

Lavoura'Arcaica: Imaginário, Tradição e Conflito em uma Representação

Lavoura'Arcaica: Imaginary, Tradition and Conflict in a Representation

Rodrigo Poreli Moura Bueno¹

Matheus Silva Falcão²

Universidade Federal do Tocantins

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o filme *Lavoura'Arcaica* (Luís Fernando Carvalho, 2001), concebido do romance homônimo de Raduan Nassar (1975), e a partir disso extrair elementos que nos possibilitarão enxergar o mesmo como uma representação de um imaginário religioso híbrido, amalgamado a partir da junção do islamismo e do cristianismo, característica própria da cultura sírio-libanesa à qual Nassar estaria inserido. Também será feita uma discussão relativa à problemática das adaptações fílmicas de obras literárias, por vezes vistas como inferiores ou de menor envergadura e importância quando comparadas às narrativas literárias, levando em conta a especificidade de cada uma e não a sua identidade em todos os sentidos, propostas e formatos. Procuraremos apontar alguns autores e suas respectivas obras que conceituam de formas distintas o que seria imaginário em diferentes áreas científicas, endossando, portanto o olhar sobre as obras literária e fílmica aqui expostas a partir do seu caráter autônomo e particular.

Palavras-chave: Literatura e Cinema; Adaptações fílmicas; Imaginário e Religião.

Abstract: This article offers an analysis of the film *Lavoura'Arcaica* (Luís Fernando Carvalho, 2001), inspired by the homonym novel written by Raduan Nassar (1975), through the extraction of some elements that will enable us to see it as a representation of a hybrid religious imaginary amalgamated by the junction of Islam and Christianity - an inherent characteristic of the Syrian-Lebanese culture to which Nassar belonged. The article also discusses the problematics of the film adaptations, often seen as inferior and lower in stature or importance as their correspondent literary works, considering the specificity of each one instead of equivalence in all senses, purposes, and formats. Authors and their pieces about imaginary will be shown, whose diversity in their respective science fields will yield many ways to conceptualize it, transferring, therefore, a view upon both the literary work and the film, each one exposed here as departing from its own autonomous and particular character.

Keywords: Literature and Cinema; Film Adaptations; Imaginary and Religion.

Submetido em 29 de novembro de 2017

Aprovado em 10 de dezembro de 2017

1. *Lavoura Arcaica*: o livro e o filme

Dentre as consagradas e imortalizadas obras da literatura brasileira, por diversas vezes passam despercebidos o nome de Raduan Nassar e do seu romance *Lavoura*

¹ Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Londrina (2007), graduação em Direito pela Universidade Estadual de Londrina (2003) e especialização em Metodologia da Ação Docente pela mesma Universidade (2006). Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista - Campus de Assis. Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: rodrigoporeli@hotmail.com

² Graduado em História pela UFT. E-mail: falcaomatheus.7@gmail.com

Arcaica. O romance foi lançado no ano de 1975 e na época foi bem recebido pela crítica literária especializada. Recebeu no ano seguinte o prêmio Coelho Neto, realizado pela Academia Brasileira de Letras bem como o prêmio Jabuti na categoria autor revelação para Raduan Nassar. Pelo conjunto de sua curta obra, Raduan foi galardoado, anos mais tarde, em 2016 com o Prêmio Camões, o maior prêmio de caráter literário para autores lusófonos.

A narrativa do romance em questão gira em torno de André, um jovem que decide sair da fazenda em que vive desde criança com os irmãos e os pais e se vê num quarto de pensão barata. Confusa, a personagem se confronta com diversas questões que contrapõem, por exemplo, tradição e modernidade ou conservadorismo e licenciosidade. É narrado em primeira pessoa e tem em sua estrutura de tempo um caráter não linear.

Construído a partir do romance, em 2001 é lançado o filme homônimo. Dirigido por Luís Fernando Carvalho, o longa metragem *Lavour'Arcaica*³ foi muito bem recebida pela crítica, chegando a ganhar mais de vinte prêmios em mostras nacionais e internacionais de cinema em diversas categorias (NASSAR, 2016, p. 455 – 457) e a ser incluída em 2015 na relação dos *cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos*, feita pela Abraccine, Associação Brasileira de Críticos de Cinema. O filme é colorido em sua maior parte, tem duração aproximada de 163 minutos e tem no elenco atores consagrados como Raul Cortez e outros que na época eram promessas como Selton Mello, Caio Blat e Simone Spoladore. A direção de fotografia é de Walter Carvalho e a trilha sonora é assinada pelo compositor brasileiro Marco Antônio Guimarães.

