinte forma:

[...] mas aí eu estava dentro da piscina. E não sabia que havia uma linha de trem ao lado. E aí mergulhei. E no momento em que mergulhei, passou o trem do lado da piscina [...] ecoando um tremor ensurdecedor, [...] a ideia de que a imagem agônica de André, associando-as ao sentido que aquele trem poderia sugerir desde já (CARVALHO, 2002, p. 50).

Desse modo, podemos compreender que a utilização do trem trouxe ao filme grande carga significativa, ao associar tanto elementos que dizem respeito a Pedro e a André, que serão detalhados na análise do filme.

## 2 LAVRADIO: VIOLÊNCIA E MEMÓRIA EM LAVOURA ARCAICA

### 2.1 Discurso e patriarcalismo: aspectos da violência

Para tratar da constituição da violência, recorreremos à importantes pensadores e teóricos que nos dão embasamentos sobre algumas formas como a violência pode ser compreendida, tais como Bakhtin (2002; 2006), Foucault (2009; 1982), Bourdieu (2000; 2012), Chartier (1990), dentre outros. Inicialmente, demonstraremos a ideia de discurso, para após demonstrar que nas enunciações discursivas podem circular a ideia de dominação o que, por conseguinte pode ser compreendido como violência por meio do discurso; em seguida, buscamos apontar como ela se configura em alguns períodos da história da humanidade, como no período medieval e no período da colonial no Brasil, com o patriarcalismo.

Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), propõe que a língua é um fato social. Em sua abordagem, o teórico enfatiza que a enunciação não possui somente a função individual como Saussure propôs, em que a língua seria considerada como um sistema sincrônico que recusa as falas individuais; para ele, a fala possui função social por que está relacionada às interações no momento da comunicação. Assim, ele constata que se a fala impulsiona transformações linguísticas, a palavra se constitui como um componente que proporciona confrontos por meio dos valores sociais, pois “a comunicação verbal, inseparável das outras formas de comunicação, implica conflitos, relações de dominação e de resistência, adaptação ou resistência à hierarquia, utilização da língua pela classe dominante para reforçar seu poder etc” (BAKHTIN, 2006, p. 15).

Assim, podemos compreender que a relação social é permeada por discursos conflituosos. “Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações” (BAKHTIN, 2002, p,86). A partir disso, depreendemos que ao mesmo tempo em que o discurso proporciona o diálogo, por meio da interação entre locutor e interlocutor, ele também causa o distanciamento dos envolvidos.

A despeito dessa intenção, Bakhtin (2002) no diz que todo discurso concreto está voltado para um objeto. Construído nas relações humanas, os discursos são definidos por interações complexas, que são construídas a partir do cruzamento de diversas ideias, e nelas a persuasão surge como forma de alcançar o objeto

pretendido; isso, portanto, reforça a concepção do discurso direcionado a uma intenção. “Na vida real do discurso falado, toda compreensão concreta é ativa: ela liga o que deve ser compreendido ao seu próprio círculo, expressivo e objetual e está indissolivelmente fundido a uma resposta, a uma objeção motivada – a uma aquiescência” (BAKHTIN, 2002, p. 90). Diante disso, ainda que sutil e maleavelmente empregado, o discurso possui funcionamento coercitivo, pois todo enunciado toca em questões ideológicas. O locutor, ao construir sua enunciação, permeia em horizontes que podem ser alheios ao ouvinte. Esse aspecto, dentre outros, provoca diferenças nos discursos, em virtude de ser um tipo de dialogicidade que se volta para o subjetivismo. “Nas formas retóricas, esta orientação para o ouvinte – e unida a ela a dialogicidade interna do discurso – pode simplesmente encobrir o objeto” (BHAKTIN, 2002, p. 91); o discurso, portanto, se volta para o objetivo de quem faz a enunciação.

Desse modo, o fato de o discurso recorrentemente voltar-se à uma intenção, tal qual o posicionamento de Bourdieu, permite-nos pensar que haja um diálogo com o pensamento de Foucault (2009), no sentido de que o discurso que vislumbra a dominação permeia toda sociedade. Numa vertente psicanalítica, este autor menciona que o discurso não é somente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; mas também, o que é o próprio objeto do desejo. Desse modo, o discurso não corresponde somente a aquilo que é evidenciado pelos sistemas, mas também, o que se luta para prevalecer. Semelhante a este entendimento, Chartier (1990), assimila que as relações sociais são caracterizadas por indícios que denotam interesses próprios:

As percepções do social não são de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação (1990, p. 17).

A respeito dessa estrutura de efeitos discordantes entre aqueles que possuem a dominação e os que são dominados, Foucault denomina que o termo discurso faz referência a um conjunto de enunciados que podem pertencer a grupos diversos, mas que normalmente eles seguem regras de funcionamento; essas regras não são somente de estruturas formais ou linguísticas, mas também comportamentais, daí

surgirem as divisões dos grupos, pois “A ordem do discurso” (REVEL, 2005,p.37) alcança função normativa, ou dito de um outro modo, subverte outro.

Em *A ordem do discurso* (1996), Foucault desenvolve algumas concepções sobre a composição da ordem do discurso. O discurso se constrói em várias modalidades que compõem a linguagem, pela palavra dita ou escrita, pelos gestos, pelos símbolos; em todas elas, proferem-se, articulam-se e transmitem-se o domínio; quem domina qualquer um destes discursos, domina principalmente o campo de poder e os corpos (pessoas) que compõem a sociedade, pois, “o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém” (FOUCAULT, 1996, p.7). Contudo, como sabemos a natureza e extensão do discurso, ou seja, o poder que o constitui não alcança todos. Motivo pelo qual, em algumas matérias discursivas existem réplicas, inquietações de alguns que sentem e vivenciam essa desigualdade a partir das quais surgem “inquietação de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades” (FOUCAULT,1996, p.8).

No que concerne a estrutura do discurso, Foucault discorre sobre os procedimentos externos de sua articulação; mecanismos que existem para coordená-los. O primeiro destes procedimentos é a interdição, que também pode ser denominada como exclusão. Este mecanismo se aplica sobre alguns indivíduos, sobretudo quanto ao que se trata sobre a restrição do seu direito de fala. Essa restrição se dá por conta de certos tabus, por circunstâncias específicas de um dado momento, ou mesmo pelo próprio direito exclusivo do discurso, quando por exemplo é atribuído a somente uma ou poucas pessoas. A interdição, causa lados opostos do discurso, onde de um lado, é estabelecido o que se pode falar e do outro lado o que não se pode. Algumas das principais temáticas em que estas interdições se aplicam são os campos da sexualidade, da política e da religião.

Um outro procedimento externo da articulação do discurso, é o princípio da separação ou rejeição. Na Idade Média, embora o discurso de um louco se fizesse presente no meio da sociedade, ele era tido como sem credibilidade. Sua falta de lógica, de razão, o impedia de obter o respaldo do direito privilegiado. Em vista disso, este tipo de discurso não era digno de respeito e valor por aqueles que o tivessem acesso.



No que se refere ao último mecanismo externo da ordem do discurso, o autor elenca a oposição entre o que seria verdadeiro ou falso. Assim, enquanto as duas primeiras articulações (da interdição e da rejeição) poderiam ser elencadas como opressivas, esta última, é tida como mais intersubjetiva, no sentido de existir a oposição entre falso e o verdadeiro. Mas ainda assim, cabe uma ressalva do autor:

Talvez seja arriscado considerar a oposição do verdadeiro e do falso como um terceiro sistema de exclusão, ao lado daqueles de que acabo de falar. Como se poderia razoavelmente comparar a força da verdade com separações como aquelas, separações que, de saída, são arbitrárias, ou que, ao menos, se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento; que são sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõem e reconduzem; enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência. (FOUCAULT, 1996, p. 13).

Em virtude dessa articulação ter como fundamento o deslocamento de um ponto a outro, certas ambivalências são provocadas. Assim, quando o indivíduo se situa num ponto em que ele pode efetuar a circulação da proposição entre o que pode ser considerado como verdadeiro ou falso, a concepção extraída disto pode não ser “nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta” (FOUCAULT, 1996, p. 14). Ao ter outro panorama, em que o foco do indivíduo recai sobre a verdade de saber, que por sua vez, faz gerar o sistema de exclusão:

o discurso verdadeiro - no sentido forte e valorizado do termo -, o discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, aquele ao qual era preciso submeter-se, porque ele reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e conforme o ritual requerido; era o discurso que pronunciava a justiça e atribuía a cada qual sua parte; era o discurso que, profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia se passar, mas contribuía para a sua realização, suscitava a adesão dos homens e se tramava assim com o destino (FOUCAULT, 1996, p. 14-15).

Contudo, com modificações ocorridas ao longo do tempo, o discurso da verdade não se eleva somente a partir do que o discurso discorre, ele se desloca do ato ritualizado ao próprio enunciado que é associado ao seu objetivo, sentido e ponto de referência (FOUCAULT, 1996, p. 15). Assim, por conta de o discurso da verdade denotar valor e respeito a quem os pronunciam, ele passa a ser visto e exercido perante a sociedade como uma espécie de coerção e poder. Em consonância com este tipo de atitude em que há a sobreposição caracterizada pela força coercitiva de um homem a outro, Bourdieu (2000) nos diz que a natureza humana é definida pelos campos de dominantes e dominados. Essa relação disjuntiva que ele denominou de

*campos*, faz-se presente em várias áreas, como por exemplo, no emprego, na escola, na igreja, na família etc.

Os âmbitos sociais em que ocorrem os campos elencados pelo estudioso, são múltiplos, contudo, nossa atenção nesse trabalho se voltará para a entidade familiar, haja vista que é nela que o nosso objeto de estudo se situa. Vários são os fatores que contribuem para que a família represente a principal instituição em que predomina a relação de dominantes e dominados. Como tal, é nela que ocorrem os primeiros contatos sociais. Os indivíduos que compõem as novas gerações aprendem com os mais antigos os processos da vida em sociedade. Esse fator, portanto, sustenta que nas relações familiares a hegemonia seja um elemento muito comum, pois no convívio diário costumam ser sustentados juízos de valores, poderes e normas a serem seguidas. A família desta forma, representa forte modelo de instituição com poderes estruturantes.

Nela está o núcleo da relação que compõe os aspectos sociais e culturais. Sua concepção de juízos de valores e controle é dada como preponderante porque essa “instituição é a ‘mônada’ concreta de comportamento organizado” (CANEVACCI, 1987, p.22). Para Canevacci, a família se consagra como instituição que possui respaldo de indiscutível autoridade ao longo da história da humanidade. Assim, em virtude de a relação na família ser orquestrada pela relação de dominantes e dominados, pela capacidade de sobreposição de um campo a outro, consideramos necessário ratificar o conceito da palavra poder.

Etimologicamente, a palavra poder, de origem latina, *potere*, significa “a capacidade ou possibilidade de agir, de produzir efeitos” (BOBBIO, 1998, p. 933); ela pode ser empregada para se referir a várias coisas como por exemplo, a objetos, a fenômenos naturais, a indivíduos e grupos de pessoas, mas no sentido especificamente social, o poder adquire conotação que alcança capacidade no modo de agir, de influenciar e determinar o comportamento humano. A capacidade deste poder se faz presente na relação social em que o homem passa a não somente ser sujeito, mas também objeto dele. Como exemplo de alguns tipos de poderes no meio social, podemos compreender a capacidade do poder de “um pai dar ordens aos seus filhos e ou a capacidade de um Governo de dar ordens aos cidadãos” (BOBBIO, 1998, p. 933). Assim, em virtude do poder, ao longo da história ter sido mormente representado pela figura masculina na sociedade e na família, consideramos necessário abordar sobre o patriarcalismo, tendo em vista que tal sistema possui

característica marcante na estrutura do romance *Lavoura Arcaica*, a ponto de através dele se obter as coordenadas da trilha familiar e junto a isto, também a sua ruína.

Segundo Barreto, (2004) o patriarcalismo constitui-se como um sistema que domina as sociedades contemporâneas. Essa dominação é identificada “por uma autoridade imposta institucionalmente, do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar, permeando toda organização da sociedade, da produção e do consumo, da política, à legislação e à cultura” (BARRETO, 2004, p,1). Contudo, sabemos que tal dominação não condiz somente às sociedades contemporâneas; ao fazermos um retrospecto na História, por exemplo, percebemos que o poder do patriarcalismo não se refere somente à posição de homem como chefe de família, mas também pela delegação de atividades e obediência de pessoas menos favorecidas em outros âmbitos sociais, como por exemplo, o senhor de engenho e os escravos ou imigrantes, índios, dentre outros.

O conceito de patriarcalismo, adquire extensões além dos laços de parentesco. Para Reis (*apud* LIMA 2009, p.4), a sociedade patriarcalista é baseada numa hierarquia. No centro da relação dos envolvidos estão: os dominantes, que podem ser representados pelas figuras do senhor, do homem, do pai, do branco, do fazendeiro; e os dominados: que são associados aos escravos, a mulher, ao filho, ao índio etc. O poder patriarcal se configura por algum critério, seja ele econômico, político ou social. Essas assimetrias, portanto, justificam as condições de inferioridades e o poder é exercido por quem possuir o caráter “legítimo” de executar a ordem e obter a obediência. O poder de fazer com que os outros ajam de acordo com o seu desejo.

Contudo, ainda que algumas condições sociais tenham sido modificadas com o transcorrer do tempo, a estrutura de dominação entre os campos (dominantes x dominados) mesmo que de outras formas, ainda perdura, pois, “o poder, ao que tudo indica, é um instrumento de dominação enquanto a dominação, assim nos é dito, deve a sua existência a um ‘instinto de dominação’” (ARENDRT, 1994 p. 32).

Em *Microfísica do poder* (1982), Foucault demonstra que as formas pelas quais ocorre a dominação nos dias atuais ocorre numa inversão do discurso que se dava no período medieval. Neste período, o poder estava centralizado na figura do Estado, era ele quem estabelecia sobreposição sobre os homens. O autor enfatiza que até o século XVIII, tínhamos sobretudo este tipo de poder; contudo, por conta das transformações na modernidade, este ideal clássico de poder perde destaque e outros poderes passam a ganhar evidência no meio social. Assim:

[...] o meu projeto geral consistiu, no fundo, em inverter a direção da análise do discurso do direito a partir da Idade Média. Procurei fazer o inverso: fazer sobressair o fato da dominação no seu íntimo e em sua brutalidade e a partir daí mostrar não só como o direito é, de modo geral, o instrumento dessa dominação – o que é consenso – mas também como, até que ponto e sob que forma o direito (e quando digo direito não penso simplesmente na lei, mas no conjunto de aparelhos, instituições e regulamentos que aplicam o direito) põe em prática, veicula relações que não são relações de soberania e sim de dominação (FOUCAULT, 1982, p. 102).

Para ele, a dominação não se constitui somente pelo tipo de dominação global ou grupal de uns sobre os outros, mas por outras várias formas de dominação social. Na concepção foucaultiana, a dominação, o poder, não se refere, unicamente pela posição de um rei, ou um outro governante numa relação com os súditos, ou pessoas despossuídas de poderes, mas nas múltiplas relações que compõem o corpo social. Desse modo, ele exemplifica que, no campo judiciário, o direito, pode ser considerado uma forma de estabelecer a submissão de obediência dos indivíduos; mas a concepção do poder também se estende a outros âmbitos sociais. Segundo ele, romper com a concepção clássica do poder demanda evitar a questão central do direito e pensar propriamente sobre o problema nos âmbitos da dominação e da sujeição; para isso, ele utiliza algumas precauções metodológicas.

Na sua primeira precaução, o autor propõe a necessidade de perceber outras composições de poder, além das formas regulares e legítimas; em entendê-lo em outras delineações, outras formas e instituições, em locais em que o poder ultrapassa regras que o próprio direito organiza e o delimita como corporificação da violência. Na segunda, ele toma como base, o estudo da intenção do poder (se é que existe); investida em suas práticas reais e efetivas; não o abordar apenas na sua face interna, mas também externa, ou seja, naquilo que corresponde o alvo ou campo de aplicação. Na sua terceira abordagem, “o poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia” (FOUCAULT, 1982, p.103). O poder se exerce numa rede, na qual os indivíduos não apenas sofrem suas ações, mas a exercem. “O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu ” (FOUCAULT, 1982, p. 103). Já na quarta precaução, o filósofo menciona a necessidade de se fazer uma análise ascendente do poder. Percorrer os seus caminhos do poder ao longo da história, suas técnicas, para se examinar como eles foram utilizados, investidos e transformados.

O autor, portanto, examina a configuração do poder não somente no período histórico da burguesia em geral, mas também nos contextos atuais, nos agentes reais como a escola, a família, os pais; em diversas situações e instituições em que o poder exerce o controle e a dominação. Desta forma, por ser abordado de diferentes modos, o poder deixa de se limitar ao Estado ou a uma instituição e passa a ser visto por relação de força que está em toda a sociedade. “Todas as pessoas estão envolvidas por relações de poder e não podem ser consideradas independente delas ou alheias a elas” (BRÍGIDO, 2013, p.5).

Dessa forma, subentende-se que a dominação não ocorre somente numa relação isolada com um indivíduo, ou num grupo que detém o poder e não aceita dividi-lo; ele funciona e se exerce numa rede de estrutura cíclica “nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua função” (FOUCAULT, 1982, p.103). No Brasil, por exemplo, assim como em outros países que possuem características coloniais, é impossível não admitir a predominância da estruturação do poder patriarcal, pois as experiências simbólicas de dominação alicerçadas pelas diferenças de classes que mandam e outras que obedecem existiram desde a formação cultural do país (PELLEGRINI, 2008). Baseada numa composição extensa, a patriarcal família brasileira, inicialmente, foi formada por um grande número de pessoas com diferentes graus de aproximação, como os filhos, afilhados, criados e todos eram direcionados pelo *pater*, a figura que ocupava lugar de destaque no Brasil colônia.

Na casa-grande, era o *pater* quem projetava a dominação sobre os escravos, que despossuídos de direitos sociais, ocupavam espaços subalternos. Assim, “se a casa-grande era para morar e existir plena e autonomamente, a senzala seria o lugar onde se vivia, ou melhor, sobrevivia, como morto vivo social” (FREIRE, 2013 p.11). A senzala, dessa forma, representava o topo do sistema patriarcal, ao representar o lugar da disciplina e da sociabilidade cerceada, em suma, o contraste existente entre as duas classes sociais do período.

A história do Brasil foi fortemente marcada pela família patriarcal. Por trazer consigo o legado do domínio, de acordo com Freyre (2013) ela pode ser comparada com outras autoridades que adquiriram incontestável autoridade ao longo dos períodos da história, tal qual o rei e o Estado. Em contextos atuais, as marcas do Brasil colonial se conservam e “tudo indica que a família entre nós não deixará completamente de ser a influência se não criadora, conservadora e disseminadora de

valores, que foi na sua fase patriarcal” (FREYRE, p 48). Dessa forma, subentende-se que o status relação familiar primária muito provavelmente predominará de uma época à outra. Para Tönnies (1987, p. 93), a unidade da família ocorre na relação tida sobretudo, na relação de pai e os filhos, pois a paternidade se estrutura na ideia do poder no sentido amplo que compreende o uso do poder hegemônico como forma de educação.

