

NARRAÇÃO E MEMÓRIA EM *LAVOURA ARCAICA*

NARRATIVE AND MEMORY IN *LAVOURA ARCAICA*

Deise Ellen Piatti.¹

RESUMO: Apresentaremos neste estudo uma interpretação acerca dos elementos narração e memória na obra *Lavoura Arcaica* (1975) do escritor Raduan Nassar, e averiguar as formas de tratamento presentes na tradução da narrativa literária para a narrativa cinematográfica, *Lavoura Arcaica* (2001), do diretor Luiz Fernando Carvalho. O estudo transitou ora por meio do processo de contraste, ora por analogia dos elementos sógnicos que às caracteriza criações artísticas de um *mote* comum, uma vez que reconhecemos nas duas obras a presença de *motivos* formais e temáticos de outras obras de arte: a visualidade. O modo de organização do texto revela, sobretudo, os diversos discursos e o projeto estético-político de quem produz dado texto. Assim, ao interpretar *Lavoura Arcaica* nos debruçaremos sobre as narrativas assumindo-as como discurso composto por diversas vozes que são cacos e estilhaços de vários tempos e lugares, e que é, a rigor, criação ficcional, um fato da linguagem e discurso produzido e controlado por uma fonte produtora; cujas linguagens literária e cinematográfica não excede uma ação ditatorial na condução da narrativa, mas são dotadas de mistério; e dependem mais que da atenção do leitor para construir-se enquanto significado: depende sobretudo da sua memória e alma. Assim, é também de nossa intenção mostrar que ao interpretar um texto, seja ele literário, fílmico, pictórico etc., há que se buscar a “alma” das palavras, das imagens e a forma como elas estão dispostas; e atentar para aquilo que a forma estética adotada se contrapõe, já que é também por aquilo que um elemento não o é que ele se constitui.

PALAVRAS-CHAVE: Narração; memória estética; *Lavoura Arcaica*.

ABSTRACT: We will show in this study an interpretation of narrative and memory in the work *Lavoura Arcaica* (1975) of writer Raduan Nassar to investigate the treatment forms present in the literary narrative translation to the cinema narrative *Lavoura Arcaica* (2001), directed by Luiz Fernando Carvalho. The study has passed through the

¹ Bolsista CAPES/FUNCAÇÃO ARAUCÁRIA. Aluna do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - Campus de Cascavel. Linha de pesquisa em Linguagem e Ensino. A aluna é integrante do grupo Pesquisa em Educação Cultural, Linguagem e Arte - PECLA sob a orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva no Centro de Educação Comunicação e Artes - CECA - da UNIOESTE Campus de Cascavel. E-mail: deisepibic@hotmail.com



contrast process and through the analogy of signal elements that characterize them as artistic creations of a common theme, because we recognize at both the works, the presence formal and thematic motives which are peculiar to other art works: visuality. The text organization reveals, above all, several discourses and the political aesthetic project of the text writer and film director. So, while interpreting *Lavoura Arcaica*, we shall focus the narratives considering them as a discourse made by several voices which are crocks and shrapnels of many times and places and, they are fiction creation, a language fact and a discourse produced and controlled by a producer source; whose literary and languages don't exceed a dictatorial action in the narrative conduction, but they have mystery; and they depend not only on the reader attention to be built as a meaning. They depend, above all, on its memory and soul. So, our intention is to show that, while interpreting a text, if it is literary, filmed, pictoric, etc., it is necessary to seek the soul of words and images as well as the forme as they are placed and to pay attention to what the aesthetic form adopted is opposed because an element is also constituted by what it is not.

KEY WORDS: Narrative; aesthetic memory; *Lavoura Arcaica*.

Dentre os inúmeros artigos, matérias jornalísticas, ensaios etc. que falam acerca de *Lavoura Arcaica*, tanto da obra literária de Raduan Nassar como do filme de Luis Fernando Carvalho, vimos que estes textos, em sua grande maioria, traziam uma frase que se tornou quase que *lugar comum* em se tratando das obras: “Nos faltam adjetivos para expressar aquilo que sentimos diante do filme” ou “diante desta obra-prima da literatura”. E de fato assim o é. Não nos contentamos em dizer que aquilo que vemos, ouvimos e lemos em *Lavoura Arcaica* é “lindo”, “belo”, “forte”, “emocionante”. Tampouco não somos capazes de dizer qual das duas formas é a mais bela: a de Raduan ou a de Luiz Fernando? Não sabemos dizer, pois as imagens do filme contrabalanceiam o texto de Raduan. E foi isso que nos levou a pensar a relação existente entre as palavras e as imagens, a criação literária e a criação em imagens em movimento.