2. Adaptação cinematográfica: limites e possibilidades

Uma das limitações mais discutidas em torno das adaptações cinematográficas de obras literárias é o grau de fidelidade do filme em relação ao livro. Ora uma obra do cinema é criticada por ter destoado muito da essência de sua referência literária. No entanto, se é muito fiel ao livro, o filme, na visão de muitos, peca pelo rigor em seguir excessivamente a fonte.

Este “problema” pode ser solucionado se se souber compreender que a obra cinematográfica e a obra literária representam duas linguagens distintas com diferentes

³ Convém salientar que o filme foi denominado *Lavour'Arcaica*, com o sinal gráfico unindo as palavras. Portanto, sempre que quisermos nos referir ao romance literário neste artigo usaremos “Lavoura Arcaica” e o filme “Lavour'Arcaica”.

formatos que influenciam diretamente em seu resultado. Nesse sentido, jamais um filme será “igual” ao livro em seu resultado, visto que tem uma natureza diversa.

Outro aspecto a ser ressaltado é que justamente por representarem formatos diferentes, não cabe traçar critérios comparativos em termos de qualidade entre um filme adaptado de um livro. Um filme é uma obra específica e deve ser assim compreendida independentemente do livro que ela se utilizou para ser concebida. Neste sentido, dizer que um filme ficou “melhor” ou “pior” que um livro por, por exemplo, suprimir algumas partes que o leitor ou expectador julga essenciais, é um grande equívoco já que o próprio formato do filme com certo padrão de tempo de duração definido tende a naturalmente forçar um encurtamento da história original proposta pelo escritor de um livro. Entendido que cada obra, seja literária ou fílmica, tem sua especificidade é que se consegue entender com mais maturidade crítica a proposta de uma adaptação. Um filme, seja ele adaptado ou não, tem em seu resultado a marca de quem o dirigiu e de quem ajudou em maior ou menor grau para a sua realização. (RIBEIRO, 2005, p. 186).

Em *Lavoura Arcaica* (filme), por exemplo, vê-se uma grande alusão ao livro na reprodução de diálogos integrais como estão exatamente dispostos na obra de Raduan Nassar. O roteiro do filme se utilizou grandemente do livro para ser formado. No entanto, evidentemente é impossível reproduzir todo o livro num filme, pois como já foi dito, um filme e um livro representam duas linguagens distintas. Neste sentido, não é exagero afirmar que um filme adaptado é uma representação da obra literária e, como tal, remete o conceito de mimeses; a representação aqui não significa a reprodução idêntica de algo e sim a representação das impressões que se criaram acerca de algo. (TEIXEIRA, 2003, p. 47.).

Outro ponto essencial quando se contrapõe um filme a um livro que o motivou é a estética que caracteriza o cinema. A luz, as cores, a trilha sonora, a entonação e o timbre dos atores elencados para representar as personagens, etc. escolhidos para se representar a história proposta pelo autor de um livro podem significar apenas uma das possibilidades que o leitor cria ao ler o livro. A linguagem literária é ainda mais genérica que a audiovisual, neste sentido.

Tais fatores nos dão mais tranquilidade para explorar adaptações cinematográficas de livros como *Lavoura Arcaica* e nos permitem explorar com mais segurança a proposta do filme por ele mesmo.

3. Conceituando Imaginário

Uma das premissas elementares para se pensar acerca do que seria o imaginário, não se importando *a priori* com mentalidade ou cultura que se queira designar, é o seu caráter abstrato. Pensar em imaginário pressuporia, portanto, amplitude de conceitos e visões e não racionalidade extremada e incontestável. Essa discussão é feita pelo antropólogo francês Gilbert Durand em sua obra *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* (Difel, 1998). Para o autor “a imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável” (DURAND, 1998, p. 10). Assim, se opondo à lógica racional aristotélica, perpetuada em vários sentidos nalgumas facetas do cristianismo, o imaginário, entendido aqui a partir da acepção mais geral do termo, remetendo *imaginação*, não se configura como uma proposta fechada de interpretação, mas antes como uma multiplicidade de sentidos inclusive no campo de análise científico, não se restringindo a um campo específico do saber. Ainda na concepção do autor (1997, p. 17):

o conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capítulo pensado do homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra. [...] Mais do que nunca, reafirmamos que todos os problemas relativos à significação, portanto ao símbolo e ao Imaginário, não podem ser tratados – sem falsificação – por apenas uma das ciências humanas [grifos do autor].