No entanto, no que diz respeito a violência extrema, como no caso do crime em Lavoura Arcaica, Ginzburg aponta que as explicações não podem ser justificadas por cota do tabu do incesto. Além disso, ele enfatiza a necessidade do questionamento sobre o assassinato da filha em Lavoura Arcaica, “Pode um pai matar uma filha? ” (GINZBURG, 2012, p.7), segundo ele seria necessário a reformulação desta pergunta para: Por que um ser humano mata outro? ou genericamente, “Por que um ser humano agride outro?” (GINZBURG, 2012, p. 7), pois estas duas perguntas, diferentemente da primeira, não admitem, ou melhor, repudiam a violência em quaisquer circunstâncias, ou seja, até mesmo em nome de uma suposta honra ou ordem familiar.

### **2.2.1 Faces da violência: Violência física, violência psicológica**

Em *A Violência* (1989), Michaud aborda que o termo violência, de origem latina, designa algo que exerce força, bravura; que o verbo *violare*, significa profanar, transgredir, tratar com violência. Essas definições indicam duas principais orientações, de um lado, a palavra violência caracterizaria fatos e ações; de outro, uma forma de força. A primeira abordagem da violência, estaria em oposição à paz, na medida em que ela provoca a importunação, inculcação por pelos um dos lados dos envolvidos; a segunda, representaria a força brutal que desrespeita regras e excede a medida (MICHAUD, 1989). No dicionário, *Houaiss de Língua Portuguesa*, (2009), o sintagma apresenta denotação de algo violento, de uma ação que emprega a força física ou intimidação, por intermédio de um exercício geralmente discricionário de força ou poder.

Nos dias atuais a violência se dá de forma extrema, muitas vezes provocadas por motivos banais, mas os dados históricos relatam que essa prática sempre existiu no convívio social. Na era dos vikings, por exemplo, estes possuíam características

de seres selvagens, impiedosos, que matavam várias pessoas com o propósito de ocuparem territórios europeus.

Assim, de acordo com Odália (1983), o estudo sobre a violência ajuda a compreender sua proporção no decorrer do tempo, pois modos de convivência em sociedade se modificam de uma época à outra. Num período mais remoto na história da humanidade, como no caso dos homínídeos, por exemplo, percebemos que a sobreposição, ou mais precisamente, a violência de um homem sobre o outro ser, comumente se constituiria como uma forma de sobrevivência, pois eles dependiam da inteligência que os diferenciavam dos outros animais para confeccionarem artefatos que servissem de instrumentos de defesa. Diferentemente desse tipo de agressividade, que era respaldada pela forma de sobrevivência, na atualidade, atos violentos ganham novos contornos que vão da violência física à violência simbólica e são motivados por inúmeros fatores.

A despeito dessas múltiplas formas, para Chauí (2017), a violência corresponde a todo ato que contraria a espontaneidade, a liberdade, a vontade de alguém pelo emprego da coação, do constrangimento, da tortura; a tudo aquilo que é usado pela “força para ir contra a natureza de alguém” (CHAUÍ, 2017, p. 35). Para a filósofa, é comum associarmos a violência ao aspecto da criminalidade atrelada a algum dano físico, mas se a analisarmos melhor, compreendemos que além da violência física, há a violência simbólica, que também afeta o psicológico e a moral de quem a vivencia. Para compreender a constituição da violência na sociedade, é necessário associar um tipo ao outro, pois o modo como se estruturam os valores, as normas e as regras que organizam as relações políticas e sociais não deixam de conter características violentas.

A violência, portanto, constitui-se como uma prática expressa na dinâmica cultural. Suas formas de expressão e exibição ultimamente adquirem grandes proporções e recursos de visibilidade. Assim, o fenômeno da violência passa a ser refletido em diversos meios de expressão cultural como o cinema, a literatura, o teatro, a música etc., mas sua representação temática, não a tratam somente pelo seu aspecto puramente brutal.

O trato com a temática da violência, adquire cada vez mais um papel constitutivo, fundador de valores sociais e a literatura traz a sua contribuição. Tendo como função social, interrogar, desconstruir e transformar nossas crenças subjetivas “em vez de simplesmente reforçar as percepções que temos, a obra literária, quando

valiosa, violenta ou transgride esses modos normativos de ver e com isso nos ensina novos códigos de entendimento” (ISER, *apud* EAGLETON, 2006, p. 120).

Para Dofman (*apud* SCHOLLHAMER, 2000) a violência constitui elemento fundador da ordem social da cultura latino-americana. Assim, segundo o autor, desde o Naturalismo à década de 1940, a violência já ganhava destaque na literatura ao denunciar ou pelo menos simbolizar resistência à violência cometidas em prol da exploração, da ocupação territorial, pelo uso do escravismo, pelo aniquilamento da cultura indígena, dentre tantas outras formas. A partir da década de 1930, no Brasil, a violência se articulava ao regionalismo nordestino; nesse contexto, a violência vigorava pelo confronto entre aqueles que ocupavam posição de destaque nos sistemas locais como, os fazendeiros e outros poderosos das pequenas comunidades, e até mesmo o homem simples (mais precisamente o cangaceiro) que assumia para si poderes simbólicos para fazer prevalecer sua honra e vingança.

A partir dos anos de 1960 a violência na literatura brasileira ganha novos cenários; assim, lutas com propósito de denunciar a repressão, prisões, torturas, provocadas pelo período ditatorial passam a ser alguns dos principais conflitos sociais representados. Associado a este tipo de violência, também existia na literatura uma tentativa de compreender a realidade de outros conflitos sociais presentes principalmente no submundo das grandes cidades.

## **2.2 O fio da memória**

A configuração da memória na obra de Nassar uma marca imanente. Literalmente ela faz parte da composição da narrativa, pelo fato de que durante todo o texto, o narrador-personagem recorrer a ela para relatar sua história. Além disso, a memória também serve como fundamento para a conservação dos valores socioculturais de uma geração à outra na família de André. Assim, em virtude da importância da memória para com o desenrolar dos fatos no texto de Nassar, optamos por tecer alguns conhecimentos teóricos acerca desta temática antes de iniciarmos propriamente a análise do texto literário.

Em *A Memória Coletiva*, obra que teve sua primeira publicação em 1950, Maurice Halbwachs demonstra que é impossível construir o problema da evocação das lembranças se não tivermos como ponto de orientação os elementos presentes



nas relações sociais para a reconstrução da memória; sendo que a memória constitui um dos recursos e maneiras pelas quais restabelecemos nossa própria história. Em conformidade a isso, Rosenfeld, enfatiza que “o homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas que é tempo, tempo não cronológico” (1996, p.82); pois a história do homem se forma por um fluxo de momentos nos quais, alguns podem ser neutros e outros podem ser interligados com fatos anteriores; assim, em instantes, é comum que nossa consciência possa envolver o presente e o passado e os dados destes dois, juntos conceberem o futuro.

Segundo este crítico, vários romances contemporâneos tratam a memória não somente como tema, mas também na representação de sua própria estrutura, com a contraposição entre o tempo cronológico e o psicológico. Para exemplificar a relação desses tempos, ele cita que no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, nota-se a alternância entre o passado e o futuro; em meio a esta alternância, ocorre o monólogo intimista da personagem, que dá indícios para o estado angustiante que provoca efeitos parecidos com o da experiência de um pesadelo. Esse estado aflitivo provocado pelo monólogo, de algum modo, assemelha-se com a experiência sofrida por André, narrador-personagem do romance *Lavoura Arcaica* que, por meio de elementos memorialísticos, vivencia momentos angustiantes.

Mas as referências memorialísticas no romance de Nassar não são demonstradas somente por uma ou outra rememoração que o narrador-personagem faz para relatar suas discordâncias com o que ocorria dentro de casa. A memória está na própria composição estética da obra; todo o romance é construído por alternâncias de capítulos que denotam o tempo da enunciação (presente) e o tempo da rememoração (passado). Ou seja, “A voz de André, faz-se ouvir em diversos níveis” (RODRIGUES, 2006, p. 60). Mas cumpre enfatizarmos que esses capítulos não são estritamente separados entre aqueles e que há rememorações e outros em que não há assim, mesmo nos capítulos do tempo da enunciação, a memória também se faz muito recorrente. A respeito dessa alternância entre o tempo da rememoração e do da enunciação, de acordo com Rodrigues:

[...] as linhas divisórias entre esses dois níveis estão quase sempre como que envoltas em sombras, pois na verdade eles se misturam e em mais de uma ocasião não temos como saber efetivamente se estamos diante de uma reminiscência que pertence ao que chamei tempo da rememoração, se ela também passa para o tempo da ação (isto é, se é revelada a outro personagem, transformada assim em discurso direto, embora sem as marcas

que o caracterizam) ou se ela teria surgido apenas no momento da narração (2006, p. 60-61).

Nos tipos de narrativas em que ocorrem alternâncias deste tipo, o leitor, precisa focar sua atenção para as experiências vividas pelas personagens; caso contrário, a alternância, que sem demarcação dos tempos, passado, presente e futuro, poderá dificultar a compreensão da obra; por outro lado, essas mesmas trocas de tempos causam elementos introspectivos que causam densa conexão entre a narrativa e leitor, haja vista que o que acontece no momento da enunciação e os fatos próprios do fluxo de consciência abarcam várias pessoas, objetos e experiências vividas. “A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneamente, a distinção temporal” (ROSENFELD, 1996, p.83). Contudo, ainda para Rosenfeld, o gênero romance não dispõe do retrocesso que ocorre nos filmes, como o *flash back*, no qual o passado é recuperado apenas como coisa recordada. Tal recuso é evidenciado, por exemplo, em *Hiroshima, meu amor*, de Resnais e em *Ano passado*, de Marienbad, filmes em que o recuo e o avanço espaço-temporal são marcas latentes.

Quanto a reconstituição da história por meio da memória, compreendemos que o próprio termo já nos indica para a relação entre experiências que fazem parte do inconsciente e acontecimentos que ocorreram em um momento anterior. Para fatos que respaldam que a memória diz muito sobre nós mesmo enquanto sujeito, pois, por meio dela, o homem pode ao mesmo tempo reforçar, construir ou desconstruir o que se sabe sobre determinado um acontecimento. Sendo que existem diversos tipos de memória, como a memória individual, a memória coletiva, a memória histórica; cada uma destes tipos possibilita, um refazer e um perpetuar de componentes culturais (HALBWACHS, 1990). Todavia, mesmo com a variedade das memórias, neste estudo, nossa atenção se voltará para memória individual e coletiva; haja vista que o romance *Lavoura Arcaica* não traz nenhuma demarcação do tempo histórico. Na análise a que nos propomos a memória histórica se refere unicamente aos costumes que são perpetuados de uma geração a outra e que, portanto, formam a história da família.

Sobre a memória individual, Halbwachs (1990) enfatiza que para ratificar fatos do passado, podemos associar nossas lembranças com as de outras pessoas; contudo, sabemos é habitual que o relato de um mesmo acontecimento pode apresentar pontos de vista diferentes, pois no desenrolar dos fatos, comumente a

atenção de cada pessoa pode se voltar para pessoas ou objetos diferentes. Desse modo, o foco na busca desses relatos não deve ser para o que há em desacordo entre um e outro, mas para aquilo que os aproximam. A rememoração de um indivíduo quando somada com a de um outro ajuda na reconstrução dos fatos a ponto de torná-lo inteligível por qualquer um dos que estiveram envolvidos naquele momento, caso este seja o enfoque desejável (HALBWACHS, 1990).

Muitas lembranças surgem por conta dos relatos dos outros, mas isso não implica em dizer que a memória só se refira a acontecimentos que, de fato foram vivenciados. A memória não está restrita à presença dos acontecimentos; o estudo da história da humanidade é um exemplo em que isso se comprova; muitos dos acontecimentos tidos como de suma relevância para a humanidade; que ainda hoje são tidos de tal forma, não foram meramente presenciados por muitos, mas por terem servidos e tidos por relevância, por algum aspecto em específico o fez deixar seu registro e a memória como sendo um destes; pois quando estes fatos são recorrentemente rememorados, eles passam a compor elementos que podem construir a identidade da sociedade (HALBWACHS, 1990).

Portanto, não temos como deixar de supor que a memória individual e coletiva, estejam relacionadas. Para o autor, podemos falar de memória coletiva quando rememoramos um acontecimento ocorrido, por exemplo, em uma época anterior e a lembranças dessa época conservam o elo de pertencimento, pois ao mesmo tempo em que a memória registra as experiências vividas em grupo, as individuais também são registradas. “Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar algum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar” (NORA, *apud* VIEIRA, p. 3).

O sociólogo francês reafirma que as lembranças ressurgem numa relação dos aspectos individuais com a coletividade; assim esses dois tipos de memória não podem ser vistos como dissociados. Nessa combinação, ele afirma que raramente encontramos lembranças que nos conduza “a um momento em que nossas sensações fossem apenas o reflexo dos objetos exteriores, no qual não misturávamos nenhuma das imagens, nenhum dos pensamentos que nos prendiam aos homens e aos grupos que nos rodeavam” (HALBWACHS, 1990, p.25). As lembranças, desse modo, representam impressões que proporcionam formar uma entidade social. Para Durkheim (*apud* POLLAK, 1989), os acontecimentos vividos em sociedade podem ser vistos por ângulos diferentes, desse modo, podem servir como indicadores empíricos

da memória coletiva de um grupo; dependendo da composição da memória, ao mesmo tempo, ela pode definir o que há de comum e o que há de diferente entre grupo.

Sob o viés durkheimiano, “a ênfase é dada à força quase institucional dessa memória coletiva, à duração, à continuidade e à estabilidade” (POLLAK, 1989, p.3), o que difere do posicionamento de Halbwachs que, no trato com a memória, não sugere que a memória coletiva seja impositiva. Ele destaca que as funções positivas propostas a partir do que há de comum nas memórias, fomentam a sociabilidade, e isso, direta ou indiretamente, indicam para a adesão ao grupo. Desse modo, quanto mais os acontecimentos forem rememorados e as convivências forem trocadas, mais elas estarão próximas pela memória. Como exemplo dessa aproximação por meio da memória, temos o caso do possível início de interação e da conservação da relação de um grupo de pessoas com outros grupos que talvez possuam características diferentes.

Na relação destes grupos, podem existir contatos que se harmonizam, mas junto com estes, também há aqueles nos quais algumas informações não se assemelham; mas, ainda que a história ou pelo menos parte dela não dialogue com o posicionamento da maioria que formam o grupo, elas podem agregar ou explicar dados que possivelmente sejam úteis. A respeito das relações do grupo, para Halbwachs:

Por vezes, essas relações ou esses contatos são permanentes ou então, em todo caso, se repetem muito frequentemente, se prolongam durante uma duração bastante longa. Por exemplo, quando uma família viveu durante muito tempo numa mesma cidade, ou na proximidade dos mesmos amigos; cidade e família, amigos e família constituem como que sociedades complexas. Então nascem as lembranças, compreendidas em dois quadros de pensamentos que são comuns aos membros dos dois grupos. Para reconhecer uma lembrança desse gênero, é preciso fazer parte ao mesmo tempo de um e de outro. É uma condição que é preenchida, durante algum tempo, por uma parte dos habitantes da cidade, por uma parte dos membros da família” (1990, p. 30).

Assim, depreende-se que a memória provavelmente reforça os elos de época diferentes. Pollak (1989), por sua vez, já nos traz outro entendimento, para ele, a rememoração do que se quer conservar do passado, integra-se em tentativas intencionais ou não de reforçar sentimentos de afinidades sociais entre grupos como, por exemplo, nos partidos políticos, nos sindicatos, nas famílias, nas igrejas etc.

Nesse sentido, podemos inferir que a rememoração do passado contribui para manter a vinculação entre os grupos e entre as instituições que formam a sociedade.

A memória, mantém o inter-relacionamento social e além disso, propõe a difusão do que o grupo divide socialmente. Além disso, ela ajuda na manutenção de identidades em comum, haja vista por exemplo, que a conduta de uma geração muito comumente influencia outra. Algo semelhante ocorre com o que Pollak (1989, p.9) associa a “fornecer um quadro de referências” e de pontos de referência; para este autor, todo trabalho de memória de grupo tem um ponto limite, pois a memória, não pode ser construída arbitrariamente; ela necessita satisfazer certa exigência de justificação. Desse modo, o enquadramento da memória se constituiria como um alimento que é proporcionado pelo contexto histórico:

Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p,8).

Assim, a subjetividade individual também dá sentido à memória do grupo, do mesmo modo que a segunda ressignifica a primeira. No envolvimento entre a memória individual com a memória coletiva, temos que o enquadramento pode ser verificado em vários objetos e bens materiais que compõem os círculos sociais, como os monumentos, museus, bibliotecas etc. (POLLAK,1989), ou seja, a memória é conservada em diversos suportes além do pensamento.

O contato com esses pontos de referências, quando bem próximos suscitam sentimentos de origem e filiação. Nas palavras de Pollak (1989, p. 9) as memórias coletivas, “funcionam como ingrediente importante para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade”. Visto por este ângulo, e pela visão apresentada por Halbwachs, podemos reafirmar que a memória ajuda para e com a nossa constituição de dados que compõem a história dos indivíduos e com isso, reforça e faz tão presente aquilo que o tempo cronológico pode ter como distante.

### **2.2.1 Elementos memorialísticos em *Lavoura Arcaica***

*Lavoura Arcaica*, romance de Raduan Nassar, narra a história de uma família tradicional de libaneses. Mas André, o filho arredoio, demonstra elementos que são

contrários ao tradicionalismo. Contudo, no tempo em que vivia com a família, a revolta ocorre de forma velada, haja vista que nessa etapa da vida, ele não consegue demonstrá-la; quando não consegue suportar o rigor da tradição acionada por Iohána e junto a isso, a inviabilidade de manter o relacionamento incestuoso com a irmã Ana, ele opta pelo exílio.

O romance é composto por trinta capítulos; dividido em duas partes: A partida composta por vinte e um, O retorno, com nove. Todo o enredo da narrativa é construído por elementos memorialísticos; o romance já se inicia com o filho arredio vivendo longe de casa e ele, o narrador-personagem, expõe por meio do fluxo de consciência fatos do tempo em que residia com a família para Pedro, o irmão mais velho que resolve ir buscá-lo. Há abordagem sobre a memória coletiva/histórica, mas os elementos coletivos e históricos se restringem à família, ao ser evidenciada pelo modo tradicionalista com que Iohána perpassa os ensinamentos, exerce o trabalho na lavoura; comportamentos estes, que muito provavelmente foram dispostos em gerações que antecederam a sua e de seus filhos;

Conforme o que Halbwachs explana, a memória serve para manter e fortalecer os laços sociais e, por assim dizer, os costumes, os valores, em suma, os elementos socioculturais. Entretanto, como o direcionamento de André se volta para o que há de contrário quanto aos elementos tidos como valorativos pela tradição, podemos perceber que a ideia de memória representa uma dualidade, ao estar relacionada tanto ao caráter individual quanto ao caráter coletivo. A fim de exemplificar como essa dualidade se aplica, (RICOEUR, 2007) explica que a individualidade da memória seria representada pela 'tradição do olhar interior', e 'o olhar exterior', como o olhar da alteridade.