Para falar da relação entre o livro e o filme partiremos da configuração da narração nas obras. No último capítulo do livro ficamos sabendo que André, narrador-personagem, se encontra num tempo distante ao dos acontecimentos narrados. Acerca deste tempo no qual o narrador se localiza e escreve sua história, a única informação que temos é a de que ele escreve após a morte de seu pai: “(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras [...])” (NASSAR, 1989, p. 195)². Mas André não apenas narra, ele também escreve o que

² Todas as citações da obra *Lavoura Arcaica* (livro) referem-se a: NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

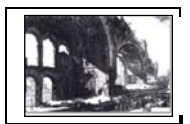


narra. Em *Grande Sertão: Veredas* temos um narrador, Riobaldo, que fala com um interlocutor, um Doutor. É para este interlocutor que Riobaldo conta sua história durante três dias. E este interlocutor dialoga com o narrador, intervém em sua narração.

O inverso acontece em *Lavoura Arcaica*: aqui a história é narrada e escrita por André. E assim sendo, temos que destacar dois elementos importantes: primeiro, que a narração é marcada unicamente pelo olhar de André; segundo, há um imbricamento entre este narrador e a *forma* por meio da qual ele transmite suas experiências interiores que repousam no nível mais profundo de sua alma. André narra sua história, e para falar acerca de um “epilético, de um convulso, um marginalizado”, mas que é também um “poeta”, há que se narrar por meio de uma linguagem tensa, intempestiva, não-naturalizada, mas literária, poética, bela, encantatória. E André discute também sobre a natureza de um tempo cíclico, no qual o passado (a tradição clássica) aflige sua mente com as lembranças, o presente o tortura duramente, o futuro promete, mas não traz melhorias. Por isso André narra num crescente de desespero, empilha metáfora sobre metáfora para descrever o “estado de” e “uma” alma para a qual os três tempos nada significam, exceto formas de sofrimento, opressão e desapontamento. Sua narrativa rompe com a linearidade e é fragmentada. Ao romper com a tradição André rompe também com a linearidade de sua narração. O que é narrado flui da consciência de André, que escreve sobre as imagens que surgem livremente em sua imaginação.

E é aqui onde queríamos chegar. André narra sobre as imagens que lhe surge de forma desordenada e aleatória à mente. Por meio de um processo rememorativo ele restaura imagens que constituíram a sua educação visual, invoca gestos e feições nos quais estão encarnadas as almas de cada um dos membros da família. E o que aparece na face e na expressão facial de cada um daqueles que são por ele descritos é uma experiência espiritual visualizada por André.

Antes que prossigamos nesta reflexão há que se fazer uma observação: embora André, o narrador-personagem, seja uma figura fictícia, muitas das características que atribuímos a ele são igualmente atribuídas ao criador da ficção, o romancista; de modo que também o narrador-personagem surge na obra, assim como todos os demais elementos que a constitui, como imagem estética que povoa a memória de Raduan Nassar, de Luiz Fernando Carvalho, e da humanidade. André é a personagem *Alter Ego* de Nassar. Assim,



para entendermos a história do “Olhar” deste narrador-personagem, olhar este que conduz toda a narrativa, há que se entender o processo pelo qual se dá a consolidação de sua “memória”; mas há que se compreender que o olhar de André é também o olhar de Raduan, é o nosso olhar. Enfim, nos interessa entender neste estudo o olhar do narrador-personagem porque ele condensa muito mais de 2000 anos de tradição clássica e de educação da memória da humanidade. Não é André, sozinho, quem grita “a impaciência também tem seus direitos”, mas sim toda uma geração que por mais de dois milênios espera a promessa de sua libertação.