Como aponta Durand, a mentalidade ocidental por diversas vezes buscou minimizar o caráter genérico advindo do imaginário ao exaltar a racionalidade, buscando sufocá-lo em silogismos herméticos e iconoclastas. Um exemplo a ser citado é o contexto do movimento da Reforma Protestante do século XVI, que buscava grosso modo a centralidade do texto bíblico exato e puro, despido dos nuances inferidos pela tradição católica *a posteriori*. No entanto, surge um elemento que traduziria uma quebra à retidão e à precisão desta nova “ordem”: a música. Assim,

podemos citar a imensa exegese musical – e tão poética! – da obra de Johann-Sebastian Bach (1685-1750), o maior compositor protestante. Bach, músico e protestante tardio da Reforma, manteve intactas a inspiração e a teoria estética de Lutero. Os textos e as músicas de suas duzentas cantatas e “Paixões” são

testemunhas magníficas da existência de um “imaginário” protestante de uma profundidade incrível mas que se destaca na pureza iconoclasta de um lugar de oração do qual as imagens visuais – os quadros, as estátuas e os santos – foram expulsos. (DURAND, 1998, p. 23)

Intrínseco a uma sociedade, o imaginário se diferencia de uma ideologia justamente por seu nível de abstração e dispersão. Conforme afirma Laplantine (1996, p. 23):

A representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas. A diferença entre o imaginário e a ideologia é que, embora ambos façam parte do domínio das representações, referidas ao processo de abstração, a ideologia está investida por uma concepção de mundo que, ao pretender impor à representação um sentido definido, perverte tanto o real material quanto esse outro real perverte o imaginário.

Nesse sentido, pode-se afirmar que as ideologias se apresentam como um sentido específico e coeso. Quando se fala em imaginário, no entanto, leva-se em conta um arcabouço de construções, mitos, símbolos e signos que não seguem um *projeto* linear, mas um conjunto de representações abstratas e minuciosas. Desse modo, a religiosidade, por exemplo, faz-se e refaz-se ao longo do tempo, amalgamando-se e dissociando-se continuamente de elementos dos mais diversos.

Diante dessas proposições, analisaremos na próxima seção aspectos de um imaginário religioso híbrido entre o cristianismo e o islamismo, fruto do cenário religioso sírio-libanês ao qual Raduan Nassar está inserido por ascendência e tradição; imaginário este que, como dito, é essencialmente abstrato e que por essa razão pode também permitir outras leituras além destas que aqui propomos.

4. Lavour’Arcaica e o imaginário que o circunda

São muitas as relações que podem ser estabelecidas entre André de *Lavoura Arcaica* e o filho pródigo da parábola trazida no capítulo XV do Evangelho segundo São Lucas a começar por André também ter escolhido sair de casa e por isso representar em ambos os casos um desarranjo à ordem presente na união familiar, mesmo que essa união seja somente física. A saída do pródigo representou uma afronta à unidade familiar tão exaltada também no decorrer da história de Nassar.

No início da trama, André está nu e só no quarto de pensão escuro até que tem seu silêncio interrompido pelo irmão mais velho, Pedro, que bate à porta. A cadência do som que invade o quarto no filme de Luís Fernando Carvalho quebra o transe de André que traz ao espectador a ideia de uma liberdade explosiva e ao mesmo tempo agonizante pela forma impactante como a trilha sonora é conduzida neste início, repleta de picos.

Este encontro de André com Pedro ocupa mais da metade da obra e é aqui que André narra em primeira pessoa ora para Pedro e ora a sua própria consciência e consequentemente ao leitor ou espectador suas impressões sobre a fazenda, seus pais e irmãos intercalando momentos que foram para ele importantes desde a sua infância e adolescência (o chamado fluxo de consciência presente no romance de Nassar). Essa narração não tem um caráter linear e às vezes misturam-se os fatos e as fases de vida da personagem. No filme em análise optou-se por representar em duas vozes diferentes essas narrativas. Nos momentos em que André narra diretamente a Pedro os fatos, aparece a voz de Selton Mello e nos outros, a do diretor Luís Fernando Carvalho.