Segundo a abordagem feita por Borges em seu ensaio intitulado *A colheita impossível: breve estudo sobre a memória em Raduan Nassar e Herberto Helder (2008)*, André desconhece possibilidade de se encontrar com suas origens, que, embora remota, é sustentada pela memória arcaica do pai que se mantêm no presente. O que, portanto, se aproxima com o olhar exterior proposto por Ricoeur. A tentativa de reconstituição desse passado no discurso do narrador reelabora a reinterpretção subjetiva que faz brotar as discordâncias entre o grupo. Como o ponto de vista apresentado na narrativa é o do narrador-personagem, outras possíveis observações e pontos de vistas podem ser inviabilizados. No "narrador-protagonista,

portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

O posicionamento de André, representa a fragmentação das normas que vigoravam entre os familiares. Consoante a essa cisão, Thompson em *A voz do passado - história oral* (1992), corrobora que a recuperação da memória e da consciência apresenta diferença entre a memória pessoal e a da tradição oral, que é própria de outras gerações. Quanto a isso, a memória pessoal se encarregaria dos elementos que são introspectivos; as tradições orais seriam modeláveis pela memória coletiva e pelas mudanças ocorridas nas estruturas da sociedade. Mas a tradição que Iohána traz em suas falas diárias, difere do que este Thompson explicita, pois ao invés de os aspectos da tradição serem modeláveis, na família de Iohána, eles precisavam ser seguidos à risca por todos os membros da família.

Dessa forma, o posicionamento de Thompson se aproxima do intimismo representado pela memória de André, através dela conhecemos as profundezas de seu personagem. De modo similar, Rosenfeld (1996), discorre que a narrativa que apresenta elementos intimistas do narrador, produz a visão ampliada da vida psíquica e subjetiva, na qual pode caracterizar ao personagem profunda subjetividade e fragmentação, tal como ocorre com André. Assim, podemos perceber que além do aprimoramento dos laços de convivência e permanência de elementos socioculturais, a memória também pode provocar revolta. Entretanto, ainda que André repudiasse os juízos de valores sustentados pelo pai, André aguarda o momento oportuno para fazer a revelação do que seria o cerceamento da família.

### **2.3 Imagens da violência e da memória: o olhar de André sobre a convivência na família**

De acordo com o que tratamos sobre a violência, temos que a posição assimétrica, o discurso comedido, a tentativa de impor um código de conduta caracteriza elementos da violência. Desse modo, logo no início do romance *Lavoura Arcaica* percebemos alguns impactos provocados pela violência, pois a chegada de Pedro à pensão provoca em André a sensação de estar dentro da casa da família. A presença de Pedro, o faz rememorar a conduta do pai, de sua austeridade, do modo dele organizar o ambiente em que a família vivia. Assim, após o abraço trocado entre eles, André sente o peso de toda a família; logo após, eles têm uma tensa conversa

que causa em ambos o estado conflituoso, por conta das revelações que são feitas por André.

Durante a conversa André relembra de si mesmo, quando criança, do pai, da mãe, dos irmãos, de como era a convivência com a família, dos costumes, do trabalho diário na fazenda. A confusão de tudo o que se passava em sua cabeça faz brotar a sensação de um estado psíquico pavoroso logo no início da conversa, haja vista que André sente receio em expor a sua revolta sobre o cerceamento que segundo ele era vivenciado na família. Neste momento, assim como em toda a narrativa, vem-lhe à memória a conduta ríspida do pai. Ele relembra que todos eles sempre ouviam pelas palavras do pai “que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (NASSAR, 2012, p. 13).

André tinha consciência que seu tormento e comportamento era de um convulso e que a presença de Pedro no quarto em que habitava tinha por base restaurar a tradição familiar que havia sido ensinada diariamente em todas as refeições da família, mas que ele, o convulso, havia degenerado ao sair de casa. Por isso, a missão do primogênito era reestabelecer a ordem perdida ao convencer o filho pródigo a voltar para casa. Assim, após as duas primeiras advertências sobre a bagunça do quarto e o corpo despido de André, Pedro, no intento de convencê-lo a voltar para casa, demonstra os benefícios da convivência em família, do amor de todos por ele e do sofrimento que a sua fuga causou em todos da família, sobretudo, na Mãe e em Ana.

Mas para André, se a Mãe lhe causava aconchego, o pai, representava repulsa, desta forma segundo ele, enquanto “o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (NASSAR, 2012, p. 134). Os galhos de afetividade do pai e da mãe eram absolutamente contrários e definiam bem a divisão da família; como nos lugares à mesa: o galho da direita, que era representado pelo pai, desde as suas raízes trazia o desenvolvimento natural da ordem no tronco.

O galho da esquerda, que era iniciado pela mãe, trazia a mácula como cicatriz; desta forma, a distribuição dos lugares na mesa, revela os dois galhos que só o tempo se encarregaria de mostrar sua forma. Para André, a deformação do galho originado da Mãe foi uma das principais causas do seu exílio. Pois o transbordamento de afeto



dado pela Mãe a André, contribuiu para com a erotização mal direcionada dentro de casa. O amor fraterno estendeu-se para o amor erótico dele por Ana.

Por isso, pensa que poderia dizer muita coisa a Mãe antes de sair de casa “[...] Eu e a senhora começamos a demolir a casa, seria agora o momento de atirar com todos os pratos e moscas pela janela” (NASSAR, 2012, p. 66), mas achou melhor não dizer a ela qualquer coisa. Enquanto tantas coisas se passavam na mente de André, Pedro seguia com a sua fala; além de apontar os benefícios do convívio no seio familiar, Pedro também demonstra a dimensão da imaturidade do irmão ao abandoná-los. Contudo, como o propósito era convencer André a voltar para casa, teria que se mostrar compreensível. Por isso, provavelmente conclui que não poderia dizer tudo, “que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância” (FOUCAULT, 2009, p.9).

Dessa forma, ainda que Pedro discordasse do comportamento de André, o primogênito fala que o abandono da casa, poderia ser considerado normal; como algo que frequentemente se passa na cabeça de jovens, mas que algo mais importante que isso, era que André não esquecesse dos laços afetivos que o ligavam à família, e para isso, era necessário o restabelecimento da responsabilidade que cabia a cada um dos membros da família. Semelhante ao pai, Pedro enfatiza que o trabalho na família conservaria valores originais. “No âmbito de toda convivência, estão presentes ou se desenvolvem, de acordo com as condições gerais, algumas diferenças e divisões na fruição e no trabalho, e disso resulta uma reciprocidade” (TÖNNIES, 1987, p. 94).

Assim, segundo Pedro através dos valores tradicionais “para dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever” (NASSAR, 2012, p. 21). A partir deste fragmento, podemos inferir que se os filhos descumprissem as ordens de Iohána, que deveriam ser acatadas e tidas como sagradas, teriam as devidas penitências. A postura ideológica do pai tinha como pretensão fazer com que os pontos de vistas coincidissem, assim, anular a diferença entre os modos de pensar, de ser; em suma, favorecer ainda que de maneira forçada a identificação por parte de todos (Chauí *apud* Rodrigues, 2006, p. 45). Sendo assim,

quando necessário Iohána faz uso da tríade que compõe o sistema panóptico<sup>1</sup>: vigilância, controle e correção.

Segundo Foucault (1999) em toda a sociedade impera o panoptismo. A todo momento os indivíduos têm suas vidas observadas e monitoradas por outros. O controle exercido na vida social ocorre de diferentes maneiras; pela imposição de normas, valores, leis, ideologias, que impõe uma adequação. Um aspecto emblemático que no romance, nos induz para o panóptico e a obediência inquestionável dos filhos é o comportamento deles durante a absorção dos sermões moralistas, presente no capítulo 9. No qual todos à mesa aparentam ‘rostos mais coalhados’ (p. 47) pela sobrecarga que recebiam. “Em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas” (NASSAR, 2012, p.47).

Este fragmento nos faz compreender que Iohána não economiza no uso do tempo que faz para explanar o seu sermão. O que por sua vez, só fazia aumentar a revolta de André. Mas esta ação do patriarca era proposital: ensinar os filhos a apreciarem e a extraírem dos sermões e do tempo as devidas recompensas. De acordo com Iohána, “o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é” (NASSAR, 2012, p. 53). A partir deste trecho, podemos observar que a linguagem do sermão não era empregada de forma direta. Isso nos suscita associarmos a fala de Iohána, carregada de ideologias, com o posicionamento da violência disfarçada, ou unificada, assim como Chauí nos propõe em *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro* (2013), que mais à frente será abordado, mas que se aplica sob uma forma de que quem sofre a violência talvez não perceba.

Seus sermões eram impregnados de intertextualidade bíblica, mas cada um dos filhos possuía domínio de compreensão para com o objetivo pretendido do pai.

---

<sup>1</sup> O panóptico foi uma ideia criada pelo jurista inglês Bentham de 1785, com a finalidade de disciplinar e penalizar os presos de forma eficiente. Trata-se de um edifício construído em forma de anel; em sua área adjacente um pátio e no seu centro, uma torre, sendo esta, construída com largas janelas para dar acesso a toda a área interna do anel. Pelas janelas das celas, o vigilante da torre tinha controle total do indivíduo, pois ele era vigiado o tempo todo. O sistema panóptico embora não tenha sido originado por Foucault, foi fortemente empregado em sua obra *Vigiar e Punir*. (BENTHAM, Jeremy [et al]. *O Panóptico*. Traduções de Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

Para comprovar como estes elementos se configuram nos sermões do patriarca, observemos o trecho do capítulo 9.

[...] nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo; 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; ai daquele que deita as costas nas achas desta lenha escusa: há de purgar todos os dias; ai daquele que cair e nessa queda se largar: há de arder em carne viva; ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos; ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue; ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso [...] (NASSAR, 2012,p.55).

A escolha das passagens era proposital: nortear a trilha dos filhos. O uso recorrente dos sermões pelo viés divino facilitaria seu desígnio em torná-los temerosos e obedientes dentro do templo familiar. Sendo assim, de acordo com Nantes (2016) Iohána seria o sujeito da religião por excelência; a figura que buscava manter os preceitos ético-moral-religiosos entre os membros da família.

Mas além dos sermões, o trabalho na lavoura também aponta para o cerceamento na família. Para demonstrarmos como isso acontece, inicialmente, a partir do comportamento de Pedro, consideramos necessário retomar o encontro entre os irmãos no quarto de pensão. Mais precisamente quando Pedro enfatiza a necessidade da contribuição de todos no trabalho agrário na fazenda. Para ele, o árduo trabalho dos homens da família traria bons frutos à mesa. Mas o dever de cada um deles para com o prover do alimento, pode ser compreendido não somente ao trabalho na lavoura; pela circunstância da situação desordeira de André, o bom fruto a que o primogênito se refere pode ser estendido às boas práticas na convivência familiar; ao processo que faria germinar não somente os frutos na lavoura para o sustento do lar, mas também ou sobretudo, na relação entre os entes da família.

De maneira semelhante, Iohána sempre empreende a importância sobre do trabalho na lavoura. Somente pelo trabalho com a terra que o homem adquiria sua grandeza. Era também por meio do resultado do trabalho arcaico na fazenda que ele estabelecia e explicitava as imposições:

[...] era lá na fazenda mesmo que deveria ser amassado o nossopão: 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, 2012, p, 76).

Um ponto interessante a se destacar a partir desse fragmento é a inadmissibilidade do pai em aceitar outro pão que não fosse o produzido pela família. Nesse caso, o pão e a fala austera do pai na hora de reparti-lo corrobora para o entendimento de que estes alimentos - pão e sermões - deveriam ser o sustento da base familiar. Para evidenciar tal austeridade, podemos observar que durante a partilha destes, os olhos de todos que ali estavam permaneciam voltados para baixo o que indica a submissão na qual todos que estavam à mesa deveriam aceitar. Em *O Poder Simbólico*, Bourdieu (2000) discorre que a percepção desigual é produto natural da estruturação social. A percepção do mundo social é produto de um uma dupla estruturação social, do lado “objetivo ela está socialmente estruturada porque as autoridades ligadas aos agentes ao às instituições não se oferecem à percepção de maneira independente, mas em combinações de probabilidade muito desigual” (BOURDIEU, 2000, p. 139). Dito em outras palavras, seria como que sempre existirá a oposição nas relações sociais.

Dessa forma, o trabalho agrário e a conduta do pai em manter a ordem na família, justificam as expressões lavoura e arcaica presentes no título do romance. Etimologicamente, a palavra lavoura advém do latim *labore* e significa trabalho e do qual surgiu lavrar – preparação da terra para a sementeira ou plantação. O cultivo desses costumes na família vinha de outras gerações “carregamos sempre conosco, profundamente arraigadas em nosso ser, características herdadas do meio em que nascemos, qualquer que seja o modo pelo qual elas nos tenham sido transmitidas, biológica ou culturalmente” (RODRIGUES, 2006, p. 97).

Esse entendimento dialoga com a visão tida por Tönnies (1987), segundo a qual, a vida é compreendida pela justaposição da transferência gradual dos costumes que são repassados pelos pais desde o nascimento dos filhos. Desde o início da constituição do indivíduo “começa a se transferir para ele, de modo ideal, o pleno poder do pai; e assim, através de uma sucessão ininterrupta de pais e filhos, expressa-se a ideia de uma chama vital sempre renovada” (p.94). Na transição de uma geração a outra, cabe ao filho primogênito, a missão de ocupar o lugar do pai e dessa forma exercer o poder sobre os outros membros da família quando o genitor deixar de existir.

Segundo Bobbio (1998), quando o indivíduo passa a ocupar alguma posição hegemônica, passa a exercer o poder e com isto a estabelecer regras que se

concretizam pela aceitação de um outro. Sob este prisma, os sistemas simbólicos, desempenham a peculiaridade de exercer comandos que alicerçam diferenças entre classes sociais; por serem sistematicamente estruturados, os sistemas simbólicos exercem o poder não por acaso, mas proposital e de forma contínua, ou seja, eles adquirem os efeitos pretendidos porque de certa forma, a condição de dominantes e dominados está consolidada (BOURDIEU, 2000).

Na família agrária e tradicional de Iohána, as relações originárias são fortemente estabelecidas. Os filhos desfrutam da educação, da alimentação, do carinho e da proteção dos pais, mais junto a isto vinha “o quinhão a que cada um estava obrigado a obedecer” (NASSAR, 2012, p.21). Assim, durante a conversa com André, semelhante ao pai, Pedro alega a necessidade do cultivo do autodomínio e do refreio dos maus impulsos. O primogênito, portanto, representa o porta-voz do pai ao incitar a André a necessidade de buscar a solução para os problemas pessoais sem, colocar em risco o equilíbrio da família. Seria “cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que o acompanham” (p. 22) que cada um encontrariam a resolução para seus problemas pessoais e com isso não os estenderiam à família. Semelhante a fala do primogênito, ainda no capítulo 9 o narrador-personagem faz o relato do discurso restritivo do patriarca:

o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo; (NASSAR, 2012, p. 54-55).

A partir deste fragmento podemos perceber que tudo o que vinha de fora era repreendido pelo patriarca. De acordo com Rodrigues (2006) para o pai a família constitui um ciclo composto por terra- família- terra, ou seja, a família de Iohána possuía autossustentabilidade. Seu limite, portanto, se fecha dentro do espaço geográfico que a cerca que estabelece como divisa. Em outras palavras, absolutamente tudo o que vinha de fora, seria considerado como impróprio para a família. Daí concluirmos o motivo pelo qual eles mesmos produzem os seus alimentos. Para o patriarca, era somente por meio do abandono da individualidade e do anseio pela busca dos

interesses pessoais que o homem, no caso, os filhos poderiam fazer parte de uma unidade maior: a família. A autossuficiência da família por Iohána era categórica:

[...] só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrain, mas ir ao encontro, não é separar, mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também [...] (Da mesa dos sermões.) (NASSAR, 2012, 148).

[...] humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrain, mas ir ao encontro, não é separar, mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também... (Da mesa dos sermões.) (NASSAR, 2012, 148).

A partir destes excertos, podemos perceber, a individualidade a que o pai se referia deveria estar sempre submetida aos interesses maiores da família. A conduta do patriarca em fazer com que os filhos compreendessem que a abstenção do mundo exterior geraria benefícios coletivos à família se associa com o que se submete à violência. Pois para que a violência simbólica seja exercida, faz-se necessário o reconhecimento do dominado; o seu papel ativo como agente nesse processo, mesmo que seja somente para aceitar o poder, a dominação. (ROSA, 2017, p. 6), assim:

O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama de *conformismo lógico*, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências (BOURDIEU, 2000, p. 9).

O teórico reconhece que o poder simbólico funciona como um instrumento capaz de estabelecer a ordem e a integração da classe dominante, mas, que tal aproximação entre os dominantes e os dominados corresponderia a uma falsa integração em prol da legitimação da ordem estabelecida. Nesse sentido:

[...] a violência da dominação exercida por uma classe surja como natural, inscrita na ordem das coisas, racional e legítima, ou como lugar de direito do exercício da dominação – sem o que os dominados teriam o direito de insurgir-se contra ela -, é preciso que seja anulada como violência [...] (CHAUÍ, 2013, p. 78).

Dito de um outro modo, seria como que a violência, mesmo que numa extrema concentração de lados opostos, necessitasse ser reproduzida sob uma imagem

unificada para a sociedade. O Estado, por exemplo, ao representar a sociedade, elabora não uma imagem que distingue os dois campos, sociedade e Estado, mas a imagem que faz do Estado “um representante homogêneo e eficaz da sociedade no seu todo. A ideia de que o Estado representa toda a sociedade e de que todos os cidadãos são representados por ele é uma das grandes forças para legitimar a dominação dos dominantes” (CHAUÍ, 2013, p.79). Categoricamente, em relação à família, não podemos generalizar e nem afirmar que os laços afetivos sejam caracterizados pela falsa integração, no sentido de não existir sentimentos verdadeiros em sua extensão; nela, a imagem da falsa integração pode ser entendida pela imposição implícita dos posicionamentos ideológicos.

No estudo feito por Lima e Silva (1993) sobre *Lavoura Arcaica*, aponta que o patriarca da família, ao proferir diariamente seus discursos antes das refeições faz uso daquilo que Barthes denominou em *O prazer do texto* (1987), de memória circular a referência de um original, de um pré-texto na fala para repassar as instruções, e com estas obter o poder diante de todos. O pai à cabeceira da mesa sempre trazia a história: “Era uma vez um faminto”. Nesse texto, Iohána procura demonstrar que mesmo que sedento de fome, os pobres (subalternos) ao se submeterem aos caprichos do poderosos, conseguem obter alguns benefícios; no caso do faminto, saciar a fome. Mas antes disso, o faminto necessita provar que possui paciência, a maior das virtudes que segundo o rei, e Iohána, um homem pode dispor. Diante de uma longa encenação frente a uma mesa imaginária com diversas iguarias, o faminto por ocupar posição assimétrica em relação ao ancião, deveria evitar qualquer indício de irritação. Visto sob a perspectiva assimétrica, a história do faminto poderia ser relacionada com a trajetória da família de Iohána.

A partir desta história, podemos inferir que o discurso de Iohána nos direciona para a dissimulação. A intenção de Iohána com esta narrativa é fazer os filhos enxergarem somente o que de melhor lhe convinha. Assim, ainda que de modo sutil, ele faz imperar a violência psicológica. Pois por meio do funcionamento dos “instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e conhecimento os ‘sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação” (BOURDIEU, 2000 p. 11). O que, portanto, nos direciona à violência simbólica, termo criado por Bourdieu para explicitar o efeito obtido pela imposição do poder. Sobre a violência simbólica, o autor menciona que corresponde a uma modalidade de violência em que não há necessariamente uso da agressão física, mas

de modo análogo a violência física, também afeta as relações sociais por conta dos conflitos provocados pelas forças coercitivas.