Fechando esta digressão, voltemos a falar do processo rememorativo por meio do qual André narra suas experiências. Neste movimento de retorno ao passado, são imagens que surgem à mente de nosso narrador, e não palavras, reflexos de conceitos. Cícero já estabelecia a superioridade do sentido da visão no século I a.C. É de coisas vistas que se escreve, de que se fala (ALMEIDA, 1999, p. 49). As lembranças evocadas por André são por ele descritas de modo a lhes dar uma forma visível, plástica, que é ao mesmo tempo materialidade de seus significados. Estas imagens evocadas por sua memória são atualizadas pelo leitor em forma de cenas, de imagens. E todas as personagens surgem a nós enquanto “imagens alegóricas”. E para compreender cada uma das personagens, para interpretá-las, faz-se necessário conhecê-las, portanto, não só enquanto representações de *arquétipos*, mas também conhecer suas inúmeras outras representações visuais que participam da nossa educação religiosa e política e da educação de nossa memória. Ou seja, há que se buscar as raízes, os antecedentes da configuração estética das personagens da obra.

As personagens de *Lavoura Arcaica* são alegóricas porque aglomeram num só momento expressivo (estético) acontecimentos, seres, símbolos, ações e narrações de diversas e diferentes origens temporais e espaciais de outros tempos e outros povos. E enquanto alegorias, elas se originam em diferentes pontos no tempo e reaparecem transfiguradas na história. Por esta razão é que a produção estética de uma imagem alegórica mostra-nos seu caráter de criação coletiva e, também por isso, alegórica, aberta a interpretações não determinadas. E para compreender seu real significado é preciso ultrapassar o significado conceitual dos dados perceptíveis e buscar seu sentido ulterior. Para tanto há que se ter em mente que a construção das imagens escritas, das imagens cinematográficas e da pintura, escultura, são produzidas a partir de uma relação histórica que trabalha para educar a nossa memória visual e as formas de nossa imaginação do real.



E por essa relação histórica ao qual estamos todos condicionados é que um *motivo*, um *mote*, ressurgirá em diferentes formas; ou seja, será reestruturado esteticamente pelo momento presente e passará a distinguir-se das outras versões em que fora representado anteriormente, mas resguardando em si a história e a essência de sempre.

Como já dito anteriormente André narra a partir de um tempo distante dos fatos ocorridos. E sua narração se faz a partir de um processo rememorativo deste passado. Enquanto experiência rememorativa André tenta lembrar o passado, tenta restaurá-lo, para dar sentido ao seu presente. Mas as imagens do passado que lhe surgem à mente não são representação deste passado, pois ao retomá-las elas são resignificadas a partir do momento presente. Isso porque o entendimento de um momento histórico se dá por meio da imaginação da vida e da história das coisas e dos homens, de modo a percebê-las em suas infinitas e concretas aparições neste presente e a partir deste mesmo presente. Por isso a história surge como dimensão do passado que só existe no presente como possibilidade em processo de realização. Ao falar da fazenda, da casa, da luz boa de sua infância, do relógio do avô, do pão caseiro, das árvores do bosque, da igreja; André refere-se a um espaço datado que é *rastro*, materialidade física do passado como futuro a ser decifrado no presente; e é de um *espaço-tempo* que ele lança um olhar sobre um outro tempo imaginado no presente.

O processo de rememoração se caracteriza pelo movimento de relembrar o passado visando a mudança do presente, ou simplesmente um movimento de retrocesso ao passado a fim de compreendê-lo. Na rememoração não se repete aquilo de que se lembra, mas abre-se aos brancos, aos buracos entre uma imagem e outra, aos esquecidos, ao que foi recalcado para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve o direito nem à lembrança nem às palavras. É uma atenção precisa ao presente uma vez que, por meio do processo rememorativo, não se trata somente de evitar o esquecimento do passado, mas sobretudo de não permitir que este mesmo passado e suas experiências traumáticas não venham a se repetir no presente.

