

SUBVERSÕES EM *LAVOURA ARCAICA*, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

Felipe Nascimento Gaze¹

Wolmyr Rimberê Alcantara Filho²

Resumo

O artigo faz uma análise do filme *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, baseado no romance homônimo de Raduan Nassar, de 1975. A primeira parte apresenta uma síntese da trama e aponta como a rebeldia do personagem André seria, ao final, uma subversão àquela estrutura familiar que busca em Horkheimer um entendimento da família como local de aparelhamento ideológico para manutenção do poder dominante na sociedade burguesa. A segunda parte recorre à teoria estética de Adorno, que entende que forma e estrutura social caminham juntas na obra de arte, para mostrar que a subversão em *Lavoura arcaica* vai além do conteúdo, repousando também na sua forma, algo próximo da narrativa não-linear da obra escrita.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*; Análise fílmica; Subversão; Theodor Adorno; Max Horkheimer.

A SUBVERSÃO DA TRADIÇÃO

Baseado no romance homônimo de 1975 de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, filme lançado em 2001 e dirigido por Luiz Fernando Carvalho, apresenta uma família rural de descendentes libaneses centrada na figura austera do patriarca Iohána, interpretado por Raul Cortez. O filme, assim como o livro, é a narração em primeira pessoa do personagem André (Selton Mello), um dos filhos de Iohána que, julgando como arcaicos e hipócritas os costumes da família, junto a uma paixão proibida, e em certo momento concretizada, pela irmã Ana (Simone Spoladore), se insubordina à autoridade do pai e abandona a vida na

¹ Doutor e mestre em Literatura pela Ufes e professor pela Secretaria de Estado da Educação (Sedu-ES).

² Graduando em Cinema e Audiovisual pela Ufes, professor pela Secretaria de Estado da Educação (Sedu-ES) e mestre em Engenharia Ambiental pela Ufes.

fazenda e vive numa pensão suja de um centro urbano para, após algum tempo e atendendo aos apelos do irmão mais velho Pedro (Leonardo Medeiros) – que tem nas palavras a reprodução perfeita da voz do pai – retornar ao lar numa história que pode ser entendida como uma releitura da parábola bíblica do filho pródigo.

Como na obra de Nassar, o filme demarca esses momentos da vida de André em duas partes: *A partida* e *O retorno*. Luiz Fernando Carvalho, que também assina o roteiro, toma emprestado do livro uma reprodução próxima da literal da narração e das falas das personagens³, carregadas de um lirismo pesado e uma poética que escapam do naturalismo das falas do cinema clássico. O entusiasmo da narração se integra às cenas tomadas quase sempre em planos fechados, personagens cerceados como os sentimentos afogados de André e de outros membros da família pela rigidez dos costumes do pai como manutenção de uma ordem social e familiar pela imagem presente do falecido avô, descrito por André como “esse velho esguio talhado com madeira dos móveis da família”. Nas cenas mais dramáticas, como nos diálogos entre Pedro e André na pensão e os longos sermões do pai, aparecem ausentes de uma luz que preencha o cenário, o qual se perde em pouca profundidade em um fundo escuro num contraste próximo do barroco com os rostos e corpos iluminados, elemento adicional que o diretor lança mão para se chegar ao forte apelo passional que tem na obra literária.

Nas cenas das festas, onde a família se reúne a outros membros distantes e alguns vizinhos, a iluminação adota um padrão mais naturalista, com cenários bem iluminados e maior profundidade de campo. As festas são a suspensão temporária do autoritarismo e da austeridade impostos pelo poder dominante do pai para um momento de liberdade dos corpos. É Ana a irmã quem mais sensualiza seu corpo na dança aos olhares contemplativos de André. É a oposição a uma disciplina direta ao corpo, como a sociedade disciplinar de Foucault (2014), que enxerga na vigilância e controle direto do corpo uma tentativa de naturalização do arbítrio para se adestrar uma massa disciplinada às vontades do poder. E essa disciplina, no poder soberano do pai que lhe dá o direito ao controle do corpo alheio, está em toda a engessada rotina da fazenda, como os lugares demarcadas à mesa e os sermões de Iohána embebidos de uma culpa e um sacrifício cristão pela obediência ao trabalho árduo e à união familiar.

