

**O contexto cultural e a trágica trama familiar em *Lavoura arcaica*:
arte literária e fílmica**

Rosemari Sarmiento*

RESUMO: A tradução do texto literário para o cinema pode compor uma obra de singularidade autoral e proposição estética inovadora comparável à obra original. Com esse pressuposto o artigo propõe uma análise comparativa de duas narrativas. São postos assim em confronto o texto de *Lavoura arcaica*, romance (1970) de Raduan Nassar e o filme homônimo (2001) de Luiz Fernando Carvalho, buscando o diálogo entre os procedimentos narrativos das obras.

Palavras chave: Literatura; Cinema; *Lavoura arcaica*; Raduan Nassar; Luiz Fernando Carvalho.

A literatura, em especial o romance, sempre foi uma forma artística propensa ao diálogo com outras linguagens, principalmente com o cinema, pois há entre ambas um parentesco originário. Entre as páginas e as telas há laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam, na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras. Assim a arte cinematográfica é uma espécie de segunda natureza da literatura, pois traz embutido em si o processo narrativo literário, mesmo que numa lógica contrária, visto que aquilo que na literatura é efeito (a imagem), no cinema é também elemento da narrativa. Entre as páginas e as telas há laços estreitos. Nas páginas do romance são as palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor em imagens. A tela do cinema abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras.

A comparação dos procedimentos narrativos de *Lavoura arcaica*, no modo literário e no modo cinematográfico pode ajudar a explicitar aspectos desse diálogo.

* Mestre em Letras e Cultura Regional pela Universidade de Caxias do Sul. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (E-mail: rosemari_sd@yahoo.com.br)

1. A narrativa de Raduan Nassar

O romance *Lavoura arcaica*, construído de forma circular entre a partida e a chegada, retoma o tempo mítico, ao se encaminhar para situações limite, com uma ruptura no final que conduz a narrativa de volta para uma situação semelhante à inicial, o que cria um movimento circular. A trama do romance revela o contraditório do ser humano: o amor e o ódio, a carne e a alma, a morte e a vida, a autoridade e a repressão, a ordem e a desordem, a tradição e a transformação, a união e a cisão. O conflito central está no tensionamento, no enfrentamento entre o pai (Iohána) e o filho (André). Esse conflito tem dimensões trágicas, uma vez que está circunscrito a um mundo fechado e arcaico totalmente entregue às tramas do destino.

O papel do pai nessa trama representa a consciência da origem cultural e é fundamental para a constituição do núcleo familiar. Representante de um outro tempo e espaço tem como *ethos* a manutenção da identidade cultural a todo custo, como um enunciador das leis ancestrais de seu povo de origem, numa ética tão consistente que tudo fica reduzido à expressão *maktub* (está escrito). Proveniente e símbolo de uma cultura arcaica, mediterrânea, libanesa, com fortes valores judaico-cristãos, insiste em conservar essa cultura, à qual agarra-se acirradamente, como num ritual de comunhão e imutabilidade em que a pretensão de totalidade da família calcada na ancestralidade instaura um forma cíclica, num eterno devir.

A continuidade da família, que ele pretende fixa, cristalizada, tem nos papéis do avô e do filho mais velho a legitimação. Seguindo o padrão da hierarquia na ordem familiar há uma quase *entidade* existente que acima da figura do pai, paira como um espectro: é o avô, que mesmo depois de morto é presença viva no papel representativo desse veio ancestral, percebida em trechos como estes: “é na memória do avô que dormem nossas raízes” (NASSAR, 2002, p. 60), e “esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família” (NASSAR, 2002, p. 46). O veio ancestral é marca determinante e imagem capaz de agregar

a rede familiar. Como o avô Pedro, o filho mais velho ocupa na família um papel também de fundamental importância como fortalecedor da ordem instaurada pelo pai. Em uma espécie de continuidade da *persona* paterna, seu posicionamento é definitivamente o de sucessor, legitimando o padrão patriarcal dentro dos valores judaico-cristãos aos quais a família está submetida. No primeiro momento na(s) narrativa(s), quando reencontra André numa pensão, visto que está encarregado de levá-lo de volta ao seio da família quando abraça André sente “a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado” (NASSAR, 2002, p. 11). Essas imagens são representativas de como os tentáculos da família patriarcal se estendem sobre eles, com seu espírito agregador e ordenador.