Vemos que André surge como um narrador que constata o fim da narração tradicional e formula uma outra existência, uma outra narração, uma narração das ruínas da narrativa. Ele narra aquilo que a tradição clássica não sabe o que fazer, ou deseja apagar: o sofrimento e aqueles que foram marginalizados pela tradição, aqueles que foram esquecidos. E ao falar de sua história, que é também a história daqueles que foram

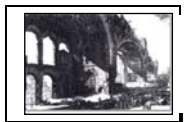


recalcados pela sociedade, não é possível que sua narração tenha um desenrolar tranqüilo e linear de uma narrativa cíclica. E é esta maneira pela qual o passado é tornado presente que se faz importante em *Lavoura Arcaica*: enquanto processo rememorativo André não permanece num movimento de recriminação ao pai, mas reconstrói seu passado numa tentativa de compreender o incompreensível. Sua memória não permanece no registro da queixa, da acusação, da recriminação. Enquanto narrador André faz o esforço doloroso de esclarecimento a respeito do passado; esforço que deve se transformar num gesto de explicitação do próprio presente, do seu presente, de modo a livrá-lo do sentimento de culpa.

Pois bem, até o momento falamos que a obra *Lavoura Arcaica* é constituída por um narrador-personagem que narra a sua história, que é uma história de renúncia de tudo aquilo que está tradicionalmente estabelecido na sociedade. Tentamos mostrar ainda que o elemento que estabelece a congenialidade estética entre Raduan Nassar e Luis Fernando Carvalho é a maneira pela qual este passado é rememorado e transmitido pelo narrador. Destacamos que enquanto processo rememorativo André não permanece num movimento de recriminação ao pai, mas reconstrói seu passado numa tentativa de compreendê-lo e livrar-se do sentimento de culpa. E é por estes três elementos, *quem narra, o que narra e porque narra*, é que *Lavoura Arcaica* pede uma forma de narrar também diferenciada. Falamos ainda que as imagens presentes nas obras são imagens que povoam nossa memória estética, e que reaparecem transfiguradas na história. Tentaremos agora esmiuçar estes elementos citados.

Começemos pela relação entre o narrador e a fragmentação do tempo da narrativa e a configuração estética da figura alegórica do Pai. Ao final esperamos conseguir mostrar que estes dois elementos, a imagem do Pai e fragmentação da narrativa estão intimamente relacionados, pois a narração é a exteriorização da “experiência espiritual visualizada” por André. E sendo a imagem de André o oposto da imagem do Pai, é também imagem que constitui e reforça a do Pai, pois é também por aquilo que uma imagem não é que ela se constitui.

A obra de Raduan Nassar é dividida em trinta capítulos que seguem a ordem não cronológica dos fatos vividos. Em cada um dos capítulos o narrador-personagem narra conforme as imagens lhe surgem a partir do monólogo que ele estabelece com sua imaginação. Deste modo o *tom* da narrativa é marcado por intensas mudanças, oscilando entre o lírico e o sarcástico, chegando até o ápice da brutalidade e revolta. E toda a tensão e



poeticidade de *Lavoura Arcaica* é assimilada por Luiz Fernando Carvalho e reproduzidas pela câmera no filme.

É por meio da *montagem figurativa* dos planos e cenas que Carvalho traduz para o discurso cinematográfico a tensão e o estranhamento presentes na obra de Raduan. Este tipo de montagem tem por característica produzir um impacto sensual e psicológico no espectador, ou seja, produz certos choques emocionais que, postos em uma seqüência apropriada na totalidade da obra fílmica, transfiguram os modos de percepção naturalizados do espectador.

Como no livro, a narração no filme é marcada pela interrupção do fluxo linear dos acontecimentos e marcada pela intervenção do narrador por meio da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético. Assim, os planos surgem de forma justaposta, e não encadeados; e as imagens do filme tornam-se “unidades complexas” pois seus planos montados ultrapassam o nível denotativo e passam a significar algo não contido em cada uma das representações, subvertendo a relação normal que o espectador tem de fruição.

Aqui vemos que o olhar do narrador e o olhar da lente da câmera se tornam indissociáveis porque capazes de registrar dados ocultos, dados que não estavam na mira da sociedade nem na mira do fotógrafo. No cinema, a aparência é já uma análise. Em *Lavoura Arcaica* a câmera lenta atua como ampliação da *imagem-tempo*, de modo que ela revela o mundo em outra escala e descobre a vida secreta que se tece a nossa volta e em nós, ganhando expressão nas formas instáveis. Por estas razões a inteligência da máquina surge como elemento “demoníaco”, cujo horizonte é a explosão do universo carcerário da existência atual.