³ Constatação por uma consulta direta da 3ª edição de *Lavoura arcaica* da Companhia das Letras (2013).

As festas, entretanto, não são uma subversão à opressão patriarcal, apenas um espaço tão rigidamente delimitado dentro da lógica do trabalho familiar na fazenda afim de permanecer intacta a manutenção do regime disciplinar. É o paradoxo entre o tempo livre e trabalho na sociedade burguesa que Adorno (2009) coloca em seu ensaio *Tempo livre*, onde entende que não há uma delimitação rígida entre trabalho e tempo livre, em que esse último é um espaço que segue as mesmas normas de comportamento do trabalho e que funciona para se esquecer temporariamente desse e voltar a ele com a força de trabalho renovada.

É uma compreensão que aproxima a estrutura familiar de *Lavoura arcaica* do entendimento que Horkheimer (1990) dá em *Teoria crítica* da família como um local de aparelhamento ideológico para manutenção do poder dominante na sociedade burguesa. Estaria com a figura do pai um direito natural de poder, independente de ser ou não digno para tal. Trata-se de um poder que se manifesta basicamente por meio da força.

A teimosia da criança tem de ser quebrada, e o desejo primitivo de um desenvolvimento livre de seus impulsos e faculdades deve ser substituído pela obrigação interior de cumprir um dever incondicionalmente. A sujeição ao imperativo categórico do dever foi, desde o início, um objetivo consciente da família burguesa (HORKHEIMER, 1990, p. 215).

Ana e André manifestam ao longo do filme seus desejos primitivos. Ana pela dança, André ao afagar seu corpo à terra e folhas úmidas como quem parece buscar uma conexão com seus impulsos corpóreos, no calor da terra macia que remete às carícias maternas. A mãe, interpretada por Juliana Carneiro da Cunha, inclusive, faz um contraponto à austeridade do pai. Ela, principalmente com André, é carinhosa e lhe faz afagos no corpo, como na cena em que acorda o personagem de André ainda criança com uma voz mansa e tocando-lhe o peito.

Ainda que seja impossível de afirmar que foi essa relação edipiana que levou à paixão de André pela irmã Ana, não indo esse raciocínio além de uma especulação rasa, a verdade é que André busca dentro do próprio sistema, nos sermões do pai, a justificativa quase irônica para consumação do ato sexual entre os irmãos. Quando uma Ana atormentada pela culpa reza supostamente por perdão, André lembra as palavras do pai quando diz que “a felicidade só pode ser encontrada no seio da família”.

Mas até na subversão *Lavoura arcaica* exhibe uma rigidez quando reserva o lado esquerdo da mesa da família aos transgressores da ordem. Se na cabeceira está o pai, e ao

seu lado direito Pedro, que como homem e primogênito tem a credibilidade de ser o eco da voz do patriarca, além de outras três irmãs que na sua submissão se escondem e pouco são notadas na história, é o lado esquerdo que, na ordem, estão a mãe, André, Ana e o caçula Lula (Caio Blat). É o irmão adolescente que, na sua impulsividade, já na parte final do filme quando do retorno de André, coloca sem rodeios, mais com as palavras do que com o corpo, sua insatisfação e desejo de libertação daquela vida rural, opressora e arcaica, como na sua fala no diálogo com André: “Não aguento mais essa prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem todo o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos, André”.

Lula é a geração mais nova que faz com as palavras o que os outros exprimem principalmente com os gestos. É o impulso que não se reprime e flui de modo quase anárquico. Não à toa a sua decepção ao se deparar com o retorno de André, que funcionava para ele como um mito, a personificação de um ideal. Mas, talvez por uma imaturidade, não compreenda que ali não estava o mito, mas o ser humano com seus erros e contradições.