Para o teórico, em todos os ambientes sociais, existem essas forças opressivas que determinam os modos de atuação dos indivíduos; inconscientemente ou não, estas forças fazem com que as pessoas se adaptem àquilo que é orquestrado pelas normas sociais; por ser caracterizada por um discurso de ordem autoritária e moral ela se torna capaz de moldar a conduta humana perante a sociedade. Partindo desse princípio, podemos inferir que na família, violência (simbólica) permeia e se torna preponderante. Nesta instituição, diferentemente de outras, a violência psicológica comumente surge como um componente natural, dessa forma, os agentes e os receptores podem não os tê-los como formas de violência.

Em *Lavoura Arcaica*, por exemplo, André é o único que enxerga o comportamento do pai como violento. Os outros, provavelmente, poderiam não ter este entendimento por que sentissem que faziam parte do ciclo. Desde a geração do avô, vinham as raízes que alimentavam os verbos limpos do pensamento, os preceitos e regulamentos que direcionavam a família. Ao falecer, coube a Iohána, ocupar o seu lugar. O modo pelo qual a sua conduta refletia sobre os outros era tão marcante que André menciona:

(Em memória do avô, faço este registro, ao sol e as chuvas e aos ventos, assim como as outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia com um arrote tosco que valia por toas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai “Maktub”) (NASSAR, 2012, p. 89).

A rememoração de André sobre o avô dialoga com os elementos memorialistas apresentados por Halbwachs (1990), os quais mesmo que alguns entes familiares não estejam presentes fisicamente, suas lembranças reaparecem porque sua memória é rememorada por outras pessoas. A criança mantém contato com seus avós, através, de histórias do passado, ainda que ela talvez possa ser desconhecida ou não lembrada com facilidade. “Em tudo isso, há necessidade de uma colaboração especial entre duas gerações, a mais antiga e a mais jovem, uma legando e outra recolhendo a tradição” (MALINOWSKY, 1987, p.136).

Para Halbwachs é dos indivíduos mais antigos “e mais do que de seus familiares mais próximos, que as crianças recebem o legado dos costumes e das



tradições de toda a espécie” (HALBWACHS, 1990, p.44). Nessa mesma perspectiva, julgamos pertinente trazer a ideia apresentada por Nora:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, u elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado (1993, p. 9).

Como prova de que a memória torna vivo os costumes e tradições do passado, a segunda geração apresentada na narrativa, Iohána mantinha o *status quo* da família que vinha do seio ancestral, pois seu discurso, revestido de ensinamentos provenientes de textos sagrados e clássicos, herdados dos ensinamentos de seu pai, e do avô de André. Isso, portanto, ressalta a importância da herança cultural que havia lhe sido transmitida e que ele, como guia da família queria que continuasse a ser perpetuada de pai para filho. Sendo assim, “na doçura da velhice está a sabedoria, e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo” (NASSAR, 2012, p. 58).

À luz do posicionamento de Halbwachs, lembranças pessoais se misturam por conta das múltiplas que fazem parte nossa existência social; “somos arrastados em múltiplas direções, como se a lembrança fosse um ponto de referência que nos permitisse situar em meio à variação contínua dos quadros sociais” (HALBWACHS, 2004, p.14). Desse modo, “se entendemos que conhecemos nossa memória pessoal somente do interior, e a memória coletiva do exterior, haverá com efeito entre uma e outra um vivo contraste” (HALBWACHS, 1990, p. 37). Pois, segundo o sociólogo, estes dois tipos de memória são indissociáveis.

De modo contrário a André, Pedro consegue fazer a correspondência da memória individual e coletiva, o ensinamento dado pelo pai a ele em específico, já o preparava para o andamento do ciclo familiar; a busca de André representa a primeira etapa no preparo dessa missão de futuramente ocupar o lugar de seu Iohána, quando este já não se fizesse presente. Para Fischer (1991), as três gerações em lavoura Arcaica se representam da seguinte forma: a primeira tem uma representação moral tão estabilizada que seria perpetuada pela memória fortemente simbolizada e

representada pelo avô. A segunda geração seria estruturada pela conservação da primeira, por isso, a autoridade e imposição do patriarca. E a terceira que se divide entre os irmãos, Pedro, Huda, Rosa e Zuleica, que legitimam a continuidade das duas gerações anteriores, e os outros três, André, Ana e Lula, e junto a estes últimos também se soma a Mãe, que representam o lado esquerdo da família, e que rompem o ciclo dos padrões e normas que foram estabelecidos pelas gerações anteriores.

Nas palavras de Halbwachs:

A história não é todo o passado, mas também não é tudo aquilo que resta do passado. Ou, se o quisermos, ao lado de uma história escrita, há uma história viva que se perpetua ou se renova através do tempo e onde é possível encontrar um grande número dessas correntes antigas que haviam desaparecido somente na aparência. Se não fosse assim, teríamos nós o direito de falar em memória, e que serviço poderiam nos prestar quadros que subsistiriam apenas em estado de informações históricas, impessoais e despojadas? Os grupos, no seio dos quais outrora se elaboraram concepções e um espírito que reinara algum tempo sobre toda sociedade, recuam logo e deixam lugar para outros, que seguram, por sua vez, durante certo período, o cetro dos costumes e que modificam a opinião segundo novos modelos (1990, p.45).

Sob esta percepção, o teórico nos indica que memória individual é um desdobramento da memória coletiva; entretanto, por mais que a memória coletiva sirva de embasamento para o momento atual, quanto aos valores, normas que constroem a identidade dos sujeitos, compreendemos que os discernimentos sobre a memória coletiva não são em sua plenitude vistos como processos homogêneos e harmônicos. Ou seja, os preceitos ainda que perpassados pela memória coletiva/histórica podem mudar de acordo com a variação das gerações. “O mundo muda, os membros também mudam, mas os valores da família e a hierarquia continuam os mesmos, agora inadequados” (RODRIGUES, 2006, p.55).

A despeito dessa variação entre uma geração e outra, Hall (2002) argumenta que ao romper com as velhas identidades, que serviram de base para a formação e unificação do sujeito, temos uma crise daquilo que serviu para com a estabilidade social. Pois, as formas de agir do homem moderno, provocam as rupturas e deslocamentos de crenças em determinados valores religiosos, políticos, de gênero, classe social etc. No dizer do Halbwachs, à medida que o indivíduo cresce, e sobretudo ao se tornar adulto, ele participa de modo mais distinto e refletido da vida e dos pensamentos desses grupos dos quais fazia parte, inicialmente sem perceber isso. “[...] A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções

em épocas anteriores [...]” (HALBWACHS, 1990, p.48). Nas palavras de Georges Balandier, “o culto dos antepassados contribui para a perenidade das relações sociais que nele se decalcam” (1976, p. 192). Contudo, o que para alguns, sobretudo, Iohána e Pedro, eram considerados como elementos valorativos, para André não passavam ‘de uma pedra de tropeço’ (BALANDIER, 1976, p.166). Mas, um elemento que todos os irmãos partilhavam era o temor ao pai, pois todos sabiam que qualquer um dos filhos que descumprissem as normas estabelecidas por Iohána, teriam adestramento mais incisivo: a violência física. Por isso, com receio de que o pai chegasse a este extremo, os filhos sempre recebiam silenciosamente os sermões do pai. Isso, poderia ser justificado pelo respeito na relação entre pai e filhos, mas outra possível explicação também muito provável seria a eficácia da violência simbólica exercida dentro do lar. Um outro elemento que fortalece essa ideia são os reduzidos indícios do uso da violência física empregada perante os filhos. Mas a razão para isso não seria a inviabilidade de tal prática pelo pai. Uma possível justificativa para isso, seriam os prenúncios, ou seja, a violência psicológica que todos os dias eles recebiam nos discursos de Iohána.

Após a partida de André, ainda que todos os filhos estivessem ansiosos para saber o motivo da cadeira de André durante a refeição permanecer vazia, nenhum dos irmãos teve coragem de indagar sobre o motivo da ausência de André. Nem mesmo Pedro, que por ser primogênito poderia ter alguma regalia ousou em fazer isso. Tomamos conhecimento disso, quando Pedro conta sobre o estranhamento e a falta que o filho arredio provocou ao sair do lar:

[...] ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo teu paradeiro; e foi uma tarde arrastada a nossa tarde de trabalho com o pai, 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; não importava onde estivessem, elas já não seriam as mesmas nesse dia, enchendo como sempre a casa de alegria, elas haveriam de estar no abandono e desconforto que sentiam; era preciso que você estivesse lá, André, era preciso isso; e era preciso ver o pai trancado no seu silêncio: assim que terminou o jantar, deixou a mesa e foi pra varanda; ninguém viu o pai se recolher, ficou ali junto da balaustrada, de pé, olhando não se sabe o que na noite escura; só na hora de deitar, quando entrei no teu quarto e abri o guarda-roupa e puxei as gavetas vazias, só então é que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família [...] (1989, p. 23-24).

Contudo, como sabemos, a fragmentação de André para com os laços que o unia a família não ocorreu somente no dia de sua partida. A germinação era precoce. Um dos primeiros indícios dessa polarização ocorre num jorro instantâneo da imaginação de André ao rememorar os seus dias de domingo com a família. Nestes dias, parentes que residiam na cidade, acompanhados de seus melhores amigos se transferiam para a fazenda da família.

Neste período, como ainda não sabia que Ana, nutria por ele o mesmo amor erótico, o único modo que ele transfigura o desejo por ela é cavar a terra com os próprios pés e sobre o chão deitar-se e com folhas secas (como uma planta enferma), ao vê-la de longe dançando com os outros familiares. Todos, com exceção de André formavam um círculo festivo que cultuava elementos da tradição libanesa. A composição da celebração em formato circular é um tanto sugestiva. Inconscientemente ou não, a correspondência deste círculo possivelmente proporciona a releitura como um elo coeso entre os familiares; e de um outro modo, representa a estruturação uniforme e restritiva que patriarca incansavelmente pregava.

Quanto a alguns possíveis entendimentos sobre definições de círculo, Chevalier (1989) nos ensina que o círculo corresponde a um ponto de perfeição que possui propriedades simbólicas comumente direcionadas para o entendimento da perfeição, para a homogeneidade, para a ausência de divisão e distinção. Num outro entendimento, ele poderia simbolizar efeitos criados não somente das perfeições do ponto primordial, mas também dos graus de hierarquia, que em sua totalidade o torna indiviso. Dessa forma, o movimento circular, corresponde a um processo perfeito, sem começo, nem variações, imutável.

Esses entendimentos coincidem com o propósito de Iohána: manter imodificável os valores que lhes foram ensinados ao longo da vida. Pois, em sua concepção, quanto mais o homem vive em ambientes distante da família, seja na rua, num local de trabalho além do agrário nas próprias terras, em festas, mais estes ambientes os absorvem; não apenas o tempo despendido, mas também a sua essência, a ponto de a família perder seu aspecto valorativo.

Daí Iohána sempre enfatizar “na união da família está o acabamento dos nossos princípios” (NASSAR,2012, p. 60) ele conclui que para a família galgar a prosperidade, faz-se necessário aderir aos “progressos da vida privada, da intimidade doméstica. O sentimento da família não se desenvolve quando a casa está muito

aberta para o exterior: ele exige um mínimo de segredo” (ARIÉS, 1986, p. 238). Entretanto, a compreensão extraída por André dos recorrentes sermões em que o pai assevera a necessidade da unidade da família se restringue à internalização da ideia da relação amorosa com Ana como uma adequação aos preceitos do pai. Assim, logo após a consumação do ato incestuoso André tenta convencer a irmã a enxergar do mesmo modo:

[...] foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família[...] (NASSAR, 2012, p. 118).

A intenção de André era romper o interdito, cavar a sua própria lavoura e nela semear a desordem, a libertinagem, o profano, fundar a própria igreja. Entretanto, ainda que a união da família fosse ressaltada todos os dias, não há nenhuma passagem nas falas de Iohána que sequer apresenta resquício algum que viabiliza a ideia do amor erótico entre os irmãos. O desejo de André, portanto era conhecer o que estaria muito além das fronteiras da lavoura do pai, ao se opor em manter o mesmo tronco do conservadorismo. Porém após a consumação da casa velha, Ana foge para a igreja e se tranca num silêncio absoluto, enquanto o irmão, se exaspera na busca de tentar convencê-la:

[...] a vida só se organiza se desmentindo, o que é bom para uns é muitas vezes a morte para outros, sendo que só os tolos, entre os que foram atirados com displicência ao fundo, tomam de empréstimo aos que estão por cima a régua que estes usam pra medir o mundo; como vítimas da ordem, insisto em que não temos outra escolha [...] (NASSAR, 2012, p.133)

[...]querida Ana, te chamo ainda à simplicidade, te incito agora a responder só por reflexo e não por reflexão, te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão [...] (NASSAR, 2012, p.134).

Mas todas as suas tentativas foram em vão, de repente se deparou, Ana já não se encontrava na capela. Assim, neste momento teria sido amputado, jogado à margem do exílio. Ao retomarmos o encontro dos irmãos no quarto de pensão, percebemos que a dor provocada pela recusa de Ana causava extremismo no irmão. André que nunca haveria demonstrado o real motivo do distanciamento da família: sua

revolta com a conduta ríspida do pai e atrelado a isto, a impossibilidade em se relacionar com Ana. Bastou somente a menção de Pedro sobre a Mãe e mormente a Ana para dilacerar em André um jorro de fúria, a ponto repentinamente vê seu quarto escuro, mas era uma escuridão que somente ele tinha dimensão. Para aliviar a sensação de dor e medo dessa escuridão, André vai ao encontro da garrafa de vinho. Pedro, até tenta cerceá-lo:

[...] “eu não bebo mais” ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” ele disse com um súbito traço de cólera no cenho, desistindo na certa de quebrar com seu afeto o meu silêncio, e deixando claro que eu passaria dali pra frente por uma áspera descompostura, “não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa” ele continuou cortante, “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família” [...] (NASSAR, 2012, p.38 ).

A partir deste momento, André rompe o silêncio que havia guardado por toda a vida, ou seja, as referências e a exaltação que o primogênito faz em relação à família são o estopim para a exacerbação do narrador-personagem:

[...] tudo, Pedro, 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, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia [...] (NASSAR, 2012, p. 41).

[...]eu disse aos berros, me agitando, e vendo em meu irmão surpresa, susto, medo e muito branco na sua cara, eu, que podia ainda gritar “tape os ouvidos, enfie os dedos no buraco”, eu, que antes, num desarvorado demoníaco, tinha me deslocado de um canto para o outro, eu de repente me pus de joelhos, me sentando sobre os calcanhares, e vendo sua mão trêmula, ele próprio decidindo encher de novo nossos copos [...] (NASSAR, 2012, p.45).

Atordoado com tantas promiscuidades contidas nas falas de André, o comportamento de Pedro, até então, metódico e impositivo, passa a ser assimilativo. André percebe que “o cuidado que ele punha em compor um olhar e uma postura que me exortassem a continuar” (NASSAR, 2012 p.45). Portanto, seria a vez de André proferir o discurso e o irmão ouvi-lo. Gradativamente as revelações se agravam:

Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu

respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos (NASSAR, 2012, p. 107).

A partir destas revelações, somadas a indicação de que Pedro levasse para casa a caixa com todas as quinquilharias que André acumulou durante as suas saídas ao encontro com prostitutas faz com que Pedro cumpra sua missão, de trazer para casa, o irmão convulso. As revelações obtidas fizeram com que o retorno ao lar fosse marcado por um duro recolhimento.

No retorno à casa, ao receber o filho, Iohána e André tem uma conversa e durante esta André novamente rememora a trajetória de sua vida com a família e faz uso de metáforas para expor suas inquietudes, mas o pai, não compreendia do que exatamente o filho se queixava. Até o momento em que André torna seu discurso mais claro; momento em que Iohána o diz que naquela mesa não havia lugar para comportamentos desviantes; portanto, caberia a André deixar a vaidade de lado e responder como um bom filho responderia ao pai.

Em resposta ao pai, André ainda tenta continuar com o discurso de que a impaciência também tinha os seus direitos, mas possesso, o patriarca ordena, faz valer a sua autoridade, ou, na concepção de André, faz imperar a violência através dos discursos de sempre:

Ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar; ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar” (NASSAR, 2012, p.138).

Assim como em toda a narrativa, a palavra do pai veio sob um tom retórico. Por um discurso que não abre margem de espaço para que André, do mesmo modo que qualquer outro filho, pudesse expor suas aspirações. Dessa forma, consciente de que jamais poderia mudar as concepções que o pai empregava, André pede perdão e diz que voltava humilde e submisso. “Não tenho mais ilusões, eu já sei o que é solidão. [...]. E sei também agora que não devia ter me afastado um passo se quer da nossa porta” (NASSAR, 2012, p.168).

Este aspecto retoma, portanto, e confirma a ideia defendidas por Bourdieu, de que sempre existirá dois polos, um que manda e o outro que obedece. Além de favorecer a aproximação com a estruturação patriarcalista. De acordo com Lerner (*apud* KOLLER; NARVAZ, 2006), o patriarcalismo, teve início antes mesmo da formação da civilização ocidental; assim, é comum que desde e durante muito, tenha

servido como legitimação para o sistema de dominação hierárquica norteada figura masculina. Na família é a fala de Iohána que impera; embora muito afeito a mãe, as passagens da narrativa que contém os pronunciamentos dela ocorrem em quantidades extremamente reduzidas.

Mas, como é estabelecido pelo sistema patriarcal, homens e mulheres adquirem papéis que são estabelecidos; enquanto o homem ocupa lugar de destaque, a mulher ocupa espaço irrelevante; ele representa o papel do chefe, ela o de submissa. Tal oposição imposta às mulheres faz parte de um longo processo histórico. Segundo Bourdieu (2012), as divisões que compõem as relações sociais de dominação e exploração entre os gêneros que formam duas classes de *habitus* opostos e complementares. Cabendo ao homem ocupar o lugar oficial, que poderiam ser vistos pelo ângulo exterior, lugares estes que, até certa época não seria viável à figura feminina, como por exemplo, o trabalho externo ao lar. As mulheres ficavam restritas ao espaço doméstico, associadas ao trabalho e do lar e do cuidado com a crianças; “condenadas a dar, a todo instante, aparência fundadora de identidade minoritária” (BORDIEU, 2012, p. 41).

Contudo, ainda que a sobreposição recaísse sobre todos na família de Iohána, a dominação masculina se acentua sobretudo, quando o pai em êxtase de fúria assassina a filha. O desfecho trágico da trama reafirma categoricamente a violência de maneira ainda mais extremista, através da dominação masculina. O patriarca após saber da relação incestuosa, assassina a filha. André, que seria de fato o responsável da desordem na família permanece ileso, o que confirma a predominância do papel do homem nas relações assim como Bourdieu (2002) enfatiza, as mulheres estão destinadas e associadas ao fundamento natural de identidade socialmente designada como minoritária.