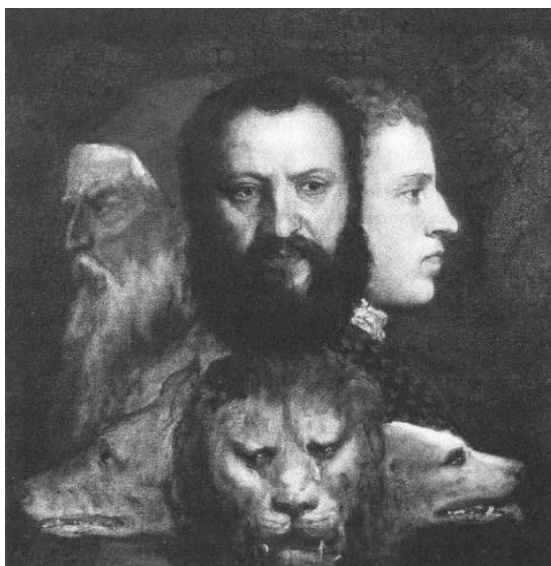
Por meio da montagem figurativa *Lavoura Arcaica* provoca o espectador por meio da produção de combinações estranhas, do cotidiano alógico ou interpretação não-cotidiana de um detalhe, para mostrar ao espectador que há um outro princípio regulador(ando) a seqüência de imagens e que há uma outra leitura possível do real. Este tipo de montagem que é conflitante define-se pela combinação das representações para formar um sentido não contido nos planos em si mesmos, mas no confronto entre eles, de modo que o discurso cinematográfico deixa de ser uma construção “tijolo a tijolo”. Este é, pois, um meio criativo por meio do qual se remodela a natureza de nossa percepção de mundo, porque o conceito de montagem conflitante não se restringe à forma estética da



montagem das cenas: ela se configura enquanto exposição de um processo mental, ou seja, a montagem conflitante representa o pensamento dialético em processo.

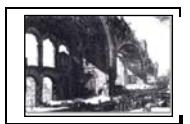
Assim, vemos que a montagem está estreitamente ligada ao método do pensamento. E é por esta razão que a obra de Raduan Nassar “pede” seu formato de imagens em movimento; pois o cinema é o veículo por excelência do enriquecimento de um método do discurso que explicita um processo mental em sua interioridade, sendo a forma-montagem, como estrutura, a reconstrução das leis do processo de pensamento exposto pelo narrador-personagem, e que constitui o pensamento exposto pelo discurso-filme (XAVIER, 2005).

Vejamos agora como este narrador que irrompe com as formas naturalizadas do mundo se opõe a um outro tipo de narrador, e que é também uma alegoria: a figura do “bom conselheiro”, representada na obra por Iohána, o Pai. E como dito ao princípio deste texto, o significado de uma personagem alegórica não está dado: ele se constrói por meio mensagens materializadas em formas visíveis e plásticas que povoam nosso imaginário, de modo que em *Lavoura Arcaica* a figura do Pai surge enquanto estilização da “Alegoria da Prudência” de Ticiano.



“Alegoria da Prudência”. Ticiano Vecellio.

A “Alegoria da Prudência” é, pois, auto-retrato de Ticiano. Nela Ticiano inscreve três estágios de sua vida: sua mocidade, maturidade e a velhice, que simbolizam os três modos ou formas de concepção do tempo clássico, ou seja, passado, presente e futuro.



Ticiano associa nesta obra estes três tempos à idéia de “Prudência”, ou com as três faculdades psicológicas em cujo exercício essa virtude - a prudência - se manifesta, a saber: a *memória*, que lembra e aprende o passado; a *inteligência*, que julga e age no presente; e a *previdência*, que antecipa e provê para ou contra o futuro. A subordinação destas três faculdades da Prudência aos três modos do tempo é que representam a Tradição Clássica de concepção do mundo. Segundo Panofsky (2007) este modo de representação da Tradição Clássica teve sua origem no “*Tratado formulo vitae honestae*”, escrito pelo Bispo espanhol Martim de Bracara, do séc. VI. Neste “tratado” Bracara aponta para a Prudência enquanto virtude necessária à figura do “Bom conselheiro”, visto que um “bom conselho” devia levar em consideração o tempo passado, que fornece os precedentes; o presente, que propõe o problema, e o tempo futuro, que prevê as conseqüências. Assim, Ticiano se retrata enquanto esta figura do “Bom conselheiro”, um homem idoso para o qual a Prudência não só é condição básica em um “bom conselho”, mas também a base de uma vida sábia e feliz. E enquanto “sábio conselheiro” ele controla o curso do universo por meio do tempo natural ou cósmico. Historicamente, a figura do “bom conselheiro” foi representada como aquele que não sai de seu entorno e origem, o camponês sedentário, caracterizado como o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair da frequência de origem e que é sabedor de sua história e tradições. Suas narrativas conservam o senso prático e uma dimensão utilitária de ensinamentos morais.