O ser humano que, se não rompeu em definitivo com os braços opressores do patriarcalismo, ao menos descortinou um pouco a hipocrisia de uma engrenagem arcaica que se move não para o bem comum e à prosperidade como procura fazer crer os sermões do pai, mas à continuidade de uma relação que serve ao poder e que tem no cinismo da caridade um elemento que encobre as verdadeiras necessidades sociais.

Isso fica evidente no desconforto de André em um dos sermões do pai, quando para falar sobre justiça ele recorre à parábola do faminto. Na cena em questão, em preto e branco para evidenciar ser uma história dentro da história, há o faminto representado na figura de André que encontra o dono de um rico palácio, um ancião representado pelo pai. Diante do faminto, o senhor rico faz um jogo de paciência com o miserável ao lhe oferecer um rico banquete imaginário com vinho, carnes e frutas frescas e espera desse uma servidão que lhe é dada ao ignorar a própria fome que lhe dobrava de dor para se manter paciente aos caprichos dos poderosos. O pai é o soberano, o que detém os meios de produção e que espera a servidão do faminto, ou seja, do povo, às suas vontades para receber, como real, não um banquete de carnes e frutas, mas apenas de pão.

André entende o cinismo da fala de quem, com a mesa farta, pede paciência daquele que a fome lhe corrói e só o tolera e o coloca, nas palavras do pai, como “um homem de espírito forte”, quando este se submete a sua vontade. Paciência justamente

daquele que necessita de uma política que lhe faça entrar de imediato no orçamento, não de uma promessa futura e distante de esperar o bolo crescer para ser repartido. André brada ao irmão Pedro aquilo que o pai esconde: a vontade do faminto de desfechar um murro violento naquele ancião de barbas brancas e formosas.

A vingança do faminto, porém, não vem por André, que retorna ao lar e parece tentar se submeter de volta ao sistema que lhe oprime. No final é Ana quem faz do seu próprio corpo a resistência na dança que transborda vinho e uma sensualidade extrema e há muito reprimida. É a insubordinação que expõe seus instintos reprimidos e a hipocrisia de uma relação que visa o bem estar de uma minoria. É o seu corpo que sofre o golpe fatal do pai ao descobrir a paixão proibida pelo irmão, o golpe que lhe priva da vida executado pelo soberano patriarca que tem o direito auto consentido de decidir o destino do corpo alheio.

A SUBUERSÃO COMO FORMA

Em seus muitos trabalhos sobre arte e sociedade, o filósofo alemão Theodor Adorno, que, assim como Walter Benjamin e Max Horkheimer integrava o que comumente se chama de Escola de Frankfurt, discutiu sobre o problema da forma artística. Para Adorno, forma e estrutura social caminham juntas na obra de arte. A forma tende a plasmar na obra um conteúdo social.

A tensão da obra de arte, de acordo com Adorno em *Teoria estética*, é:

[...] significativa na relação com a tensão externa. Os extratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objectivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte com a sociedade (ADORNO, 2012, p. 18).

O filósofo entende que as tensões sociais não se resolvem na obra, mas tão somente se mostram, não apenas em seu conteúdo, mas na própria forma artística. Uma substância sócio-histórica é vertida para a representação, tornando assim a interpretação da obra também um exercício das condições de realização daquela mesma obra.

Se colocarmos forma onde está escrito música, teremos algo da postura de Adorno como crítico, que de fato procura saber do que as formas falam, reagindo a elas como expressões da sociedade contemporânea no que esta tem de mais problemático e crucial (SCHWARZ, 2012, p. 46).

Ou, nas palavras de Adorno (2008, p. 66): “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”.

Em outro texto conhecido de sua autoria, o prefácio de *Filosofia da nova música*, o filósofo também argumenta em favor da ideia de que a obra de arte pode ser palco de contradições e conflitos sociais: “Trata-se apenas da música. Como poderá estar constituído um mundo em que até os problemas do contraponto são testemunhos de conflitos inconciliáveis?” (ADORNO, 2009, p. 11).