Neste encontro entre Pedro e André, um dos primeiros elementos do imaginário presente na obra a emergir está na reação de Pedro ao ver André com a camisa desabotoada. Ele pede que o irmão abotoe a camisa e chama para si a responsabilidade de repreendê-lo por isso ao evocar com respeito e temor a figura máxima do pai. O pudor ao corpo e às paixões bem como o respeito à figura paterna permeia toda a obra. O pai, no filme representado por Raul Cortez, tem autoridade máxima sobre tudo e sobre todos na fazenda. Quanto aos costumes e a visão de mundo de todos, partem de seus sermões os ensinamentos que se deve ter como guia máximo. Depreende-se daí o caráter paternalista da *lavoura*; o pai representava o líder supremo e por sua vez enaltecia a figura do falecido avô. Nesta ordem, o sucessor natural seria Pedro. A ordem que todos deviam se sentar à mesa para as refeições era um reflexo disso. Em uma ponta, havia a cadeira vazia do avô e na outra era o lugar do pai; à sua direita sentava-se Pedro. O respeito e o temor ao pai se verificavam em todos principalmente no momento em que este proferia os sermões e as reflexões. Neste momento, todos o ouvem com silêncio absoluto e não olham diretamente a ele, mantendo o olhar sério e cabisbaixo como de quem ouve uma sentença. A forma como o filme representa este aspecto é imprescindível para esta percepção. (vide Figura 1).



Figura 1 – Parte dos irmãos e a mãe à mesa.

Fonte: captura de tela. *Labour'Arcaica*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Distribuidora Europa Filmes, 2001. (Longa metragem).

As referências que se faz ao imaginário judaico-cristão são várias. Um dos primeiros ensinamentos que se traz é o de Cristo no Sermão do Monte ao explicar que os olhos são a candeia do corpo.⁴ O pai também exalta a verdade ao dizer que sempre se deve começar com a verdade e terminar por ela. Valoriza o trabalho, o respeito, a paciência como a maior das virtudes e a união inquebrável do núcleo familiar. Repudia as paixões e denuncia a pressa como uma ameaça nociva que interrompe o ciclo natural da vida e das coisas que a compõem.



2a

⁴ Cf. O Evangelho Segundo São Mateus, cap. VI, versículos 22 e 23.



2b

Figura 2a – A paróquia vista num plano aéreo. Figura 2b – O pequeno André levitando ao chegar à paróquia.

Fonte: captura de tela. *Lavour'Arcaica*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Distribuidora Europa Filmes, 2001. (Longa metragem).

Na conversa com Pedro, André fala sobre sua tenra fé de infância de “congregado mariano” e estas reminiscências são muito bem representadas no filme que mostra uma relação íntima dele com a mãe, que o desperta cedo para ir à capela e como ele, sendo ainda uma criança, chega ali com a leveza característica de uma. A pequena capela é mostrada no filme num plano aéreo e o momento em que a criança chega à congregação é quando o plano deixa o ar, trazendo a impressão inclusive que o pequeno André levitava ou transbordava.⁵ (vide figuras 2a e 2b).

Mas todo esse primeiro amor de André com a fé e com a família se desbota com o tempo. A causa para que isso ocorresse é como ele mesmo afirma o excesso de luz; o excesso de luz o incomodava. O conceito de luz e sombra é muito bem representado na película. Sempre que é mostrada a casa da fazenda, sobretudo nas recordações de infância, vê-se um ambiente extremamente iluminado e claro, sem sombras. No momento em que o pai profere os sermões, tem-se um ambiente escuro, mas iluminado pelo pai que acende o candeeiro para que a sala fique clara e para que todos possam vê-lo. (vide figuras 3a e 3b). Enquanto estava na pensão, André escolhe ficar no quarto

⁵ André chega a lembrar que sentia na capela o que tinha de fato como sendo Deus. Essa expressão pode ser compreendida pela tradição judaico-cristã e noutras religiões na presença material da divindade em templos ou em objetos, o simulacro.

escuro, vedado e intransponível para que frestas de luz não mais o incomodassem. Assim como a cadência das batidas insistentes de Pedro à porta quebraram o silêncio e o transe de André, Pedro também exige que as venezianas fossem abertas e assim como quando pediu que André abotoasse a camisa, remeteu nesta ordem a imagem do pai que por sua vez ressaltava que a luz deveria sempre sobrepujar às trevas.