### 3 UM OUTRO LAVRAR: CINEMA E ADAPTAÇÃO

#### 3.1 A impressão da realidade no cinema

O cinematógrafo constituiu o elemento precursor do cinema dos dias atuais. De acordo com Bernardet (1980), sua primeira sessão ocorreu no dia 28 de dezembro de 1895 em Paris. Nessa noite, seus inventores, os irmãos Lumière, projetaram para um grupo de pessoas imagens que, embora não possam ser consideradas como algo estritamente ficcional, conseguiram prender a atenção daqueles que prestigiaram aquela primeira exibição. Dentre algumas das imagens exibidas, a de uma locomotiva que a medida que se aproximava, aumentava de tamanho, foi uma das que mais obteve destaque pelo fato de ela ter provocado grande impacto nos espectadores. A impressão de movimento era possível porque o cinematógrafo, ao projetar vários fotogramas por segundo não viabilizava a capacidade de o espectador conservar na mente cada um dos fotogramas separadamente, ou seja, o curto espaço de tempo entre um e outro fotograma provocava a sensação de movimento daquilo que era apresentado.

Ainda que existam controvérsias por parte de alguns críticos quanto a veracidade deste fato, sobretudo pelo fato de que a sequência das imagens ser em preto e branco, características estas que eram próprias da época, bem como pelo fato de ser uma apresentação desprovida do som produzido pela locomotiva, ou seja, fatos que poderiam dificultar a percepção ou correlação do que se passava na tela com realidade, estes argumentos não foram suficientes para comprometer o encantamento que os espectadores pudessem nutrir pelas imagens projetadas pelos irmãos Lumière. Prova disso é que, brotou no ilusionista George Méliès o interesse em associar o fascínio da linguagem cinematográfica em seus trabalhos ficcionais. Neste período, os irmãos Lumière sequer imaginavam que tal feito (associar o uso do cinematógrafo ao cerne da ficção) pudesse alcançar tanto sucesso, pois para eles o instrumento que haviam criado estaria mais direcionado para pesquisas científicas, algo que o tempo lhe provou o contrário.

Dessa forma, os nomes Lumière e Méliès marcaram a gênese do que hoje é considerada a sétima arte. Com base no que os inventores almejavam bem como no que expuseram ao público, sua proposta de trabalho estaria mais direcionada para o cinema “realista”, derivada de fotografias do cotidiano. Méliès apresentava a vertente,

na qual o uso do cinematógrafo estaria pautado na fantasia, em elementos pictóricos, teatrais e cenográficos, haja vista que seu principal objetivo era proporcionar ao seu público, o deleite a partir da ficção.

Ainda que os Lumière e Méliès tivessem objetivos contrários, podemos considerar que existe um componente específico que os aproximam: a novidade provocada pela ilusão, não uma ilusão que estabelece um distanciamento entre o espectador e aquilo que é apresentado nas imagens, mas que se próxima da verdade ou realidade, tal qual a experiência de um sonho. De acordo com Bernardet (1980), a experiência de ver o trem na tela provocava a sensação de algo tão verossímil que embora a pessoa tivesse a certeza de que isso na verdade não passava de ilusão, enquanto durava a exibição, era possível ter a sensação que fosse, o que, portanto, segundo Bernardet (1980), faz com que possa ser estabelecida uma analogia entre o sonho, as imagens e a realidade. Para ele:

[...] o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade, como o Pica pau amarelo ou O mágico de Oz, ou um filme de ficção científica como 2001 ou Contatos imediatos do terceiro grau, a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a estas fantasias (BERNARDET, 1980, p.4).

Desde a criação do cinema, a questão acerca da impressão ou não da realidade mostrou-se muito recorrente. O cinema, de acordo com Bernardet (1980), representaria um dos maiores meios de propagação da cultura universal, haja vista que este invento possuía um diferencial ao unir a arte da técnica e o conhecimento humano em prol de uma produção do que poderia ser considerado uma espécie de sonho ou realidade.

A capacidade de uma máquina registrar numa lente imagens e com alguns outros elementos, a projeção em outra máquina foi um invento extraordinário. De acordo com Bernardet (1980), ainda que a representação do cinema pudesse ser considerada por alguns como uma ilusão, o cinema poderia ser considerado um tipo de arte neutra em comparação a música, a pintura e ao poema. Para demonstrar tal imparcialidade do cinema Bernardet (1980) elenca que a música é composta e tocada

por alguém, o que nos induz a interferência pessoal de quem exerce essas atividades em relação a ela. Algo semelhante do que poderia ocorrer no poema. Quanto a pintura, por mais que o pintor tenha a pretensão de fidelizar o que lhe sirva como modelo, seja uma pessoa ou uma paisagem, sempre haveria preferências pessoais no processo e, por conseguinte, na arte final. Diferentemente, segundo ele, do que ocorre no cinema, pois a mecânica estaria isenta da intervenção, asseguraria assim, a objetividade, demonstrando, portanto, na tela a própria realidade. Bernardet (1980), denomina de *realista*, a expressão cinematográfica que tem a capacidade de se fazer realidade na tela. Contudo, ele enfatiza que esta mesma realidade pode ter diferentes representações, nas quais cada uma destas pode ou não permitir com que os espectadores extraíssem a percepção do real.

Sendo assim, esta possibilidade de alternância nas percepções, nos direciona para ao entendimento de que as representações fazem jus de específicas estratégias a fim de se alcançar tal feito. Inicialmente envolvia a complexa abstração da forma em que era representada, como por exemplo a imagem em preto e branco, o processo de montagem e a própria autenticidade da realidade. Mas no decorrer do tempo o que até então era simples, adquiriu novos recursos com ao avanço tecnológico.

Ainda a despeito de como o a linguagem cinematográfica estaria associada a ação humana, Martin (2005), procura demonstrar a partir de alguns estudiosos do cinema que alguns processos de expressão utilizados no cinema podem viabilizar a comparação da linguagem cinematográfica com a linguagem falada. Assim segundo ele:

[...] para Cocteau, “um filme é uma escrita em imagens”, enquanto que Alexandre Arnoux considera que “o cinema é uma linguagem de imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramática”; Jean Epstein vê nele “a língua universal (MARTIN, 2005, p.22, 23).

A discussão acerca dessa relação envolve posicionamentos diversos. O semiólogo Christian Metz (apud Martin), admite que o cinema constitui um sistema de signos que em muito enriqueceu a comunicação como um componente de expansão cultural, mas que a linguagem falada não possui as mesmas especificidades como a flexibilidade e opulência como a linguagem cinematográfica.

[...] Reprodução ou Criação, o filme ficaria sempre alguém ou além da linguagem devido ao que “existe de abundante nesta linguagem tão diferente da língua, tão rapidamente submetida às inovações da arte como às aparências perspectivas dos objetos representados”. É o seu aspecto pouco *sistemático* que diferencia a *linguagem* cinematográfica da *língua*: “as *diversas* unidades significativas mínimas” não têm no seu interior “significado estável e universal” e é isso que permite classificar o cinema entre outros “conjuntos-significantes”, tais como “os que formam as artes os grandes meios de expressão culturais”. (MARTIN, 2005, p.24)

Entretanto, de acordo com o posicionamento de Martin, em comparação a outros modos de expressão e linguagem cultural, o cinema poderia ser considerado como de maior prestígio, tendo em vista que sua linguagem constituiria a representação fotográfica da realidade, no qual os próprios seres e coisas aparecem e portando, atribuem sentido à imaginação, ou seja, o significante corresponde de forma unívoca com aquilo que é representado, no caso, o significado. Algo que coaduna com o posicionamento acerca da possível imparcialidade sugerida por Bazin em oposição a outros tipos de arte, que já havíamos mencionado.

Para Martin, a grandiosidade da linguagem fílmica está associada à sua capacidade de evocar simultaneamente o visível e o invisível, de transmitir ao mesmo tempo o passado e futuro, de estimular a imaginação do espectador, em suma, de induzi-lo a ter percepções que possivelmente outro tipo de arte que representa o cotidiano poderia não alcançar (MARTIN,2005). Este entendimento de algum modo se assemelha com o ponto de vista de Costa (2003) pois segundo este, o espetáculo do cinema causava a “magia” através de técnicas de animação em imagens que abordavam traços comuns da vida humana.

Entretanto, de acordo com Costa (2003), nos primeiros anos do surgimento do cinema, a assimilação e credibilidade de que o cinema representaria o real estaria mais direcionada ao público mais ingênuo. Dessa forma, no intuito de alcançar níveis de autenticidade de modo que não pudesse ser confrontado, G. Demenij construiu um aparelho mais aperfeiçoado, em comparação ao modelo de exibição de Lumière. Para aquele, seria mais interessante produzir as cenas no ambiente natural ao invés de simplesmente encená-las frente às câmeras. Mas além deste tipo de representação, a abordagem histórica do cinema descrita por Costa (2003) relata que este modo de representação não foi o único.

A despeito dessas outras formas, Costa (2003), elenca que Edward H. Amet retratou o episódio de um fato marcante da guerra hispânico-americana com a utilização de elementos em miniaturas que serviram como modelo para e na filmagem. Esta produção cinematográfica teve tanta relevância que o governo espanhol optou por tê-la como documento histórico. Outra produção fílmica que teve grande destaque na história do cinema foi a reconstrução fílmica sobre a coroação de Eduardo VII, em 1903. Mas o destaque desta última produção não diz respeito somente ao acontecimento registrado, mas também para tornar compreensível os processos de produção e alcance de registro valorativo que o cinema poderia ter.

Sendo, portanto, possível dizer que além das primeiras percepções, estas poderiam fortalecer a definição do que seria real no cinema. Mas, como os modelos de representação naquela época não eram provavelmente tão legíveis, por se tratarem de imagens, páginas de jornais em movimento, alguns espectadores poderiam sentir dificuldade em discernir se determinado documentário seria verdadeiro ou não. De acordo com Costa:

[...] O historiador que os examine do ponto de vista de sua função e se uso não conseguirá muito com a necessária distinção entre os autênticos (coisa que pode ser feita de modo ágil). Para ele será mais interessante encarregar-se do problema de sua potencialidade de ser intercambiável (o fato de que o público aceitasse indiferentemente uns e outros e enfrentar a questão bem mais árdua dos modelos de representação e de legibilidade de um evento, seja ele um episódio da guerra hispano-americana ou o caso Dreyfus, um episódio de crônica policial ou uma banal cena de vida urbana. (2003, p. 50,51).

Dito de outro modo, seriam como que as especificidades de cada um destes gêneros fílmicos, que iriam direcionar o processo da construção, como a temática, os planos, sua organização etc. Mas apesar de o início da história do cinema ter sido marcado por discussões que tratam sobre a questão de os documentários serem verdadeiros ou falsos, bem como de a ficção retratar ou não a realidade, faz-se necessário ratificar que o cinema teve grande notoriedade em acontecimentos históricos, reais. O neorealismo italiano, foi um modelo de produção cinematográfica que retratou acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, bem como os problemas político-sociais que ela deixou na Itália. Os adeptos a este modelo de cinema em contraposição ao regime fascista e ao modelo hollywoodiano enxergavam a necessidade de transmitir ao público através das telas os problemas sociais do país.

Sua representação possibilitava com que o público refletisse sobre sua própria realidade.

O filme *Roma, cidade aberta*, lançado em 1945, proporcionou ao povo italiano que tivesse a oportunidade de se enxergarem num espelho. Algo que trouxe prestígio para esse modelo de cinema. Segundo Stam (2003, p. 19) “o problema não era inventar histórias que se assemelhassem à realidade, mas, em vez disso, transformar a realidade em uma história”. Contudo, cumpre citar que:

[...] O neo-realismo não é todo o cinema italiano do segundo pós-guerra. É sua componente mais conhecida e culturalmente de maior prestígio, mas a sobrevivência e o próprio desenvolvimento da instituição cinematográfica italiana estiveram ligados a outros componentes, como o chamado cinema de gênero e de consumo (COSTA, 2003, p. 106).

Componentes estes que de certa forma puderam impedir a expansão do cinema neorrealista no sentido cronológico. Ainda que este tenha tido boa aceitação do público, a produção do neorrealismo italiano não se estendeu por muito tempo. Fabris (2006), elenca que o sucesso internacional dos filmes *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945), *Viver em paz* (Luigi Zampa, 1947), *O bandido* (Alberto Lattuada, 1946), *Paisá* (Rossellini, 1946), dentre outros, favoreceu com que o neorrealismo alcançasse níveis de destaque num curto espaço de tempo e com poucos recursos para utilizar nas produções, tendo em vista que medidas governamentais da época não contribuíram para com a industrial cinematográfica nacional.

De acordo com Fabris (2006) somente dois filmes tiveram contribuição financeira. O documentário de Luchino Visconti, que serviu de base para o filme *A terra treme* (1948), que por sua vez, foi custeado por ele mesmo e, *A rebelde*, de Carlo Lizzani, que foi financiado por cooperativas. Provavelmente por isso e, sobretudo pelos ideais democráticos cada vez mais restritos por conta da sobreposição do poder conservador, o neorrealismo chega ao fim em 1948. Sobre o início e fim e fim do neorrealismo:

*Roma, cidade aberta* é de 1945, *A terra treme* de 1948: duas datas dentro das quais se encerram o princípio e o fim de um período durante o qual parecia realmente que a terra estivesse tremendo e que a estrutura da sociedade estivesse restes a passar por mudanças radicais. Neste clima de ânsias e de esperança de um mundo melhor, mas também de temores e de preocupações, o neo-realismo italiano disse corajosa e sinceramente o que tinha de dizer, deduzindo-o da realidade viva que se apresentava aos artistas com toda a sua força e dialética. (CHIARINIL apud FABRIS, 2006, p.201).

A partir deste excerto, juntamente com o que foi explanado sobre esta modalidade de cinema, podemos compreender ainda que de maneira breve, como o neorealismo conseguiu transformar num curto espaço de tempo a Itália num centro de produção cinematográfica que serviu de modelo para o cinema no mundo todo. Considerado como um movimento de enorme prestígio:

[...] além das vivências pessoais, políticas e culturais dos homens que deram vida ao movimento de renovação do cinema italiano, o neo-realismo deve ser visto, mais do que um movimento orgânico e unitário, como uma extraordinária afirmação do meio cinematográfico, que se demonstrou capaz, mesmo no âmbito das convenções narrativas adotadas pela quase totalidade dos filmes daquele período, de captar a mutação do cenário humano e visual, mais até do que político. (COSTA,2003, pág. 107).

Contudo, o fim do neorealismo não implica dizer também o fim da associação entre o cinema e a realidade, visto que são vários mecanismos da produção cinematográfica que estabelecem esta relação. Apesar disso, por exemplo, Martin (2005) argumenta que a imagem representa o cerne da linguagem cinematográfica, justamente por reproduzir a realidade na qual tal imagem foi captada, mas ainda segundo este, a linguagem cinematográfica poderia ir além do simples registro que a câmera faz. Dessa forma, podemos depreender que o que se passa na tela não deixa de ser o pretendido por seu realizador e ou diretor. Para ele, a imagem “próxima do real” é obtida por conta de vários caracteres que ele denomina de fundamentais como a qualidade do produto que capta as imagens, seu movimento, a mudança de plano, os enquadramentos, dentre outros.

Martin (2005) partilha do mesmo posicionamento de Bazin acerca do registro irrefutável que a imagem fílmica traz da realidade. Para ele o que mais provocava a aparência da realidade era o movimento. Por conta disso, as pessoas que assistiram a primeira exibição dos Lumière ficaram tão assustados. Outro elemento que foi acrescentado ao cinema, que também pode ser considerado elemento decisivo para tal efeito do cinema foi o som. Este elemento tem grande significância por que consegue chamar a atenção do espectador, bem como passar alguma informação sobre o ambiente e os seres, em suma, para tudo que é representado.

Mas, ainda que esta concepção do valor figurativo do real seja bem aceita por muitos, na sua concepção, Martin enfatiza que isso acontece essencialmente nos

documentários, em filmes científicos ou técnicos, ou seja, no tipo de cinema em que a câmera estaria mais preocupada em registrar, sem qualquer outro efeito artificial. Diferentemente daquilo que ele aborda sobre a estética do valor afetivo, que corresponde a uma escolha que se distingue do posicionamento defendido por Bazin (2005) no qual ele enfatizava que o cinema seria imparcial por demonstrar o que tinha para ser representado. Para Martin (2005), o realizador, ou diretor é quem escolhe e compõe a imagem que é transmitida ao espectador, por isso a percepção não pode ser considerada unicamente como objetiva, mas também subjetiva. Sendo assim:

[...] O cinema dá-nos da realidade uma *imagem artística*, quer dizer, se se refletir bem, *não realista* (pense-se na função do grande plano e da música, por exemplo) e reconstruída em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente (MARTIN, 2005, p. 31).

O aspecto sensorial do indivíduo se sobressai com tal experiência porque a imagem fílmica, juntamente com outros elementos da produção cinematográfica tais como as iluminações, os planos, os enquadramentos, dentre outros, podem funcionar como elementos decisivos para a construção da representação dessa suposta realidade. Em consonância a isto, para Bazin (1991), o realismo em arte procede de artifícios:

[...] Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal, escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. Necessária já que a arte só existe através dessa escolha. Sem essa, suponho que o cinema total fosse desde hoje tecnicamente possível, retornaríamos pura e simplesmente à realidade. Inaceitável já que ela faz em definitivo às custas dessa realidade que o cinema se propõe a restituir integralmente. Por isso, seria vão rebelar-se contra qualquer progresso técnico novo que tivesse por objeto aumentar o realismo do cinema: som, cor, relevo. De fato, “ a arte” cinematográfica se nutre com essa contradição, ela utiliza o melhor possível as possibilidades de abstração e de símbolo que os limites temporais da tela lhe oferecem. (1991, pág. 243).

Sendo assim, a fim de demonstrar como ocorre esta composição, julgamos conveniente elencar a abordagem feita por Martin (2005) a respeito dos enquadramentos. O enquadramento constitui a primeira etapa do processo do registro de transformar elementos da realidade e transpassá-los para às telas. Corresponde à seleção do que irá figurar na tela. Dessa forma, dependendo da escolha e organização do criador, a imagem fílmica pode resultar numa maior ou menor proporção. Nos primeiros anos do surgimento do cinema, a câmera era limitada a uma posição fixa, o que de certo modo poderia limitar a abrangência do que era representado, mas esse



estatismo foi modificado quando os especialistas do cinema perceberam que os enquadramentos poderiam ganhar novos contornos e sucessivamente melhorar a linguagem do cinema. Deixar alguns elementos que compõem o cenário fora do enquadramento em determinados momentos da gravação, realçar um elemento que pode ser considerado mais significativo; compor livremente o conteúdo do enquadramento; dar o enfoque para o que pode estar em outra dimensão; modificar a percepção do espectador para além do que poderia estar diretamente representado, foram algumas das primeiras mudanças que os cinematógrafos tiveram e que veio a acrescentar a linguagem e a narrativa do cinema. Outro elemento que assim como o enquadramento também contribui muito para com o efeito do que é representado são os tipos de planos. Sobre alguns destes elementos, trataremos na análise do filme *LavourArcaica*. Por ora, trataremos sobre como ocorre a identificação do espectador com o filme, de maneira geral.

### **3.2 Da tela ao homem: a identificação com o filme**

As discussões acerca da identificação do real com o filme sempre foram recorrente e tomaram proporções diversas além das apresentadas até o momento. Sendo assim, é indiscutível a importância dos elementos materiais fílmicos, a câmera, a imagem, o som e o uso que o cineasta fazia dele, mas não podemos deixar de mencionar como juntos, estes componentes tocam o que há de mais subjetivo, que é lado psíquico do espectador.