Deste modo a figura do pai surge na obra como um narrador que sabe dar conselhos, cuja “memória enquadrada” está configurada pela tradição, e que encontra em Pedro, o filho mais velho, seu legítimo sucessor.

Já por meio da personagem André, da Mãe, de Ana e Lula, vemos o momento de irrupção da “memória clandestina”, o ramo da esquerda:

Esses eram nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; á sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a disposição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 1989, p. 157).

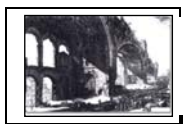


André narra lembranças tomadas das zonas de sombras, os silêncios, o não-ditos. Essa tipologia de discurso, e também de alusões e metáforas, não encontra na figura paterna elemento de escuta. Ao tentar estabelecer diálogo com o pai André se expõe ao mal-entendido. Isso porque as memórias clandestinas são intransmissíveis, e assim permanecem até o momento em que se tornam públicas e reivindicam seus direitos, como na inesquecível passagem em que André diz que “a impaciência também tem os seus direitos!” (NASSAR, 1989, p. 90). Sua linguagem se condena impotente porque organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto à distância, razão pela qual o narrador invoca a intervenção do discurso interior, por meio do qual suas lembranças traumáticas remetem sempre ao presente, mas deformando e reinterpretando seu passado.

No interior do trabalho de enquadramento o tempo trabalha para reforçar a amargura, o ressentimento e o ódio dos dominados, sentimentos estes que mais tarde serão manifestados com o grito da contraviolência:

“não faz mal agente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionando mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro de minha velha identidade elaborado com o barro de minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e as janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem [...] e pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ [...] (NASSAR, 1989, p. 41-43).

Observamos que as personagens alegóricas presente nas obras mantêm correlações com a cultura e a memória, e seus suportes artísticos mantêm sempre algum tipo de relação com a materialidade do tempo. As alegorias do passado nas formas artísticas do cinema, literatura e pintura incorporam ruídos perdidos, imagens desconexas, resíduos, sensações e reminiscências que poderiam ser esquecidas, enfim, as imagens e signos do mundo. Em *Lavoura Arcaica*, tanto na obra de Raduan como no filme de Carvalho, vemos que seus suportes incorporam elementos do universo poético na construção das linguagens literárias



e cinematográficas e, nesse sentido, são suportes que estão articulados, e cuja produção de sentidos clama pelo conflito destas diferentes “representações” alegóricas. Suas formas de interação, interseção e diálogos entre sistemas de signos e discursos que se circunscrevem nas esculturas do tempo e nas intermediações da memória. Deste modo, reiteramos o conceito de lembrança, que se aproxima de um duplo ideal: o da pura conservação de uma vida antiga e o da efetivação de uma vida atual. As lembranças podem funcionar como uma manifestação de si ao possibilitar interação como os “extratos” históricos em uma obra artística. Na obra de arte as manifestações do passado aparecem como testemunhos e incorporam diálogos implícitos, citações, evocações oblíquas, “transcrições” e cruzamentos de experiências estéticas materializadas numa polifonia de discursos que retêm o tempo e a história.

Referências

- ALMEIDA, Milton José. *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-221.
- GAGNEBIN, Jeanne M. Alegoria, morte, modernidade. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, 1994.
- _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, nº. 3, 1989, pp. 3-15.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia:

- CARVALHO, Luiz Fernando. *Lavoura Arcaica*. Brasil, 2001.



Travessias número 01 revistatravessias@gmail.com
Pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte.