As motivações que levaram a André à transgressão são a inconformidade com os padrões estabelecidos pelo pai e seus desígnios. Num momento de recordação, André relembra quando sintetiza a sua transgressão e afirma fundar a sua própria igreja baseada somente no seu ponto de vista; afirma ser possível ser o profeta da sua própria história e existência. Traz um misto de revolta e de contestação ao tecer comentários jocosos e irreverentes às histórias do pai e aos preceitos impostos a ele desde a infância. Neste sentido, a atuação de Selton Mello é significativa por trazer muito bem em seu timbre e na entonação de sua voz tais características. A atuação de Raul Cortez como o pai também é imprescindível para que o espectador apreenda o caráter religioso e moralista do pai.

Um nítido exemplo de como André vê os sermões do pai dessa forma, cheia de asco, e com uma transgressão explosiva está ao lembrar a história do faminto, contada pelo pai (NASSAR, 2016, p. 81 – 89) e inspirada nas *Mil e Uma Noites*⁶



3a

⁶ A referência às *Mil e Uma Noites* é somente uma das várias alusões que se faz à cultura árabe na obra. A própria família, assim como o próprio Raduan Nassar, possui ascendência sírio-libanesa. No filme isso fica muito bem representado e caracterizado nas festas, com instrumentos como o alaúde, as danças árabes e as letras em árabe de algumas canções.



3b

Figura 3a – Momento em que o pai acende o candeeiro. Figura 3b – O pai à extremidade da mesa proferindo sermões. Oposição entre luz e escuridão.

Fonte: captura de tela. *Lavour'Arcaica*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Distribuidora Europa Filmes, 2001. (Longa metragem).

A história do faminto tinha como objetivo exaltar a paciência como a maior das virtudes e, sucintamente, conta a história de um faminto que tem um encontro com um sábio tido como soberano do universo em seu grande e vazio palácio. O faminto pede uma esmola e conta que padece por fome. O sábio prontamente se dispõe a ajudá-lo e a lhe oferecer de sua própria comida; no entanto, como o mendigo percebe, a suposta refeição na verdade não existe e o faminto decide, mesmo com tanta fome, acompanhar o sábio na suposta refeição e contracenar com ele neste vasto e fantasioso banquete. Fazia ainda parte do “teste” do sábio a oferta da sobremesa e dos vinhos de sua adega. O mendigo, já não aguentando tanta dor, continua a ceder e a acompanhar o sábio. No fim, o mendigo logra êxito e ganha do sábio, por tamanha paciência, o direito de habitar o palácio e a se faltar de banquetes verdadeiros para o resto de sua vida. Estes dois personagens da história descrita foram representados por André e pelo pai no filme. Isso é fundamental para se entender a nova interpretação de André para a história. Ele explica que o pai, mesmo recontando a história tantas vezes, ocultou o real desfecho da mesma. André conta, cheio de sarcasmo, que o mendigo, antes de ser galardoado por

tamanha paciência, desferiu um violento golpe no sábio e alegou que não teria condições de responder por tal ato, estando sob o efeito do vinho. “A paciência também tem seus direitos. A paciência também tem seus direitos”, teria afirmado o faminto na releitura de André.⁷

É esse sentimento de transgressão e revolta que permeia toda a obra. Quando André diz que fundará a sua própria igreja tendo como única e irrevogável doutrina o seu próprio ponto de vista, fica clara noção da construção de uma anti-religião ou uma moral às avessas. André desdenha da moral e dos costumes familiares, que vê como hipócritas por nivelarem e padronizarem indivíduos. Apresenta-se cheio de êxtase e vinho a Pedro como um convulso e epilético; imundo e leproso.⁸ Faz disso uma conclamação para que o irmão mais velho retorne à fazenda e que denunciem publicamente os horrores de sua imundícia. “Traz o demônio no corpo”, diz ele que deveriam dizer a seu respeito. Esta moral hipócrita é tipificada em Pedro, por exemplo, que a princípio condena André por este estar bebendo vinho, mas depois cede e toma do mesmo cálice.