De acordo com Aumont (1995) a partir dos anos 1930, sobretudo após a segunda guerra mundial, as indagações acerca do efeito das imagens dos filmes passaram a ganhar outras considerações. A preocupação não seria apenas sua capacidade de impressionar o público pela aproximação com o real. Ou seja, o foco recai sobre o como e porque alcançaria este feito. O ensaio *O cinema ou o homem imaginário* publicado em 1956 de Edgar Morin, foi um dos estudos que esteve voltado para a questão do espectador. Contudo, somente após duas décadas de sua publicação, deixou de ser subestimado e passa a ganhar notoriedade pelo público leitor.

Morin (2014) parte da premissa de que o processo de projeção-identificação tem duas formas, e podem envolver pessoas ou objetos. A primeira projeção, denominada automorfismo caracteriza-se como o processo no qual atribuímos a

alguém algumas características que são nossas. A segunda projeção, conhecida como antropomorfismo ou desdobramento, tendências ou traços humanos podem ser associados a outras pessoas ou mesmo objetos. Para ele, a projeção denominada automorfismo foi a que mais interessou aos cineastas, pois de modo muito semelhante, nos identificamos e somos levados a fazer a correspondência entre o que se passa na nossa vida real com aquilo que é transmitido na tela, dito em outras palavras, estabelecemos nossas projeções-identificações. Para ele:

[...] Todo o real percebido passa pela forma imagem. Depois, renasce em lembrança, isto é, em imagem. Ora, o cinema, como qualquer representação (pintura, desenho), é uma imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor do que a foto, é uma imagem animada, isto é, viva, Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário (MORIN, apud AUMONT, 1995, p.236).

Na concepção do autor, o cinema proporciona esta inteligibilidade ao espectador pois, nele existe a correlação entre a magia, o sonho, a subjetividade e afetividade. Dessa forma, a suposta realidade que é retratada nas telas do cinema, vale mais da realidade nenhuma.

Contudo, na visão de Aumont (1995), a questão realismo no cinema envolve dois elementos distintivos que são o realismo provocado pela utilização dos materiais como por exemplo, os sons, as imagens e, o realismo provocado pelo próprio tema que é retratado. No que diz respeito ao primeiro modo, o cinema pode ser considerado entre todas as formas de reprodução artísticas por que possui a capacidade de associar o movimento e o som. Mas este argumento não seria suficiente sustentar tal posicionamento, pois ele faria referência somente aos outros modos de representação e não em relação a própria realidade.

Para enfatizar seu argumento e juntamente a isto propor algo que iria além da proposição de Bazin, que se sustentava, sobretudo pela objetividade que seria transmitida pela imagem, Aumont (1995) elenca que para obter o efeito da realidade vários recursos precisam ser levados em consideração. Com base nisso, segundo ele:

Basta lembrar que a representação cinematográfica (que não se deve apenas à câmera) sofre uma série de exigências, que vai das necessidades técnicas às necessidades estéticas. Ela é, de fato, subordinada ao tipo de filme empregado, ao tipo de iluminação disponível, à definição objetiva, à seleção necessária e à hierarquização dos sons, como é determinada pelo tipo de montagem, pelo encadeamento de sequências e pela direção. Tudo isso requer um vasto conjunto de códigos assimilados pelo público para que

simplesmente a imagem que se apresenta seja tida como semelhante e relação a uma percepção do real (AUMONT, 1995, p. 135).

A partir deste excerto, podemos constatar que a expressão cinematográfica envolve vários elementos, mas junto a isto, também há a necessidade de se levar em consideração as algumas variações e convenções, haja vista que no decorrer do tempo, houve uma evolução gradativa da linguagem cinematográfica, como exemplo disso, temos que no início, o cinema não tinha efeitos sonoros e de cores; quando alcançou tais avanços, seu realismo obteve efeito singular se comparado ao período anterior. Dito de um outro modo, a associação dos materiais fílmicos, que cada vez mais são mais progressivos correspondem a um dos elementos fundamentais para o alcance do efeito que discutimos neste tópico. Outro ponto a ser discutido, que de algum modo se assemelha com o posicionamento de Morin (2014) acerca do processo de identificação do espectador corresponde na visão de Aumont (1995) a ordenação psíquica do espectador para aquilo que lhe é apresentado.

Dentre algumas das possíveis explicações que a teoria cinematográfica poderia nos apresentar acerca da percepção, Aumont (1995) enfatiza dois aspectos que a norteia. O primeiro diz respeito ao deleite que o indivíduo usufrui do espaço cinematográfico e sobretudo, daquilo que se passa na tela do cinema; seria como que o ambiente e o espetáculo o tirassem ainda que de maneira momentânea e parcial, das preocupações do espaço exterior. De acordo com Morin (2014) as salas do cinema as salas do cinema são arquitetadas com características oníricas, o que, portanto, contribui para com as projeções-identificações. O escuro do cinema certamente foi pensado no intuito de isolar o espectador e junto a isto distanciá-lo do ambiente externo, como por exemplo, o ambiente diurno, aumentando assim o fascínio e o devaneio por aquilo que é exibido nas telas.

Isso, portanto, resultaria na falta de interesse do espectador sobre a prova da realidade do que é apresentado. O segundo, por sua vez, pode ser compreendido como uma a completude da primeira, uma vez que se caracteriza pelo bombardeio de impressões visuais e sonoras de maneira apressada e contínua durante a apresentação. Desta forma, podemos depreender que tanto os componentes materiais, com as suas programações, regras e convenções bem como os aspectos psíquicos do espectador são fundamentais para a percepção daquilo que poderíamos considerar verossímil no cinema.

Dessa forma, como já tratamos sobre os componentes de maneira mais detalhada sobre os aspectos temáticos e da linguagem cinematográfica que se aproximam da suposta realidade, julgamos pertinente retomarmos a intenção de Morin sobre o processo que envolve a projeção e identificação do sujeito. Partindo da premissa de que a identificação do espectador de um filme possui alguma correspondência com o processo da formação imaginária do eu, trataremos sobre alguns elementos que Aumont (1995) menciona acerca da teoria psicanalítica, a fim de melhor compreendermos como ocorre esta correlação.

Com base no que Aumont (1995) explana, a teoria psicanalítica explica é possível identificar certa simetria entre a identificação do eu do espectador com a constituição do sujeito na psicanálise, ainda que isso tenha trazido confusões para a teoria e a crítica do cinema. Sendo assim, iniciaremos a abordagem tratando sobre o que a teoria psicanalítica considera como sendo identificação. Desde 1923, ano em que houve a elaboração da segunda teoria do aparelho psíquico, na qual também se situa o id, o ego e o superego, o conceito de identificação ganhou notoriedade, pois a identificação representa o mecanismo que representa a essência da constituição imaginária do eu com o que é tido como núcleo, que no caso, seria com o que é identificado.

Além disso, ela também existe o argumento de que a identificação seria inerente a própria formação do ser humano. A respeito disso, temos o caso da identificação primária, que no entendimento freudiano corresponde a um tipo de identificação que ocorre de maneira direta e imediata. Entretanto, embora a identificação primária corresponda a forma que explica a relação do laço afetivo com um outro ser ou objeto, inicialmente houve certa confusão, uma vez que por se tratar de um processo de incorporação, existe a dificuldade por parte do eu, que no caso seria a criança, a distinguir a busca pelo objeto e a identificação. Sendo assim, essa identificação seria melhor explicada pela teoria - a fase do espelho - de Lacan (apud AMOUNT, 1995) na qual segundo ele, a observação da sua própria imagem e de seu semelhante, contribuiu para com a percepção imaginária de sua unidade corporal. Pois:

Esse momento em que a criança percebe sua própria imagem em um espelho é fundamental na formação do eu: Jacques Lacan insiste no fato de que esse primeiro esboço do eu, essa primeira identificação do sujeito, constituiu-se com base na identificação com uma imagem, em uma relação dual imediata,

própria ao imaginário, essa entrada no imaginário precede o acesso ao simbólico (AUMONT, 1995, p 245).

Dessa forma, a experiência com o espelho corresponde a uma das primeiras formas de identificação e de formação imaginária do eu com algo semelhante, que por sua vez pode ser estendida para posteriores identificações nas quais a personalidade do indivíduo certamente estaria mais estruturada para estabelecer possíveis observações. De acordo com o estudo de Aumont (1995) Jean-Louis Baudry foi quem estabeleceu de exatidão como seria viável a analogia entre a criança no espelho e o espectador do cinema, o que poderíamos denominar de identificação com a projeção. O teórico estabelece duas analogias. A primeira delas se concentra entre o espelho e a tela. Ambas se caracterizam como superfícies emolduradas; de certo modo limitadas; mas por outro lado, contudo, ao mesmo tempo que essa particularidade isola o objeto do mundo, torna-se capaz de representá-lo integralmente.

A segunda analogia, por sua vez tem como eixo a descoordenação motora da criança e a postura do espectador diante das telas. A correspondência entre estes dois elementos se justifica por que é nesta fase, na qual a criança não possui habilidade motora para desenvolver a percepção imaginária do eu, como explica a teoria da fase do espelho, que já mencionamos. Sendo assim, estes dois elementos: pouca habilidade motora e predomínio da percepção visual estabelecem de certo modo alguma analogia com o contemplador do cinema. Tal inibição motora a que os referimos faz referência a posição centrada apenas no que se passa na tela, sendo também que assim como no cinema o espectador se identifica com a atuação de personagens, a criança além de si, também se identifica com os seus semelhantes durante a fase do espelho.

### **3.3 Considerações sobre a adaptação**

Bulhões em *A ficção nas mídias* (2009), discorre que no decorrer dos tempos o modo de retratar a ficção sofreu algumas modificações. Tempos atrás, o principal modo de propagação e contato com a ficção se dava por meio narrativas orais, das lendas, dos mitos, das fábulas, do teatro e da literatura, mas a partir do século XIX, com a propagação do uso da tecnologia e o advento dos meios de comunicação, o modo de retratar a ficção ganhou novas proporções. A produção da ficção nos mais diversos tipos de mídias, como o cinema, a televisão, o computador, passaram a ser

cada vez recorrentes, tendo em vista que esses tipos de produções despertaram o interesse do público no mundo todo, uma vez que as ficções nessas mídias, utilizam vários recursos capazes de potencializar o envolvimento do espectador.

Desembocamos, enfim, na trilha do nosso tempo, em que o advento dos meios de comunicação representou a comercialização da cultura e do lazer, conduzindo muito do universo ficcional para as malhas da grande indústria do entretenimento. Um relance retrospectivo nos faz lembrar, no voraz transcurso do século XX para o XXI, do nascimento do rádio, do cinema, da televisão, do computador; da expansão da internet e do desenvolvimento das tecnologias digitais, ao mesmo tempo em que saltam à vista filmes, histórias em quadrinhos, fotonovelas, telenovelas, sites games, simuladores da realidade virtual etc. (BULHÕES, 2013, p.48).

O cinema, que é em grande parte, ficção, pode ser compreendido como um mundo inventado, materializado pela imagem crível. Este aspecto, o consolida como uma das maiores indústrias de obras ficcionais em todo o mundo, assim como o texto literário. Mas no que se refere a relação entre o texto literário e uma adaptação fílmica, existem algumas alterações. A respeito dessas possíveis alterações, Faria (2019) enfatiza que a linguagem de cada uma destas formas de arte possui traços distintivos. A literatura utiliza sobretudo, a linguagem verbal e o cinema os recursos visuais. Sendo também que o cinema associa outros elementos, pois nele temos a linguagem verbal, perpassada pelas falas dos personagens, as imagens visuais, os sons, dentre outros componentes que podem vir a ser considerados essências para e na construção da narrativa fílmica. Em virtude disso, Faria (2019), ressalta o modo de cada uma delas retratar:

[...] ambos fazem uso de códigos com características próprias: o linguístico e o visual. O código linguístico, largamente utilizado na literatura, é linear e fragmentário, isto é, a mensagem falada e escrita é entendida sucessivamente, por meio da acumulação progressiva de pequenas unidades significativas. A linguagem do cinema, ao contrário, é global, simultânea. A mensagem fica completa e acaba de uma vez projetada a imagem na tela. O espectador a recebe de uma vez, na sua totalidade.

Em uma narrativa literária, por exemplo, a fruição começa no campo da imaginação; as palavras que conduzem o texto e que foram selecionadas pelo autor, são exploradas a partir do contato com o texto, seja ele verbal ou não-verbal. No filme, passamos da imaginação para a percepção direta das imagens que nos são apresentadas ao assistirmos ao filme. De acordo com Metz (2004), o filme nos provoca

o sentimento de estarmos assistindo a um espetáculo quase real. Assim, ele explica esse sentimento:

[...] desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto -, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente (METZ, 1977,p.16).

Se levássemos em consideração este argumento sem nos atermos de maneira precisa para outros aspectos que envolvem a literatura e o cinema, poderíamos pensar que o cinema estaria em vantagem em comparação a literatura, haja vista que a justaposição dos recursos do cinema contribui para a percepção direta da narrativa fílmica. Nossa intenção não é estabelecer traços definem e estabelecem oposição entre a adaptação fílmica e o texto literário, nem o contrário, mas abordar, como as teorias do cinema e da adaptação discorrem que são várias as alegações que preconizam a superioridade do texto literário.

Alguns dos critérios expostos por Stam (2006), tratam sobre a questão da antiguidade, que enaltece a questão de que as artes mais antigas são melhores do que as mais recentes; outro posicionamento seria o argumento dicotômico, que elenca que o cinema poderia ser compreendido como uma ameaça à literatura, no sentido que o público poderia voltar seu interesse somente para o filme; e outras que valorizam a corporeidade do livro e desprezam a incorporação dos personagens no filme; além destes, também não poderíamos deixar de mencionar aquela que corresponde ao que ele denomina de carga de parasitismo, que corresponde a visão de como as adaptações seriam consideradas 'duplamente 'menos': menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme 'puro' (STAM, 2006, p.21).

Entretanto, as concepções do estruturalismo e pós-estruturalismo trouxeram certa parcialidade quanto aos rumos da estabilidade que por um certo tempo fizeram vigorar o preconceito que enaltece a superioridade do texto literário em contraposição a adaptação. De acordo com a corrente estruturalista os sistemas de representação dos textos compartilhados, são dignos do mesmo valor, eliminando, portanto, a hierarquia entre as duas obras de arte. (STAM, 2006, p,21).

A fim de melhor demonstrar como isso acontece, Stam (2006) ressalta que as noções sobre intertextualidade e dialogismo são algumas das premissas que ajudam

explicar como ocorre a correspondência entre artes e como estas ultrapassam a questão de fidelidade. No que concerne à questão de intertextualidade, Stam (2006) faz uso das considerações feitas por Genette, teórico que discorre sobre a transtextualidade. Este termo segundo ele, transcende a intertextualidade<sup>2</sup>, pois enquanto este se refere ao “efeito de co-presença de dois textos” (STAM, 2006, p.29) a transtextualidade engloba “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (STAM, 2006, p. 29).

Dessa forma, de acordo com o seu estudo a transtextualidade, que ora ele classifica como intertextualidade, compreende: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade. A hipertextualidade corresponde ao tipo de hipertextualidade mais importante para o estudo da adaptação, uma vez que este tipo faz referência “à relação entre um texto, que Genette chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2006, p. 33). Utilizando as obras deste estudo como exemplo, a adaptação cinematográfica *Lavour Arcaica* de Carvalho, seria o hipertexto derivado do hipotexto de Nassar. As operações do hipotexto ao hipertexto podem ser caracterizadas por diferentes procedimentos como a ampliação, a concretização e efetivação.

Esta multiplicidade de formas pelas quais a intertextualidade se configura de certo modo dialoga com o estudo de Hutcheon acerca da adaptação. Para Hutcheon (2013) o processo adaptativo pode ser descrito de três diferentes modos. No primeiro modo, o processo da adaptação pode ser considerado entidade ou produto formal; a adaptação constitui uma transposição de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, ao poder criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2013, p.29). A adaptação, deste caso adquire uma ampla liberdade de adotar uma outra vertente da obra fonte.

No segundo modo, a adaptação constitui-se como um processo de criação que sempre envolve tanto uma (re) interpretação quanto uma (re) criação; dependendo da

---

<sup>2</sup> A criação do termo *intertextualidade* surgiu com Julia Kristeva, em *Introdução à Semanálise* (2005), a autora trouxe com ela a possibilidade de abordar este método numa perspectiva voltada para a crítica literária. Segundo ela, na intertextualidade há cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos.



perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação (HUTCHEON, 2013, p.29). Neste processo, a adaptação pode ser considerada uma (re) leitura da primeira obra.

No terceiro modo do processo adaptativo, é visto a partir da perspectiva do seu processo de recepção. A adaptação é considerada uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação (HUTCHEON, 2013, p.30). Neste último caso, a nossa lembrança de outras obras nos apresenta semelhanças e as diferenças de uma obra a outra.

Desta forma, podemos perceber que a adaptação pode ser representada de maneiras diversas. Para Diniz (1999) a tradução, que também pode ser compreendida como adaptação, constitui um procedimento complexo pois, além de transportar uma língua ou sistema para um outro (a) ela também envolve outros componentes como a cultura, leitores/espectadores, tradições, ideologias, as experiências do passado e expectativas para o futuro.

A respeito da transposição de um sistema a outro, Hutcheon (2013) nos destaca que a adaptação é um tipo de transcodificação que pode envolver diferentes combinações; dessa forma, um texto pode ser adaptado para o cinema, para o teatro, assim como outros suportes; mas nem sempre a transcodificação irá implicar a mudança de mídia. Isso acontece por exemplo, quando há a criação de uma história em quadrinhos, que é baseada em outras histórias em quadrinhos. Quando não há a mudança de mídia, tudo parece ser menos complexo, entretanto, quando ocorre a mudança de mídia, põe em evidência os recorrentes debates que tratam sobre as especificidades das artes, das mídias envolvidas. O que, conseqüentemente retoma a ideia de hierarquia entre as artes. Em conformidade a isso Ryan apud Hutcheon enfatiza:

A rigor, quando as adaptações se movimentam entre os modos de engajamento, e dessa forma entre as mídias- especialmente na mudança de mídia mais comum, isto é, da página impressa para a performance de teatro e rádio, para a dança, a ópera, o musical, o cinema, ou a televisão-, é que elas se veem presas aos intrincados debates sobre especificidade midiática (2013, p.63).

Hutcheon (2013) afirma que sobre as discussões acerca das artes envolvidas no processo da adaptação, é comum que o prestígio recair para o texto literário, mas seu estudo apresenta também o lado oposto; ou seja, argumentos que contrariam

esse entendimento restritivo em relação à arte. Para dar início, Hutcheon (2013) menciona a crítica feita por Clement Greenberg em 1940 a um ensaio que tratava sobre a confusão nas artes. O argumento dele defendeu “que cada arte tem sua especificidade material e formal, definindo assim o foco autorreflexivo da arte modernista nessa própria especificidade” (HUTCHEON, 2013, p 62). As críticas que surgiram após este ensaio foram profícuas para com a novas mídias.

Assim, de Acordo com Marion (apud Hutcheon, 2013):

[...] cada mídia, de acordo com as formas que utiliza para explorar, combinar e multiplicar os materiais ‘familiares’ de expressão - ritmo, movimento, gesto, música, fala, imagem, escrita (em termos antropológicos, nossa ‘primeira’ mídia) -, cada mídia... possui sua própria energia comunicativa” (2013, p.62).