Como observa Fischer (1991), aparecem em *Lavoura arcaica* três gerações: a primeira geração tem uma representação moral tão consistente que é validada simplesmente por sua memória, estando simbolizada pela expressão *maktub* (está escrito) e representada pelo avô. A segunda geração necessita forjar sua ética como forma de conservá-la, através da autoridade e imposição (o pai). A terceira tem uma parte que é continuidade da anterior, se mantém na intransigência, só sendo legitimada eticamente pela repetição do padrão (os irmãos mais velhos). Acrescenta-se a ela uma cisão, uma dissidência, pois aparecem os irmãos mais jovens, os da esquerda (que de alguma forma seguem a mãe), que rompem o ciclo através da quebra dos padrões pré-estabelecidos socialmente.

Essa cisão traz a tona o movimento que subverte o poder patriarcal na família. Esse movimento é desencadeado pela mãe, mas representado pelo filho do meio André, que se debate entre o desejo e a intenção de uma nova ordem e a fixação imposta do pai. O poder da família é embasado na ordem do tempo, da moral, da tradição personalizada pelo poder patriarcal do avô e depois do pai, que é o esteio, o alicerce da família: “era uma oração que ele dizia quando começava a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (NASSAR, 2002, p.18). O poder da mãe é de outra ordem, a do afeto, da emoção, da paixão.

A mãe desmente a estrutura familiar baseada na rigidez de fortes valores morais no momento em que o perfil patriarcal pretensamente uno da família é fraturado pela doçura da mãe, pelo seu contato quase pecaminoso e proibido com alguns filhos (os mais jovens). Os da esquerda, que traziam consigo um excessivo afeto. Os torcidos, os desajustados, de

identidade dúbia que não se adequaram ao perfil definido pelo pai e, portanto, não entraram no jogo da (dis)simulação.

Se a postura da mãe junto ao pai é de submissão, sua voz é doce e potente principalmente junto a André, semeando pequenas subversões, num jogo sutil definidamente sensual e edipiano, em momentos íntimos e sagrados. André e sua mãe travam, em uma cumplicidade singular, um suave jogo: “até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol” (NASSAR, 2002, p.27) em uma batalha amorosa de sedução: “e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração” (NASSAR, 2002, p. 27). Em um momento de desabafo André revela “se 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, 2002, p. 136).

O papel do pai é o de repressor, vindo de uma rígida cultura arcaica, e o papel da mãe é o de fomentar no íntimo de seus filhos (mais jovens) a sensibilidade, a emoção e afeto planta, portanto, a semente da subversividade, pois os sentimentos, especialmente quando em excesso, são um poderoso agente subversivo e desestruturador, assim a mãe representa uma ameaça. Por essa razão o embate entre o pai e o filho não é apenas uma luta entre o desejo de liberdade e a tradição, é também a defesa do espaço do poder. O pai, ao manter a ordem, a racionalização dos fatos, mantém a dominação do poder patriarcal. Admitir o discurso diferente do filho é o mesmo que admitir e aceitar outra identidade que não a patriarcal, quebrando o conceito uno da família. São esses filhos, em especial André, que transgridem a ordem no decorrer da narrativa e conseqüentemente mais sofrem por isso. Eles irão desencadear o episódio final avassalador.

O interdito,¹ praticado por André e a irmã, apesar de ser a maior fonte de tormento e expiação, a raiz de todas as dores traz em si a validação do amor deles junto à própria

¹ Para Lévi-Strauss as regras universais são princípios indispensáveis para a vida em sociedade. O exemplo mais característico dessas regras universais é o tabu do incesto. É por meio da proibição do incesto que Lévi-Strauss vislumbra a possibilidade de abertura dos pequenos grupos consangüíneos fechados sobre si mesmos. (1976)

família. Reforça justamente os laços da família², os ensinamentos pregados pelo pai, nos quais somente a família tem valor e é capaz de sobreviver dentro de si mesma: “foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 2002, p. 120).

Para André esse amor incestuoso é forma de concretizar e sedimentar sua revolta e, ao mesmo tempo, alicerçar a nova ordem que busca implantar: em lugar da castidade, luxúria; ao invés de fraternidade, sexualidade; moralidade por imoralidade. No entanto, de forma ambígua, também contribui para delinear dentro do clã o perfil uno da família e alimentar o amor dentro dela mesma, como desejava o pai.