O regresso de André à fazenda é conflituoso e a conversa com o pai mais ainda. O momento da volta de André e Pedro no trem é bem representado no filme. Enquanto eles retornam, a câmera foca-se ora nos trilhos em movimento, ora em meninos acompanhando o trem, numa alusão à memória e à infância da personagem. Quanto à conversa com o pai, o tom de alegria deste ao ter de volta ao seio familiar o filho se desfaz ao ouvir as suas considerações. As afirmações de ambos, sobretudo as de André, são genéricas e confusas. No filme, percebe-se que é utilizada predominantemente neste momento a câmera fixa, que evidencia o movimento pró-fílmico, movimentação dos atores em relação ao posicionamento da câmera (SIRINO, 2008. p. 178). André alega ter saído de casa por não ter encontrado ali o seu espaço e faz considerações sobre a opressão e às mudanças. O pai se exaspera e argumenta exaltando a tradição e as

⁷ Esta é a única parte da película realizada em preto e branco.

⁸ Uma clara referência à cultura hebraica. Cf. Levítico, cap. XIV. A questão dos sacrifícios e de como isso permeia o imaginário hebraico e conseqüentemente judaico-cristão é também abordada na obra quando André ainda criança promete sacrificar um cordeiro caso tivesse uma de suas preces atendidas. O pedido era para que uma pomba revivesse. Na religiosidade hebraica os sacrifícios eram diferenciados de acordo com as posses e as condições financeiras dos penitentes e variavam, por exemplo, de um cordeiro, uma rola ou uma porção de farinha. (cf. Levítico, cap. V, versos 1-13). Estes três elementos são apresentados em *Lavoura Arcaica* quando André era ainda criança e atingia o ápice de sua primitiva fé. O momento em que a pombinha branca de André revive é significativo e muito bem representado no filme. Ela retoma a respiração, numa alusão a Deus e ao fôlego de vida atribuído a ele na tradição hebraica (cf. Gênesis, cap. II, verso 7).

virtudes. A exasperação do pai assume um tom crítico quando é quebrada pela intervenção da mãe em prol do filho e conseqüentemente pelo pedido de perdão de André e pelo compromisso de ceder aos ditames do pai, que chora ao mesmo tempo em que a trilha sonora do filme traz uma alusão direta à ária *Erbarne Dich, Mein Gott*, componente da *Paixão Segundo São Mateus* de J. S. Bach. A letra da ária explora basicamente a súplica de um pecador por clemência, misericórdia e perdão.

Mas o ápice da transgressão está na relação incestuosa de André e Ana, irmã de André, desenvolvido não linearmente em toda a obra e que confere o tom de tragédia ao fim da obra na segunda festa onde efetivamente em Ana, assim como em André, são materializados atos de transgressão que contrapõem a tradição à transgressão.

Conclusões

O imaginário se apresenta como um conjunto de possibilidades que se descortinam e manifestam numa obra artística um determinado ideário que poderá ser visto e revisto conforme o vértice que se elege e fatalmente um outro que se pretere.

Dessa forma, procuramos aqui apontar que *Lavour'Arcaica*, bem como o romance que o precedeu, se apresentam cada um a seu modo, como fontes de profundas reflexões acerca do imaginário e da tradição que extrapolam formatos definidos e as caracterizam, portanto, como obras de arte com todo o seu teor simbólico e iconológico voltado à abstração.

Tanto as parábolas e os sermões do pai do André de Raduan Nassar quanto a atmosfera criada no filme de Luís Fernando Carvalho nos remetem a uma série de possibilidades que se cruzam no campo imagético e desembocam em representações plenas dos ecos da tradição religiosa com os dilemas que esta impõe ao homem *pari passu* às certezas e incertezas que o mesmo julga apreender.

Referências

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2015.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Raul Cortez, Selton Mello, Simone Spoladore. Brasil: Distribuidora Europa Filmes, 2001. (Longa metragem).

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

RIBEIRO, Emílio Soares. *O Senhor dos Anéis: a tradução da simbologia do anel do livro para o cinema*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 2, n. 16, p. 183-200, jan. 2005. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6740/6212>>. Acesso em: 12 dez. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/6740>.

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

TEIXEIRA, Ivan. *Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural*. *Revista Brasileira: Revista da Academia Brasileira de Letras*, fase VII, ano X, n. 37, p. 43-67, out./dez. 2003.