Posicionamentos desses tipos, de certo modo, ajudaram a minimizar a hierarquia entre a literatura e as adaptações, bem como a visão de a necessidade desta última fidelizar a primeira. Xavier (2003) afirma que, nas últimas décadas a cobrança da fidelidade perdeu o destaque, pois atenção se voltou para os desdobramentos inevitáveis que ocorrem na cultura, passou-se então, a privilegiar mais a ideia do diálogo como modo de pensar as criações das obras, adaptações ou não.

Pois o cinema possui um diferencial em relação à forma verbal da literatura no trato com a ficção; a câmera possui capacidade de capturar aspectos de maneira singular ao apresentar de imediato e, por meio de técnicas específicas as ações dos personagens e a ambientação.

Consoante a isso, para Hutcheon:

[...] contar não é o mesmo que mostrar. Tanto as adaptações para o palco quanto para a tela devem usar o que Charles Sanders Peirce chamou de signos indexicais e icônicos, isto é, pessoas de verdade, lugares e coisas, enquanto a literatura utiliza signos simbólicos e convencionais (2013, p.73).

As críticas que por muito tempo predominaram quanto a redução subtrativa e negativa em relação a adaptação foram tomando outras formas. Entretanto, isso não implica dizer que uma adaptação fílmica possa ser considerada melhor nem mais interessante que uma obra literária e, nem o contrário. Nenhuma delas deve ser vista num patamar superior a outra, pois ainda que relacionadas, ambas são totalmente independentes. Mesmo que a segunda obra, tenha como base uma primeira, é importante ter como parâmetro o entendimento de que o adaptador dispõe de total

liberdade para escolher os componentes que identificam ou não com a obra que de origem.

Para Hattnher (2013):

Na verdade, nossas reflexões deveriam se voltar para os esforços de mostrar claramente (em especial ao público não acadêmico) que, embora exista o desejo de fidelidade, ela é impossível, não só diante da presença inevitável de mediações de todos os tipos na constituição das adaptações, mas devido à instabilidade dos significados produzidos em quaisquer textos por meio de múltiplas interpretações (2013, p. 37).

Para reforçar seu posicionamento, Hattnher (2013) utiliza em seu estudo o posicionamento de Brian Mcfarlane que ressalta a necessidade de abandono da questão da fidelidade em prol de outras discussões como a questão de ponto de vista, focalização, transferência e de fato a própria adaptação. Todos esses pontos ressaltados por Mcfarlane (apud Hattnher) se aplicam para e na adaptação fílmica de Carvalho, pois a questão de fidelidade neste caso, pode ser compreendida em associação com o processo de focalização do diretor, mas, que mesmo assim, a obra adaptada não precisa necessariamente seguir à risca a mesma sequência, os mesmos dados informativos, o mesmo enredo, podendo assim, a adaptação (a transferência de uma mídia à outra) trazer alguns acréscimos e supressões. Alguns desses pontos serão demonstrados no filme *LavourArcaica*.

### **3. 4 A configuração da violência no filme**

A produção cinematográfica que Carvalho fez do romance de Nassar, não pretendeu ser apenas uma adaptação de uma obra-prima da literatura contemporânea; ele queria que o filme fosse um diálogo relativamente fiel da narrativa literária. Dessa forma, o diretor utilizou vários recursos da linguagem cinematográfica para transmitir ao espectador a intimidade de André, que era caracterizada por sentimentos antagônicos, pois de um lado temos a aversão de André às normas impostas pelo pai. Por outro lado, a extensão de um amor em evidência. O termo extensão a que nos referimos se justifica pela transposição do primeiro amor de André; o amor recebido da mãe. Amor este, que impulsionou a alteração do amor fraternal para o amor erótico dele pela irmã Ana.

Em síntese, esses são alguns dos motivos que encaminharam para a ruína da família de Iohána. O empenho na criação, montagem do filme fizeram com que

Carvalho conseguisse, assim como o texto de Nassar, enorme prestígio pela crítica tanto no âmbito nacional quanto internacional. Entretanto, ainda que o filme tenha tido uma excelente recepção pelo público, haja vista que os aspectos positivos advindos da harmonia com que o diretor soube construir casa detalhe do enredo para o filme prevaleçam, não podemos deixar de mencionar pontos negativos. Com base nisso, de acordo com a ótica de Luiz Zanin (apud AZERÊDO, 2016) o tom recitativo do protagonista, feito pelo próprio diretor, seria um elemento desnecessário; muito provavelmente, em sua concepção, o próprio André deveria proferir suas falas que foram mencionadas por Carvalho. Outro ponto negativo que também é mencionado em alguns estudos, é o fato de o filme ser muito extenso e introspectivo. Sobre esses dois pontos iremos tratar outros contrapontos que ajudam a explicar tais características no filme.

Quanto ao primeiro ponto negativo mencionado, de acordo com a teoria do cinema, é comum que outras vozes que se encontram fora do espaço cênico sirvam como componentes que ajudam a enriquecer as vozes, ou a esclarecer a própria história dos personagens. No filme *LavourArcaica*<sup>3</sup>, por exemplo, nós não temos somente a voz do personagem André, mas também uma outra, que também tem por finalidade representar a voz de André, sendo esta enunciada pela voz do diretor do filme.

Conforme o que Tardivo (2012) nos esclarece, o filme lida com duas condições assumidas por André. Mas há a distinção das tonalidades das vozes: a do narrador que evoca e a do personagem (que vive) são explicitadas e a voz over (voz que rememora os acontecimentos), por ser desprovida de um corpo definido, também adquire outra especificidade. Sendo assim, a opção do cineasta foi colocar a sua própria voz e não a de Selton Melo, ator que interpreta o personagem André. Pois, se no filme a voz fosse a de Selton, o espectador poderia relacioná-la a voz da enunciação de André.

A respeito dessa narração empreendida pelo próprio cineasta, ele próprio menciona:

A relação entre a passionalidade e reflexão da lente é que existe pra mim em termos de construção cinematográfica. Como se a lente fosse realmente o cinema refletindo sobre aqueles acontecimentos, daí ser o cinema uma

---

<sup>3</sup> Para tratar sobre algumas falas de André no filme, optamos por utilizar como referência o texto de Nassar, uma vez que Carvalho não utilizou nenhum roteiro, somente o livro.

aventura de linguagem, tecendo e constituindo o filme como personagem. Tanto que o Raduan, assim que ouviu a minha voz narrando o filme, pediu que eu a conservasse, e eu havia gravado apenas como guia: “Não, tem que ser você!”, ele dizia. Portanto, o olhar é um olhar de fora, é um olhar de quem reflete sobre um acontecimento que, assim como na literatura, no livro, é um acontecimento do passado, do irremovível, é um acontecimento do irrecuperável, emoldurado na parede do tempo (CARVALHO, 2012, p. 54-55).

Dessa forma podemos compreender que este feito teve uma justificação plausível: fazer com que o espectador pudesse ao mesmo tempo refletir, relacionar e compreender os acontecimentos do passado de André. Haja vista que o fio condutor da narrativa de Nassar é construído por uma estrutura cíclica num movimento que mescla o passado e o presente (numa relação entre as memórias de André e o presente).

Sobre o segundo ponto negativo, a questão de o filme ser extenso e passível de muita observação por parte do espectador na introspecção de André; algo que faz com que o filme seja considerado bastante diferente de outros filmes brasileiros. Mas Carvalho não estava preocupado em simplesmente agradar ao público por intermédio de uma linguagem que possivelmente pudesse se aproximar com certos tipos de produções cinematográficas que teriam como objetivo alcançar alto nível de audiência como acontece, por exemplo, com as comédias e filmes que tentam adotar o estilo hollywoodiano. Sua pretensão ia além disso, era criar algo novo. Para Matos:

Ao conduzir o fluxo de consciência de Nassar para a linguagem de cinema, ele saiu em busca de reconstruir uma utopia cinematográfica – um filme arquitetado com linhas de poesia e massas de pura emoção. Contestou as regras de economia da narrativa, o banimento da palavra ritualizada, a reprodução de fórmulas seguras e a estereotipagem que se preconizam para o cinema brasileiro comercialmente saudável. Optou pelos riscos de um trabalho profundamente autoral, teimosamente pessoal. Em quatro palavras, acreditou em si mesmo (CARVALHO, 2002, p.8-9).

Carvalho utiliza uma das falas de André que se adequa perfeitamente a sua produção:

[...] toda ordem traz uma semente de desordem, corremos graves riscos quando falamos'. E um desses riscos, ao que tudo indica, é risco da própria criação de uma ordem, o que poderia ampliar até ao risco da criação de um outro olhar, um outro cinema (CARVALHO, 2002, p. 47).

Dessa forma, podemos constatar que embora existam reações negativas a respeito da linguagem, de sua extensão e o seu lirismo no filme, não foram

adicionadas por acaso, mas cuidadosamente planejadas e talvez esses elementos contribuíssem para que o filme alcançasse sucesso.

A respeito da aproximação entre o romance de Nassar e o filme de Carvalho, Azerêdo (2016) ressalta em *Escritas e imagens do eu: a lírica de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho*, que o romance de Nassar é constituído por uma enorme densidade lírica e poética. Como a pretensão do diretor era alcançar um alto nível de aproximação com o texto narrativo e além disso, pela própria complexidade da trama, o filme não poderia ficar isento de recursos específicos tal qual a voz over do diretor, para dar maior ênfase naquilo que ele julgou necessário. Além de outros recursos que do mesmo modo que este, enriquecem o filme como a música, alternâncias de planos, enquadramentos etc., elementos que são indispensáveis e que normalmente ganham considerável relevância quando há a mudança de suporte de uma narrativa.

Sendo assim, julgamos necessário discutirmos alguns destes elementos, pois a Lavoura de Carvalho é farta de ícones sugestivos, que em seu âmago denotam cargas valorativas para com a construção não somente em relação a complexidade dos conflitos de André, mas também no respeito ao nosso propósito neste estudo que é a configuração da violência no filme, que, portanto, contribui para com a aflição do personagem principal. Dessa forma, optamos por demonstrar algumas passagens do filme nas quais a violência psicológica e física se faz presentes no filme.

O filme inicia-se com André deitado no chão de um quarto de pensão. Ao fundo, ouve-se um som de apito de trem, anunciando sua chegada. Sendo que esta, supostamente poderia nos indicar que seu irmão Pedro chegava à cidade. Uma outra possível observação para o som do trem cada vez mais crescente poderia ser o ápice da masturbação. Nesta cena, o foco recai sobre André, mas sobre ele, podemos perceber a falta de luz que existia dentro do quarto da pensão, algo que dialoga com os aspectos psicológicos de André.

Iniciam as batidas na porta do quarto e elas o colocam de sobressalto para abrir a porta. Ao abri-la, ele se depara com o irmão primogênito, frente a frente, Pedro lhe diz: “Nós te amamos muito” (NASSAR, 2012, p. 9); os dois se abraçam, mas logo vem a ordem de Pedro: “abotoe a camisa André” (NASSAR, 2012, p.10). Nesse instante, há a alternância para a cena de André menino, quando se refugiava debaixo das árvores, ao fundo, ouve-se uma música libanesa, acompanhada de uma reprodução fiel que a voz over faz de um fragmento do segundo capítulo do texto literário “de que

adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera?” (NASSAR, 2012, p. 12).

Sendo assim, podemos constatar que o cinema ao seu modo, é capaz de repassar de maneira harmônica os acontecimentos da narrativa literária. As ações ocorrem diante de nossos olhos, independentemente se dizem respeito a eventos pretéritos ou a previsões do futuro. Nesta mesma concepção, Yuri Lotman apud Sotta assinala que “em qualquer arte ligada à visão e aos signos icônicos, só existe um tempo artístico possível: o presente” (SOTTA, 2015, p. 5), ou seja, a exibição na tela engloba o presente, o passado e futuro de maneira singular. Na passagem mencionada acima, por exemplo, há uma troca entre o ambiente que é embebido de carga conflituosa entre André e a claridade e inocência de criança

Esta passagem do filme corresponde a apenas uma de muitas outras pelas quais o lirismo ganha relevância. A respeito das músicas que foram utilizadas no filme, Guimarães (2001) menciona que a melodia fez parte de todo o processo de elaboração do filme, como tal, durante os ensaios, as passagens das falas entre os atores, a música já era utilizada. Este fato, de certo modo contribui para com as escolhas de Carvalho a respeito sobre qual delas melhor se adequavam para cada cena. Algo que segundo o próprio músico certamente teria sido melhor que as que pudesse sugerir. Mas o lirismo do filme não se dá somente pelas músicas árabes. Outros elementos além da linguagem poética do texto de Nassar também ganham notoriedade no filme, como por exemplo, as fotografias de Walter Carvalho. Isso se justifica pelo seu cuidado com a luz que iria refletir sobre os personagens, sobretudo em Ana e André quando crianças, pois a infância seria o símbolo da pureza, dos sentimentos sinceros, tal como o apego de André pela pombinha que mais tarde seria associado ao desejo pela irmã.

A figura da Mãe também denota certo lirismo. As passagens referentes a ela, muitas vezes planos-sequência, são representadas por imagens claras, acompanhadas de uma trilha sonora suave e contemplativa. Para André, ela representava o oposto do pai; sempre o excedia de carinhos “eu ficava acordado na cama ... só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes "acorda, coração" e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir. ” (NASSAR, 2012, p.25). Contudo, esse excesso contribuiu para com a transposição do amor que sentia por ela fosse direcionado para Ana. A menção que fazemos sobre o lirismo e a claridade presente nas cenas em que a Mãe aparece no

filme, portanto, reforçam a contraposição do sentimento que André pelos pais, assim como efeitos que cada um destes sentimentos causava para si.

A claridade contida nas cenas em que Ana e a Mãe aparecem é totalmente contrária à luz utilizada nas cenas em que André aparece no quarto de pensão. Muito provável isso ocorre para representar o estado conflituoso em que André se encontrava. No início do filme, no quarto da pensão, André fica num embaraço provocado pela presença de Pedro e pela tentativa de colocar em ordem a bagunça de seu quarto. A câmera põe em evidência André de frente a um vidro embaçado escrevendo as duas primeiras letras A - N essa atitude no filme nos sugere a ideia de ele perguntar pela amada Ana. Entretanto, neste mesmo instante Pedro ordena para que André abrisse a janela. Dando sequência, a câmera capta a angústia de André em acatar a ordem do irmão.



Fig. 1 Cena de André após receber ordem do irmão.

A partir desta cena, podemos perceber a assimetria entre os dois irmãos. Junto a isto, a aflição do personagem principal em ter que obedecer a ordem em trazer a luz do dia ao quarto; a luz do dia naquele espaço funcionava como uma metáfora, ao associar a luz do dia daquele espaço com a luz do ambiente familiar e a luz que cada membro deveria ter; o que, portanto, que pode ser vista como uma das faces de violência psicológica.

No momento em que ele abre a janela, a trilha sonora aumenta o volume, outros elementos tomam espaço e a tela (janela) é completamente permeada pela luz do dia. Nessa imensa claridade, vislumbra-se muito delicadamente, o movimento das folhas aliada aos sons de conversas de crianças. E então aparecem os créditos de abertura do filme de Luís Fernando Carvalho.



Ao retomar a narrativa fílmica, a cena volta para o quarto, onde se inicia a tensa conversa entre os irmãos; durante essa conversa várias passagens de flashbacks são utilizadas. Uma destas logo no início do filme é a cena de todos sentados à mesa.



Figura. 2 – Cena do sermão à mesa

No filme a figura rígida do pai é nítida. Sua figura numa sobriedade imensa sentada à mesa divide o quadro exatamente ao meio, a câmera em pouco movimento, põe em evidência a distribuição dos membros da família. A luz da cena escura, pode de acordo com o entendimento de vários críticos do romance pode ser compreendida pela confusão interior de André. De acordo com que Walter Carvalho, diretor de fotografia do filme, se o sermão do patriarca era uma coisa que causava pavor naqueles que os ouviam, sobretudo pelo fato de que não poderiam ser contrariados, justificam o fato de só existir luz na mesa. Algo que também dialoga com a questão da figura bíblica representada pela figura do pai. Sendo que era neste momento, talvez mais que me qualquer outro que o pai proferia a sua incansável lavoura alicerçada sob um viés do discurso religioso que tratam, sobre temas que negam o mundo das paixões e exaltam a grandeza do trabalho duro na fazenda.

A configuração da violência, que de acordo com o que explicitamos no segundo capítulo, que trata sobre a sobreposição de um indivíduo sobre o outro, nesta cena é bastante perceptível a sobreposição da autoridade do patriarca, como tal, em virtude de os sermões serem diariamente proferidos por ele, esta mesma cena é retomada várias vezes. Sendo assim, a forma como a montagem, a escolha de como o filme irá demonstrar a narrativa, possibilita com que o espectador seja capturado por uma história inexorável, pela qual permeia da imaginação para o domínio da percepção

direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. (HUTCHEON, 2013).

A respeito de como se deu o processo com as fotografias do filme, Walter Carvalho postula que houve vários tratamentos; sentia que as de algumas cenas não poderiam ser claras, a opacidade, portanto se fazia necessária, uma vez que segundo ele, é no escuro que os fungos e os germes se proliferam, algo que pode estabelecer uma relação com algo que remete ao tempo, a ancestralidade, ao arcaico. Em associação a estes elementos, Walter Carvalho enfatiza que o problema inicial antes de começar as gravações do filme seria: qual enquadramento utilizar no filme. A escolha discutida entre ele e o diretor do filme teria que ser um enquadramento que representaria um ponto de vista abstrato, capaz de perpassar inúmeras possíveis leituras a espectador. Em consonância com o que Xavier (2005) nos argumenta, a câmera não se reduz a possibilidade de movimentar-se, e manter o fluxo contínuo de imagens. Pois a captação que a câmera faz, o modo de focalizar os acontecimentos possibilita uma multiplicidade de pontos de vista. Para Carvalho, por exemplo:

Na montagem o que mais me preocupava era saber quando e como a câmera se viraria para este olho-André. No percurso da montagem acabei por acreditar que, eliminando ao máximo os planos de André, talvez pudesse alcançar este sentido de subjetividade, como se o próprio filme oferecesse o lugar do personagem ao espectador, assim como uma leitura de um livro, o leitor sendo capaz de vestir a máscara do personagem, imaginando-se ali (CARVALHO, 2002, p. 69).

A câmera subjetiva, portanto, nos dá embasamento da constituição da violência. Esta cena ressalta a violência psicológica exercida por Iohána aos membros da família. Segundo Carvalho (2002) a câmera é quem registra e/ ou revela o estado emocional da personagem. Ao assistirmos ao filme, através, do close-up, somos submersos a elementos que tem grande relevância para o entendimento da narrativa literária e fílmica. A representação alternada dos rostos das personagens durante um diálogo; dos braços ocupando toda a tela, são alguns dos exemplos de como isso acontece. O significado da utilização do close-up dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação. Antes da cena que demonstraremos a seguir, André mostra ao irmão e a câmera põe em evidência as marcas que segundo André o pai deixou em seus braços, essas marcas seriam provenientes das surras que levavam do pai.

No que diz respeito ao primeiro ato de violência física exercido por Iohána na narrativa fílmica, temos a cena a seguir:



Figuras. 3 e 4 - Cena de André se preparando e levando a surra do pai.