A narrativa põe assim André em oposição à Iohána, seu pai. Ambos são personagens extremados e radicais. O pai é marcado pelo autoritarismo e André, idealista sem concessões, é assinalado pela exigência da verdade absoluta. O pai determina a ordem e seu equilíbrio como princípio tradicional, calcado numa cultura ancestral, com valores e moral rígidos, mas que oculta um ímpeto mortal e desordenador. André traz, na desordem de sua fala e na sua desestrutura e agitação íntima, uma tentativa, um impulso para uma ordenação das coisas: a comunhão do corpo com a natureza, a busca das verdades mínimas, o seu lugar reconhecido e a inclusão na família.

Em um turbilhão apaixonado, os papéis dos dois personagens se confrontam e o tensionamento da trama se desenvolve em lutas simbólicas. Os deslocamentos constantes, a fragmentação das lembranças de André e da própria narrativa mostram a cisão do discurso totalitário, da união da família e da identidade una. André busca a libertação, no entanto, é enredado pela inexorabilidade do destino, filiando sua trajetória às clássicas narrativas trágicas.

² Chiarelli (2007) fala sobre os laços afetivos e amorosos dos imigrantes libaneses no Brasil, que se estabeleceram dentro do próprio clã, na instância do privado da família. A manutenção da tradição e da proteção do patrimônio como base de preservação dos valores da comunidade de origem e por muito tempo baseada na endogamia.

Fischer aponta que a obra “é uma história de *hybris* ³” (1991, p.15) e é justamente essa questão que irá permear a trajetória e o perfil de André. É o personagem cindido, incapaz de crer e obedecer à moral tacanha; de partilhar o jogo da dissimulação erigido e guiado apenas pela fé cega de que parecem partilhar Iohana e Pedro. André, idealista e sem concessões busca construir o seu destino tomando as rédeas de sua história “o jarro de minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos” (NASSAR, 2002, p. 41) inversamente à postura da família que se entrega às mãos do destino, ao *maktub*.

A essência trágica, com sua situação humana limite, está em André desde sua mais tenra infância: “foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância” (NASSAR, 2002, p. 26), possível somente nesse seu arcaico e radical universo. Bornheim (1992), a partir da filosofia de Aristóteles, aponta como pressupostos fundamentais da tragédia a existência primeira de um homem trágico, predisposto por sua radical natureza, caráter e sensibilidade; a realidade, o horizonte existencial desse homem trágico, ou seja, o sentido que forma e constitui este homem. Na *Poética* encontra-se a sua definição precisa: “A tragédia não é a imitação de homens, mas de uma ação de uma vida” (*apud* BORNHEIM, 1992, p. 74). Assim não é exatamente o caráter que determina o trágico, mas a ação a partir da polaridade abordada: o homem e seu mundo.

O trágico em André, e em *Lavoura arcaica* reside na tensão e conflito entre o mundo tradicional, ordenado e nucleado do pai e a transgressão, a afronta desse mundo pelo filho. De um lado a união, a ordem, a moral e os bons costumes, a suposta harmonia forjada e fundamentada na história ancestral da família. De outro lado aquilo, ou aquele, que perturba, instiga, provoca e destrói, a desmedida do filho. Ele é pulsão e desejo, é fluxo incontido e transgressor; mesmo que traga em si o gérmen da ordem, busca a desordem. É insolente, rancoroso, descentrado, fragmentado e leva consigo a impossibilidade da união plena, pois traz e revela a cisão interna, oculta, mas real, de si e dos outros membros da família.

³ *Hybris* é um termo grego que significa o desafio, o crime do excesso e do ultraje. Traduz-se num comportamento de provocação aos deuses e à ordem estabelecida. A *hybris* revela um sentimento de arrogância, de soberba e de orgulho, que leva os heróis da tragédia à insubmissão e à violação das leis dos deuses, da *pólis* (cidade), da família ou da natureza.

De forma conturbada e arrebatadora os papéis desses dois personagens extremados se confrontam e o embate entre eles tem que ser direto, sem soluções intermediárias ou conciliadoras. O que resulta em força e intensidade trágica, incidindo em *hybris*, visto que a desmedida e o espírito transgressor se revela no caráter de ambos.