É por isso que:

Somente uma análise interna, profunda das obras permite fazer aparecer o que ordinariamente escapa à verborreia mais ou menos tingida de idealismo: o conteúdo de verdade. Este, precisa Adorno, não está “fora da história”, mas na “cristalização da história nas obras” (JIMENEZ, 1977, p. 34).

A partir desses pressupostos adornianos que dão pistas sobre alguns pressupostos de sua teoria estética, podemos retomar a discussão sobre o filme *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, apertando a tecla *play*.

A película, que tem no seu conteúdo uma subversão da tradição familiar – a maior delas, na verdade, o incesto – guarda também, na sua própria forma, ou construção, ou representação, subversões.

Podemos, à guisa de exemplificação, apontar essas particularidades no roteiro de Carvalho, que segue de perto a prosa não linear de Raduan, e é, por conta disso, também não linear. Assim, acompanhamos os destinos e desatinos da família de André, a partir de sua narração em *off* – em atuação intensa de Selton Mello –, com idas e vindas no espaço e no tempo, em um movimento que imita a memória e o fluxo de consciência do protagonista⁴.

A quebra da organização tradicional da temporalidade narrativa é uma subversão formal importante, que visa não apenas a uma aproximação maior do filme com o romance⁵, mas também considera a necessidade de representar a condição fragilizada da

⁴ “Segundo Carvalho (2002), ao traduzir o fluxo de consciência de Nassar para a linguagem do cinema, ele saiu em busca de reconstruir uma utopia cinematográfica, um filme arquitetado com linhas de poesia e massas de pura emoção. Com um trabalho autoral, o cineasta contestou regras de economia narrativa usuais nas adaptações, como a eliminação da palavra ritualizada e da reprodução de estereótipos e fórmulas cinematográficas seguras” (SARMENTO, 2008, p. 120).

⁵ “A narrativa literária também não é linear, é construída pelo fluxo de consciência do narrador-protagonista André, que passeia através de fragmentos por sua cartografia pessoal, mesclando passado e presente, emoções e ações, em um movimento constante entre suas memórias e seu presente, que já passa a ser passado

psique de André, um homem quebrado, fragmentado, que só poderia narrar os acontecidos da maneira que o faz.

A não linearidade do filme é também uma pista do cinema de Carvalho, que, desde a escolha do romance, passando por sua adaptação, não faz concessões em termos de facilidades para o público, entregando uma obra densa e que faz jus ao espírito do livro, sem repeti-lo.

O filme, dessa maneira, à semelhança do romance, não se propõe a adulação do público, entregando uma obra de arte séria, na terminologia adorniana, isto é, que não abre mão de suas configurações artísticas em prol do sucesso entre as massas.

Seguindo essa forma que não se entrega, subversiva porque subverte qualquer tradicionalismo cinematográfico, precisamos também observar o ritmo do filme, considerado longo para os padrões contemporâneos – tem 163 minutos.

A narrativa avança lentamente, entre idas e vindas, passado e presente. Adjunto às imagens, sobrepõe-se a narrativa literária, em sua maior parte igual em cada palavra à prosa de Nassar. Trata-se de uma prosa literária, não apenas por fazer parte de uma obra de literatura, mas por seu caráter fundamentalmente lírico, imagético, de forte carga metafórica e simbólica.

Outros elementos da linguagem literária podem ser apontados como subversões formais presentes no trabalho de Carvalho, que incluem filtros, saturações⁶, experimentos com a trilha sonora⁷, exercícios de linguagem considerados próprios das vanguardas cinematográficas.

no momento em que o relata. É uma narrativa circular, vertiginosa, cercada de tragédias, em um fluxo envolto por devires, no qual o narrador-protagonista está sempre rompendo a estrutura da narrativa, assim como a si mesmo e seu universo” (SARMENTO, 2010, p. 9).