A violência física demonstrada nesta cena nos leva a crer que André deixou de seguir em algum aspecto os preceitos das leis do pai, pois de acordo com os sermões de Iohána a violência física se justificava pelo fato de que, com base em seus ensinamentos diários, independentemente de qualquer situação era necessário começar pela verdade; Iohána até reforça isso antes de bater no filho. A surra dada aos filhos, que nesta cena é representada, serviram de exemplo para eles próprios, assim como os outros irmãos, terem a certeza de que teriam uma imposição maior, ou seja, a violência física, quando somente a psicológica não surtisse o efeito pretendido pelo patriarca. Cumpre mencionar que nesta cena, em que Iohána bate em André, Pedro também se faz presente, o que nos sugere que ele também poderia também ter apanhado do pai. Mas que como o enfoque da narrativa se voltava para as concepções introspectivas de André, a narrativa só nos mostra André levando a surra.

Mas a fala de André nos dá respaldo que Pedro também tivesse vivido a mesma experiência no dia que a cena representa.

[...] 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, veja, Pedro, veja nos meus braços (NASSAR, 2012, p. 41).

Esta cena nos chama atenção pelo modo como Carvalho optou por representar este primeiro aspecto da violência física, haja vista, que no texto literário a passagem

que nos remete este ato do pai é a quando André, ainda durante a conversa, estende os braços para o irmão a fim de mostrar as marcas das surras que levou quando crianças.

Entretanto, para André, tudo aquilo era ensinado dentro de casa era motivo de revolta. “Tinha corredores confusos a nossa casa, mas era assim que ele queria as coisas, ferir as mãos da família com pedras rústicas, raspar nosso sangue como se raspa uma rocha de calcário”. (NASSAR, 2012, p.42). Essas são as palavras de André durante a conversa tida com o irmão no quarto da pensão. Nesta passagem do filme, a representação de André que no início da conversa era representada por uma postura submissa adquire o viés verborrágico.

O primogênito que até então apresentava um comportamento impositivo, ainda que de maneira suavizada, semelhante ao comportamento do pai, buscar o equilíbrio nas leis defendidas pelo pai, na obrigação de cabia a cada um no trabalho na lavoura para obter o sustento do lar e a bem-aventurança que a família poderia proporcionar, passa a assumir uma postura mais passiva diante das inesperadas revelações de André; o que de certo modo também nos leva a crer que poderia ser uma aproximação semelhante ao que Chauí (2013) trata sobre a aproximação do violentador com o violentado.

Outra cena extremamente marcante que podemos extrair a violência psicológica ocorre no final do filme, quando André retorna ao lar. O plano sequência da conversa é extenso e denso. Durante a difícil conversa tida entre André e o pai. André demonstra de maneira ambígua as suas inquietações sobre toda a vivência na família. Razão pela qual o pai bate na mesa e diz ao filho que aquele local não seria lugar para provocação. Entretanto, diferentemente de todas as outras passagens do filme, esta cena demonstra profundo sofrimento na expressão de Iohána. Pois compreendia que o que teria feito André para o seio familiar não seria o amor pelos membros da família, mas o orgulho, o desprezo. Argumento este, que sensibiliza André e o faz aceitar o posicionamento do pai em se tornar um filho submisso as normas e a conduta direcionada pelo pai.

Este fato, juntamente com o fato de Ana demonstrar a intenção de continuar a obscenidade dentro do lar familiar, ao dançar de maneira sensual, utilizando as quinquilharias que André adquiriu com as prostitutas que havia mantido contato, no exato momento em que Iohána descobre a relação tida entre os irmãos, podem ser umas das possíveis justificativas para que Iohána assassine a própria filha. A cena do

assassinato não mostra ao espectador o momento em que o pai a acerta com o alfanje. O diretor construiu numa sequência em que Ana aparece dançando, e o pai levanta o alfanje, na sequência, uma rosa vermelha que Ana tinha pendurada no cabelo aparece despedaçada pelo chão e toda a família, em desespero gritando: Pai. Mas todos os gritos foram em vão.

### 3.4.1 Acréscimos e supressões no filme

Em algumas passagens do filme *LavourArcaica*, podemos perceber que embora a pretensão do diretor tenha sido criteriosamente fidelizar o texto de Nassar, existem alguns elementos, supressões e acréscimos, na adaptação fílmica de Carvalho. Todas as falas do filme de Carvalho foram literalmente extraídas do romance de Nassar, pois não houve roteiro, somente o livro. Na montagem da adaptação fílmica, Carvalho altera a sequência de capítulos do romance.

De acordo com Vannoye (apud Brito, 2006) a redução e adição são recorrentemente utilizadas nas adaptações fílmicas. Por se tratar de linguagens que possuem linguagens diferentes, normalmente os adaptadores necessitam utilizar outros elementos que não poderiam ser representados de outra forma.

No mesmo modelo da redução, uma adição pode consistir do mero acréscimo de novos elementos (imagens, ações, personagens, cenários, diálogos, etc), ou da dilatação dos já existentes. Deste modo, um pequeno detalhe, físico ou psíquico, que não havia no romance pode aparecer no filme como um deflagrador semântico importante, em substituição ou não a elementos da estrutura romanesca, do mesmo modo que, o destino do protagonista no romance pode receber, no filme, um desenvolvimento maior, que responda por deficiências que a narração havia tido em recobrir aspectos abstratos do discurso literário, suponhamos, aqueles trechos de monólogo interior em que o personagem referido refletia sobre si mesmo (BRITO, 2006, p. 72).

A respeito das modificações e permutas presentes nas adaptações fílmicas, Stam (2006) enfatiza que os narratologistas do cinema exploram as categorias presentes na análise narratológica que Genette faz sobre do romance, que tratam sobre a ordem, a duração e a frequência, que, portanto, influenciam na estrutura da forma e da estética da adaptação. Baseando-nos na obra de Nassar, elencaremos algumas supressões e acréscimos na obra de Carvalho.

No filme *Lavour Arcaica* há a supressão do quarto capítulo do romance. Estas passagens nos indicam as primeiras experiências sexuais de André, com a cabra Sudanesa ou Schuda, como André a chamava.

Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pêlo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo (NASSAR, 2012, p. 19).

A partir deste excerto, podemos perceber que precocemente, André já revelava uma associação entre os elementos da natureza com os seus anseios sexuais, assim como o contato que ele tinha com a terra, com as folhas. Não há como afirmar o real motivo pelo qual o diretor resolveu deixar de lado estas cenas; mas é bem provável que esta escolha tenha sido vista com bons olhos pelos críticos, uma vez essas cenas poderiam causar espanto nos espectadores. Como o diretor suprimiu esta cena, resolveu acrescentar outra, a de André com as prostitutas no bordel.

A voz over, que embora tenha sido visto como um ponto negativo no filme, no nosso ponto de vista em muito veio a acrescentar para com a narrativa fílmica, haja vista que se não fosse ela, muito provavelmente, e a sequência dos fatos poderiam ficar confusa, ou mesmo comprometida, sobretudo, pelo fato de que o enredo ser permeado de memórias de André.

Outro elemento que foi acrescentado ao filme foi a sequência das cenas de quando André chega à cidade onde fica a pensão em que escolheu morar também foi um outro acréscimo feito pelo diretor. Nessas cenas, ele caminha pela rua durante o dia, ao fundo aparece um prédio que se assemelha a uma igreja, há a movimentação de pessoas, aparece a placa de uma pensão, ao fundo ouvimos uma música. Logo após, André adentra no quarto totalmente escuro. Essa escuridão seria o início do estado conflituoso de André, que são apresentadas de outra forma no início do filme; quando André recebe a visita de Pedro e rememora a autoridade do pai e a oposição entre luz e escuridão nos sermões.

A partir desses elementos, podemos constatar de maneira nítida como as obras em estudo, apesar de tratarem a mesma história, por utilizarem linguagem, recursos diferentes e, pelo fato de a adaptação ser uma obra totalmente independente, ser

normal que ocorram algumas alterações entre a obra original e a adaptada. No filme *LavourArcaica* essas alterações ocorrem pela opção de o diretor realçar ou não determinada cena, assim como ocorre com a supressão do envolvimento de André com a cabra Schuda e o acréscimo da cena do bordel, que mencionamos. Outro motivo, para possíveis alterações são as alterações da sequência narrativa, que normalmente ocorrem com o objetivo de proporcionar a de certo modo certa harmonia na construção da adaptação, já que a fruição do espectador é diferente da do leitor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso estudo acerca da representação da violência no romance e no filme *Lavoura Arcaica* nos levou a conclusão de que é possível estabelecermos uma relação dialógica entre a literatura, o cinema e a sociedade. No primeiro capítulo foi possível discutir questões acerca da mimesis enquanto concepção de arte, literatura como representação da realidade. Discutimos que, os posicionamentos de Aristóteles e Platão foram contrários acerca desse entendimento, mas nos respaldamos no entendimento de Aristóteles que designa que toda atividade poética constitui imitação da realidade.

Com base nisso, utilizamos as reflexões de Candido (2014), acerca da relação entre literatura e sociedade. Esta linha de raciocínio nos possibilitou o entendimento de que na década de 1970, muitas obras tiveram a preocupação de demonstrar e fazer uma crítica, ou pelo menos divulgar os acontecimentos que a sociedade brasileira vivia. Entretanto, no período da publicação do romance de Raduan Nassar, as produções literárias, assim como qualquer outro tipo de arte, sofriam com a censura do governo ditatorial. Qualquer obra representava características que pudessem ir contra os ideais do Estado censor, elas cerceadas, impedidas de serem publicadas e circuladas, motivo pelo qual, muitos escritores tiveram que adotar uma linguagem metafórica, sugestiva para assim abordar temas como a violência. Fato este, que nos ajudou a pensar sobre a composição estética e a abordagem da violência no romance, embora o autor negue qualquer direcionamento da obra com o período. A proposta de nosso estudo foi observar como ocorre a representação da violência no romance e no filme *Lavoura Arcaica*.

Abordamos neste estudo a configuração sob duas perspectivas: a violência psicológica e a violência física. Na tentativa de melhor compreender como ocorre cada um destes tipos de violência, utilizamos vários pressupostos teóricos. No que concerne à violência psicológica, inicialmente utilizamos o posicionamento de Bakhtin, no qual ele trata a língua é um fato social, mas que também provoca muitos conflitos sociais, pela tessitura dos discursos, que são constituídas por ideologias. Outro teórico que de alguma forma estabelece certa relação com Bakhtin (2002; 2006), no que diz respeito aos conflitos provocados pelo discurso é Chartier (1990), para este, não existe discurso neutro, o que, portanto, nos direciona para o entendimento de Foucault



(1982) e Bourdieu (2000; 2012) acerca da relação existente entre dominantes e dominados, que em outras palavras podem ser compreendidos como pessoas violentas e violentadas. Demonstramos que a violência psicológica é o tipo que predomina em ambas as narrativas, mas quando os filhos descumpriam as normas vindas do pai, a sansão se fazia imperar, com as surras dadas por Iohána nos filhos, bem como a violência extrema: o assassinato de Ana pelo próprio pai.

No que concerne à violência física, utilizamos o posicionamento que afirma que a violência faz parte da formação da cultura da sociedade brasileira, sobretudo pela legitimação e preponderância do patriarcalismo. Algo que se assemelha com a representação da personalidade de Iohána, visto que impõe autoridade que a todo custo deveria ser seguida, caso contrário, haveriam as punições físicas.

Por se tratar de um estudo que aborda dois tipos de mídias, no caso, a literatura e o cinema, nosso estudo também buscou tratar posicionamentos teóricos sobre o processo da adaptação elencando os aspectos que concernem a questão do dialogismo e da intertextualidade, enfatizando que a adaptação deve ser compreendida como uma obra autônoma. Com base nessa premissa, a teoria da adaptação afirma que, pelo fato de a adaptação possuir autonomia, cabe ao autor seguir na medida do possível a mesma estrutura da obra original, tendo em vista que a transposição de uma mídia a outra, as mesmas características, como por exemplo, o mesmo enredo, os mesmos personagens, dentre outros, tal como ocorre no filme *LavourArcaica*, que optou por seguir fielmente o romance de Nassar. Demonstramos também que apesar disso, por se tratar de linguagens diferentes, no caso, literatura e cinema, não há como deixar de ter algumas alterações, ainda que mínimas.

Considerando o exposto, entendemos que os estudos que envolvem a literatura e o cinema, no caso uma adaptação literária, vão além das questões de fidelidade, mesmo que essa seja uma das outras possíveis discussões a serem levantadas, nesses tipos de estudo, é interessante pensar: como elas são capazes de retratar e abordar temas atuais e relevantes para a sociedade.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro Relume-Dumará, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

AZERÊDO, Genilda. *Olhares sobre o cinema brasileiro (2001-2016)*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5ª ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Hucitec, 2002.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

BALANDIER, Georges. *Antropo – lógicas*. Trad. Oswaldo Elias Xidieh. São Paulo: Cultrix Edusp, 1976.

BARRETO, Maria do Perpétuo Socorro Leite. PATRIARCALISMO E O FEMINISMO: uma retrospectiva histórica. *Revista Ártemis – Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades*, n 1, 20 dez. 2004.

BAZIN, André. *O Cinema*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1991.

BENTHAM, Jeremy. [Et al.]. *O Panóptico*. Traduções de Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política*. Trad. Carmen C. Varriale et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1 ed., 1998.

BORGES, Anderson. A colheita impossível: breve estudo sobre a memória em Raduan Nassar e Herberto Helder. In. *A produção literária de Raduan Nassar*. Org. Sedlmayer, Sabrina. Belo Horizonte FALE/UFMG 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2000.

\_\_\_\_\_. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. São Paulo, UNIMARCO, 2006.

BRÍGIDO, Edimar Inocêncio. Michel Foucault: Uma Análise do Poder. *Rev. Direito Econ. Socioambiental*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 56-75, jan. /jun. 2013.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais*. São Paulo: Ática, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CANEVACCI, Massimo. *Dialética da família*. Trad. Coutinho, Carlos Nelson. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1987.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Bertrand/Difel, 1990.

CHAUÍ, Marilena de Souza; ITOKAZU, Ericka Marie; CHAUI-BERLINCK, Luciana. *Sobre a violência*. [S.l: s.n.], 2017.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003.

DEVIDES, Dilson César. *30 anos de rock: Raul Seixas e a cultura brasileira (de 1970 a contemporaneidade)*. 2006. 117f. Dissertação de mestrado em estudos literários. Universidade Federal Mato de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiose à tradução cultural*. Ouro Preto. Editora: UFOP, 1999.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In. *História do cinema mundial*. Fernando Mascarello (org.). Campinas, SP: Papirus, 2006.

FARIA, Gentil de. *Estudos de literatura comparada*. 1ªed. Curitiba: Appris, 2019.

FERRÉR, Jéssica Rodrigues. *Frutos ambíguos do afeto: um estudo sobre a problematicidade dos personagens André e Ana em Lavoura Arcaica*. 2016. 105 f. Dissertação de mestrado em Letras. Universidade Federal do Maranhão. João Pessoa.

FISCHER, Luís Augusto. *Lavoura arcaica foi ontem*. Organon, Porto Alegre, n. 17, p. 1426, 1991.

FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19 ed. São Paulo: ed. Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Organização e introdução de Roberto Machado. 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir Nascimento da prisão*. Trad. Raquel de Ramallete. 20ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 1ª edição digital. São Paulo, 2013.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção, o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP. São Paulo, 2002.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Lauret Léon Schaffter. São Paulo. Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HATTNER, Álvaro. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. *Revista Itinerários*. Araraquara, p. 35-44, jan./jun.2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2005.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semánalise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOLLER, Sílvia Helena; NARVAZ, Martha Giudice. Famílias e patriarcado: normativa à subversão criativa. *Revista Psicologia e Sociologia*. Vol. 18, nº 1, p. 49-55; jan/abr. 2006.

LAVOURARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. *Adaptação do romance de Raduan Nassar*. 2001. Rio de Janeiro: Rio filme distribuidora, 2001.

LIMA, Marcos Hidemi de. Marcas da ordem patriarcal em São Bernardo: o dilema do favor. *Revista Investigações*. Vol. 22, nº 1, Janeiro/2009.

MALLARD, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

MALINOWSKY, Bronislaw. A família no direito paterno e no direito materno. In: CANEVACCI, Massimo. *Dialética da família*. Trad. Coutinho, Carlos Nelson. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1987.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro António, Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Perspectiva, São Paulo, 1977.

MICHAUD, Yves. *A Violência*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014

NANTES, Flávio Adriano. Raduan Nassar vence o Camões 2016. *Revista Rascunhos Culturais* | Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Coxim, MS | v. 7 | n. 14 | p. 13 – 20 | jul./dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Obra completa, de Raduan Nassar, e as vozes insurgentes que ecoam em seus textos. *Revista Rascunhos Culturais* | Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Coxim, MS | v. 7 | n. 14 | p. 111– 121 | jul./dez. 2016.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo. Instituto Moreira Salles. 1996, n. 2.

NORA, P. 1993. *Entre memória e História: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo, n.10.

ODÁLIA, Nilo. *O que é violência*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume: Fapespe, 2008.

PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2000.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

REVEL, Judith. *MICHEL FOUCAULT: conceitos essenciais*. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesani. - São Carlos: Claraluz, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, André Luís. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.

ROSA, Tiago Barros. O poder em Bourdieu e Foucault: considerações sobre o poder simbólico e o poder disciplinar. *Revista Sem Aspas*, Araraquara, v.6, n.1, p. 3-12, jan./jun. 2017.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In:\_. Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.75-97.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões políticas e culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Elijames Mores dos. Lavoura Arcaica: o trânsito da literatura ao cinema. *Revista Rascunhos Culturais* | Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Coxim, MS | v. 7 | n. 14 | p. 81 – 100 | jul./dez. 2016.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. *Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo*. In: DALGASTAGNÉ, Regina [ et al.] org. *Ver e imaginar o outro – alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Ed. Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. *Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira*. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et al.] (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.236-259.

SOUZA, Maria Salete Daros de. *Desamores: a destruição do idílio familiar na ficção contemporânea*. Florianópolis: Ed. UFSC; São Paulo: Edusp, 2005.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TARDIVO, Renato. *Porvir que vem antes de tudo: literatura e cinema em Lavoura Arcaica*. Cotia, SP: Ateliê, 2012.

TARDIVO, Renato. Reconciliação e conflito em Lavoura Arcaica – literatura e cinema Renato Tardivo. *Revista Rascunhos Culturais* | Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Coxim, MS | v. 7 | n. 14 | p. 59 – 80 | jul./dez. 2016.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TÖNNIES, Ferdinand. *Teoria da comunidade e família*. In: CANEVACCI, Massimo. *Dialética da família*. Trad. Coutinho, Carlos Nelson. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1987.

VIEIRA, Itala Maduell. A memória em Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Michael Pollak. "*História, memória e ética: perspectivas transdisciplinares*" do XI Encontro Regional Sudeste de História Oral. (Disponível em [http://www.sudeste2015.historiaoral.org.br/resources/anais/9/1429129701\\_ARQUIV\\_O\\_Memoria\\_Italia\\_maduell.pdf](http://www.sudeste2015.historiaoral.org.br/resources/anais/9/1429129701_ARQUIV_O_Memoria_Italia_maduell.pdf)).

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: *Literatura, cinema e televisão*. PELLEGRINI, Tânia. [et al]. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61 -89

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3 ed. São Paulo. Paz e Terra, 2005.