A respeito do interdito entre André e Ana, Rodrigues (2006) aponta uma relação direta com o mito da fecundação da terra. Acrescenta-se o significado dos nomes: André refere-se ao forte, vigoroso; Ana quer dizer terra. Portanto tem-se aí uma conotação bem explícita evidenciando o destino, *maktub* de ambos. André que traz a força, a potência, o *hybris* e encontra a imposição do destino. A Ana cabe cumprir sua sina, ser arada, fecundada como a terra. A alusão à sombra na figura da André é freqüente, vista, por exemplo, nos próximos trechos: “e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão a que de medo fechava sempre os olhos” (NASSAR, 2002, p. 39), “eu estava escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos” (NASSAR, 2002, p.16).

Para celebrar a volta do filho pródigo e a suposta *re-união* e comunhão da família uma festa é preparada. Segundo o pai: “Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festa” (NASSAR, 2002, p. 159) a situação adequada e única para o predomínio do corpo. Momento propício para o trágico final. Um sombrio destino se enuncia: “e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros” (NASSAR, 2002, p. 192). É impossível para essa família não se sujeitar ao seu *maktub*. Ana cumpre sua sina: diante de manifestação tão afrontosa de sensualidade recebe o golpe mortal de seu próprio progenitor, diante do olhar atônito da família. Sela-se assim o pacto de *Lavoura arcaica* com a tragédia.

Finalizando, o romance revela o contraditório do ser humano: o amor e o ódio, a carne e a alma, a morte e a vida, a autoridade e a repressão, a ordem e a desordem, a tradição e a transformação, a união e a cisão. O relacionamento dos personagens centrais é sempre pautado por emoções fortes e extremadas; nutrem entre si sentimentos antagônicos de raiva, desprezo, ódio, amor e paixão que assume dimensões trágicas, circunscrito a um mundo fechado e arcaico totalmente entregue às tramas do destino.

2. A gramática fílmica de *Lavoura arcaica*

Se o texto de Nassar comporta uma poética de riqueza visual impressionante, capaz de elevar a palavra a tantas e novas possibilidades, significados e imagens Carvalho faz uma transposição fílmica que arrebatou os sentidos. A obra cinematográfica *Lavoura arcaica* comporta esteticamente um teor tal de condensação e mistério no qual as estruturas narrativas literárias casam perfeitamente com a química audiovisual. O filme consegue explicitar de forma densa e poética, como no livro, que não é só André, o filho desgarrado atormentado por desejos e culpas, que ao retornar a casa precipita a tragédia por conta de seu amor incestuoso com a irmã. Toda a família o acompanha nessa passagem da luz (harmonia, união e conhecimento) à escuridão (ruptura, inconsciência e *hybris*) e causando o desfocamento total do universo familiar.

A obra cinematográfica se apresenta extremamente fiel à obra literária (as falas do filme são exatamente as do texto original), porém não como uma sujeição de uma linguagem à outra, mas justamente pelas diferenças estruturais estéticas que tornam mais delicada a procura de equivalências⁴. O que se percebe, além da incorporação dos elementos específicos do cinema, é uma alteração na montagem do todo, uma variação nas seqüências do filme em relação à dos capítulos do livro, resultando nas diferenças estruturais das duas linguagens, em que a fruição se concretiza de forma diversa. Essa fidelidade de Carvalho à obra de Nassar nasce da inventividade no domínio de uma linguagem, de um estilo, de uma criação que mostra intimidade com a narrativa original e ao mesmo tempo exibe uma excelência própria e específica da inteligência cinematográfica. A obra de um pensador, tão autoral quanto a de Nassar. Como explica Bazin:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mas também exige um talento criador para reconstruir de acordo com

⁴ Cabe ao cineasta encontrar os elementos cinematográficos equivalentes aos literários, pois se o filme é uma “tradução estética do romance para outra linguagem” (BAZIN, 1991, p.148), calcada na empatia do cineasta pela obra literária, há que respeitar-se o espírito do romance adaptado, a fidelidade ao autor, inventando e articulando apenas os elementos audiovisuais ao texto.

um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo (BAZIN, 1991, p. 96).

Não há concorrência nem substituição do romance *Lavoura arcaica* pelo filme *Lavoura arcaica*, há diálogo, adjunção de uma dimensão artística nova. A gramática construída por Carvalho, dando conta do fluxo de pensamento de André e dos diversos tempos abarcados por ele na narrativa, se configura de forma extremamente ampla. Como uma matéria pensante⁵ e autônoma traz características que remetem, por suas soluções fílmicas, à busca de equivalências com a obra original, um processo e resultado que comunga não só a narrativa literária e suas estruturas como a criação cinematográfica em si.