⁶ “Distorções da imagem, saturação ou filtro que lembram bastante alguns exercícios de Aleksandr Sokúrov são vistos toda vez que André volta à cena, depois de uma reflexão somada a cenas do passado. Nesse caso, há um choque muito bem vindo através da imagem, onde os tons terrosos são sempre destacados nos espaços da casa e a saturação para o branco ou destaque do verde são majoritários nos ambientes externos” (SANTIAGO, 2018).

⁷ “Através da repetição, em diferentes arranjos, da ária Erbarne Dich, Mein Gott (da Paixão Segundo S. Mateus, de Bach) e uma trilha sonora que mistura clássicos com música libanesa, o espectador e os personagens são levados como se fossem folhas soltas, ora dançando, ora planando ao vento, atravessando o tempo de forma irregular, indo de uma memória a outra, mergulhando na infância, escorrendo pela adolescência e se arrastando no presente, tentando fazer a dor mais íntima ser entendida por um irmão; tentando fazer o pai entender que certas regras são uma forma de escravidão” (SANTIAGO, 2018).

À GUIA DE CONCLUSÃO: A CÂMERA SUBVERSIVA DE *LAVOURA ARCAICA*, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

De acordo com Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985, p. 100), “O terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação”.

Assim sendo, é preciso dar o devido valor a filmes como *Lavoura arcaica*, que, na contramão de um cinema de fácil assimilação, propõe um espetáculo complexo e que não permite qualquer escape ou em que se observa tentativa de manipulação ou dominação do público. Ao contrário, o trabalho de Luiz Fernando Carvalho, sob um olhar adorniano, traduz a busca por um cinema que se distancia dos ritmos mais palatáveis e das referências mais corriqueiras, para, pela forma e pelo assunto, subverter os parâmetros mais tradicionais da chamada sétima arte.

Lavoura arcaica rechaça aquele pensamento pasteurizado e sem autonomia tipicamente fomentado pela massificação da produção cultural na sociedade capitalista – tendo como expoente, por exemplo, o cinema hegemônico hollywoodiano com seus *blockbusters* – e se coloca como resistência a um tipo de cinema que Adorno e Horkheimer se declinavam a classificar como arte:

O filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

Luiz Fernando Carvalho, dentro dessa premissa de massificação da produção cultural, que Adorno (1992), numa comparação de como as publicações de antigos textos filosóficos do passado passaram a edições de bolso, classifica como inevitável ao expor que “De fato, seria insensato querer segregar tais textos em edições científicas, em edições reduzidas e custosas, quando o estado da técnica e o interesse econômico convergem para a produção massiva”. O próprio filósofo, entretanto, não exclui e, mais do que isso, talvez cobre uma maior responsabilidade diante do novo modo de produção ao completar que “Isso não significa, porém, que se deva ficar cego, por medo do inevitável, diante de suas implicações, nem, sobretudo, diante do fato de que entra em contradição com as pretensões

imanes de democratizar a formação cultural” (ADORNO, 1992). Podemos ir além, e pensar que essa responsabilidade possa se estender ao próprio produto cultural e vir a ser este um elemento poderoso contra o conformismo e o *status quo*.

Em tempos de tecnicismo a serviço da massificação e de vingadores que nunca se vingam daqueles que, talvez, efetivamente, merecessem sua atenção, *Lavoura arcaica* mostra as razões de sua persistente relevância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Teoria da semicultura**. Trad. Newton Ramos de Oliveira. Araraquara: Unesp, 1992.

_____. “Tempo livre”. In: **Indústria cultural e sociedade**. 5ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir** - nascimento da prisão. 42 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

HORKHEIMER, Max. “Autoridade e família”. In: **Teoria crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SANTIAGO, Luiz. **Lavoura arcaica**. Plano Crítico, 2018. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-lavoura-arcaica-2001>>. Acessado em 27/06/2019.

_____. **Lavoura arcaica**. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SARMENTO, Rosemary. **À esquerda do pai: a narrativa de Lavoura arcaica na literatura e no cinema**. Dissertação (Mestrado), Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2008.

SCHWARZ. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.