A narrativa fílmica transmite de forma condensada, mas tão vertiginosa quanto a narrativa literária, toda a tragédia de André, sua caminhada atormentada e elíptica para fugir da ordenada opressão da autoridade paterna, achar o seu espaço na família e ao mesmo tempo impor a sua nova ordem, desencadeando o final trágico. Tudo é construído para capturar a essência da história de Nassar, em fervorosa comunhão com o texto original, mostrar “uma fábula de opressores e oprimidos” (CARVALHO, 2002, p. 9). O filme, a partir de seu conteúdo, de sua história e narrativa fílmica, estabelece uma articulação precisa entre as linguagens cinematográfica e literária.

A narrativa literária 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 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.

⁵ Para Deleuze (1983) as obras dos grandes cineastas são obras de pensamento, de pensadores. A obra cinematográfica deve ser entendida como materialidade, como matéria pensante, autônoma, que ele chama de “matéria inteligível”. Essa matéria inteligível traz à luz movimentos e processos de pensamento e pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos.

Para o filme dar conta da complexidade do texto e do olhar de André, de seu trânsito, de sua trajetória, do seu mundo interior e exterior exposto em diversos tempos, o cineasta precisou manipular o olho da câmera como o olho de André, buscando sua subjetividade. Através da escolha dos elementos fílmicos, por exemplo, o uso dos planos, das seqüências e da montagem, buscou abarcar todas as dimensões expostas no texto de Nassar. Precisou de um olhar, de uma gramática fílmica que traduzisse todas as voltas temporais internas e externas de André, buscando um olhar ao mesmo tempo lírico e trágico, com o distanciamento cinematográfico sobre os acontecimentos e os diversos tempos da narrativa literária.

A combinação de elementos fílmicos que fazem da lente como que o olho do narrador, um olho reflexivo, passional e trágico que mostra também uma reflexão na construção cinematográfica. O filme apresenta suas seqüências cinematográficas, fragmentadas e não-lineares, num ir e vir constante como os capítulos do livro, mas com uma visível estrutura cronológica. Em uma articulação muito bem costurada, como uma camada ou um subtexto feito de um elemento específico (pode ser uma voz, uma música, um som, uma imagem, um tempo de duração de um plano) corporifica o que está por vir. Enfim alguma coisa do conjunto da linguagem cinematográfica faz brotar a linguagem literária, evitando o corte como elemento artificial e exterior à obra. Os diferentes tempos vivenciados por André são apresentados nas várias seqüências e o corte entre as seqüências é utilizado como elemento dramático, como se já existisse a semente da seqüência seguinte na anterior, incorporando a circularidade da narrativa literária.

Como reflexo do livro, mas agindo ao contrário, Carvalho parece querer demarcar bem na sua gramática cinematográfica os traços identitários oriundos da cultura à qual pertence a família. Cria uma paisagem cultural na qual está impressa a identidade da família através de sua herança cultural mediterrânea agregada a um contexto interiorano rural. Prima pelos detalhes; ao contrário de Nassar, que os traz de forma sutil, implícita, quase imperceptível aos olhares menos atentos, Carvalho traz uma riqueza visual própria da cultura sírio-libanesa que preenche a tela e os olhos, numa *colheita farta*, não de clichês mediterrâneos, mas sim repleta de significações. O que Nassar traz de forma imaterial, quase

invisível, o cineasta materializa e corporifica belissimamente compondo uma densidade visual que de comunga com a densidade da estrutura e da trama do romance.

Institui, portanto, um vocabulário visual, como uma experiência dos sentidos, do olhar, da memória, ao entrar no universo a partir das imagens, dos signos, dos elementos que remetem esteticamente/materialmente à legitimidade cultural, com objetos culturais que propiciam um resgate, e não clichês. Apresenta elementos dessa cultura: culinária, rituais religiosos, casa, mobiliários, vestes, como verdadeiros registros de visibilidade que no filme *Lavoura arcaica* estão substanciados, inseridos na trama, como que criando uma atmosfera, “um sopro dominado pela tradição mediterrânea” (CARVALHO, 2002, p. 36).

Cria então um jogo sensório, não descritivo, no qual se vê o todo, mas os detalhes estão lá, como materialidade, mas também com sutileza sem dominar e invadir a obra original; não preenchem o espaço, não se apoderam da seqüência, a constituem e a sustentam. Tem-se um imbricamento das culturas: é o menino caboclo que sobe a árvore para colher laranjas, ou que pega o ovo de galinha junto ao ninho; é a cama patente da pensão interiorana; é o irmão vestindo um colete de pele de cordeiro na plantação; é a coalhada pingando na cozinha, como um relógio d’água que segundo Carvalho (2002) é *mítical*; são as crianças: André com cajado e Ana com a ovelhinha no colo (pastores de ovelhas remetendo a uma atividade cultural milenar/ ancestral); ou a cerca de taipa que demarca os limites da propriedade; ou o pai vestido com turbante e túnica quando incorpora o Ancião na parábola do Faminto. Carvalho coloca em cena ícones disponíveis ao olho da câmera de forma a deixar apenas subtendido o *sopro mediterrâneo*, traduzindo assim a idéia da identidade cultural de origem da família agregada ao ambiente rural, caboclo no qual estão imersos. Objetos misturados, diluídos, próprios da cultura libanesa, junto da cultura camponesa, brasileira, miscigenada.

Os sons e a trilha sonora, especialmente compostos para o filme, trazem em absolutamente todos os momentos a concentração da imagem, da essência da ação, do personagem e explicam aquela atmosfera mediterrânea que Nassar apenas sutilmente apresenta. Há o uso de cordas com acordes árabes, remetendo ao campo e ao ancestral

oriental. Há ainda a utilização de uma voz em *off* como recurso de transposição, remetendo a um outro tempo e a um olhar distanciado e reflexivo dos acontecimentos.⁶

Mas entre os equivalentes cinematográficos mais significativos o elemento que condensa de forma mais fiel o cerne da narrativa literária, reconstituindo tanto sua essência trágica quanto sua linguagem minuciosa, é o ritmo do tempo (do filme e no filme). Esse elemento recria cinematograficamente a intensidade narrativa do livro, pois traz uma percepção material do tempo: arcaico, ancestral, das origens daqueles personagens tempo existente em outro contexto, pautado no universo cultural fechado e arcaico da família. Construído por seqüências longas, cadenciadas e detalhistas, com um ritmo lento e pausado, de forma a expressar, através das imagens, toda a profundidade dos sentimentos, conflitos morais e psicológicos experimentados pelo trágico herói de Raduan Nassar.

O olhar que traduz a tragicidade da história de André se apresenta na narrativa cinematográfica tão lírico e trágico quanto na literária. Ao apresentar a fragmentação e a erupção caótica em que André se encontra, invertendo em alguns momentos a seqüência das cenas em relação aos capítulos, o filme constrói uma ordenação precisa no encaminhamento dos acontecimentos e do destino trágico da família no romance. Intercala sempre a densidade das cenas introspectivas atormentadas de André com levíssimas e poéticas imagens de sua infância.

A alternância entre enquadramentos panorâmicos, com claros e planos, fechados e escuros, evidencia a ambivalência e o conflito na trama. São as imagens que revelam a alma de André, como já dito: a luz e a escuridão, o anjo e demônio, o bem e o mal. Essa materialização é construída cinematograficamente a partir da iluminação, do preto e do branco, evidenciado nas seqüências-chave. A luminosidade, definida em cada cena a serviço da fotografia, traz tanto a sensação corpórea quanto a profundidade literária que Nassar pretende. Os bons momentos vividos por André na infância são iluminados e nos seus momentos de tormento o escuro prevalece revelando ambivalências.

⁶ Essa voz, que representa o personagem André, é narrada pelo próprio diretor.

Como o diretor apresenta uma narrativa fílmica que privilegia o mundo interior do personagem André, o olho da câmera é o olho desse personagem-narrador, em uma relação entre a passionalidade e a reflexão. André é o definidor de cada seqüência apresentada. A primeira seqüência, a da masturbação, é construída quase como uma imagem síntese do filme. Sugere a possessão do corpo em delírio, fechado e preso no enquadramento e na escuridão, com tomadas fragmentadas, trêmulas e desfocadas nas quais a câmera nervosa estilhaça e isola profundamente não só pedaços do corpo, mas partes do espaço, revelando um exercício visual expressivo capaz de traduzir o transe e o tormento que André vivencia.

Assim sombras e silêncios são interrompidos constante e bruscamente por seus opostos. Para evidenciar o cerne da história em toda sua dimensão trágica. Carvalho trabalha os contrastes gerados pelo conflito da paixão, do desejo, com a rígida moral e tradição ancestral da família, personificada no pai. André é o opositor e o transgressor da moral tacanha e arcaica do pai, responsável pela dimensão trágica do romance.

A representação da família e da tragédia familiar desemboca numa rica exploração cênica dos seus membros. O pai é traduzido do romance com muito rigor. A soberania do patriarca frente à família é incontestável, a força de sua presença é evidente nas duas obras. Ele é apresentado nas cenas por meio de uma abrangência panorâmica e de um enquadramento grandioso; é focado dentro do seu contexto em toda a sua majestade. A recorrente cena à mesa de jantar é apresentada cinco vezes, delimitando este importante espaço para representação do poder patriarcal. Mostra sua imponente presença à cabeceira da mesa, sempre no centro de tudo e de todos, tal qual um bispo no púlpito ou um promulgador das leis ancestrais de seu povo de origem.

A questão do poder, da autoridade e opressão do masculino é terrível, visível também através da representatividade fílmica do avô e do irmão Pedro. Seus papéis estão mobilizados ao lado do pai como forma de legitimar a ordem e a tradição da identidade cultural da família. São duas pequenas imagens fugidias do avô, que como um espectro sem rosto caminha por detrás de uma antiga cristaleira, e perto do relógio, condensando cinematograficamente toda a representação da ancestralidade, da significação do tempo, da

irremediável subordinação ao destino e do fundamental valor desse avô no imaginário da família.

O papel do filho mais velho de Iohána, Pedro, é precisamente o mesmo no filme e no romance. Justamente porque essa é a sua postura, de repetição do modelo de autoridade do pai. Postura validada por uma ética embasada na reprodução de valores inquestionáveis e na figura autoritária do pai. Sem o pai presente é o responsável em por ordem no irmão desregrado e assim age. Todos os momentos do reencontro dos irmãos no quarto da pensão são marcados por uma nítida divisão de iluminação: luz (Pedro) e sombra (André), demarcando o suposto lado do Bem e do Mal em que cada um se encontra.

A mãe, representada na trama como a semeadora da desordem interna, dos desejos, das paixões subvertendo por seu amor excessivo, em todas as cenas que aparece evidencia sua afetividade. Ela toca André, ela alimenta André, ela tenta aliviar seus conflitos e tormentos, chora a sua partida, espera melancólica o seu retorno mirando silenciosa e paciente à janela e, principalmente é ela quem abrandando a fúria do pai (sua única fala dirigida a ele) no seu derradeiro diálogo (que na verdade são dois monólogos) com André.

Ana, a irmã recatada, em silêncio total, submissa nas seqüências junto ao pai, é mostrada nas festas como a serpente sedutora que hipnotiza o irmão com sua dança, indícios da volúpia, do desejo. Em outra cena aparecem imagens desconexas do corpo submerso na água, plantas deslizando nele sensualmente, detalhes fragmentados do corpo de André, que no *frisson* da movimentação transmuta-se num corpo feminino, um quadril que desliza, seios exuberantes. Subentende-se assim o duplo André/Ana, amor fraternal e desejo.

A seqüência do incesto é mostrada em mescla com a seqüência de André menino brincando com a pomba. Seqüências distintas que acontecem simultaneamente imbricando presente e passado, o desejo e a captura do ente desejado de André menino e André adulto. Dois tempos diferentes e sucessivos, a infância e a adolescência que para André revelam-se dentro de um mesmo tempo (e ao mesmo tempo). A mesma sensação de expectativa, de desejo, de satisfação que ocorre com o desenrolar dos acontecimentos.

As festas (lugar da alegria e da derradeira tragédia) são filmadas exatamente iguais: o mesmo enquadramento e movimentação da câmera, a mesma observação a partir do olhar de

André. Uma diferenciação significativa: na primeira festa eventualmente André aparece em cena em alguns planos, caminhando, observando, sentado, esmiuçando a terra, as folhas, enquanto seus olhos estão cravados na dança sensual de Ana. Na segunda festa não aparece a imagem dele, só seu olhar trágico, passivo diante dos acontecimentos.

Nesse momento ocorre uma mudança brusca na velocidade do tempo e dos acontecimentos que contrasta com o ritmo lento de todo o filme. O ritmo agora é veloz, contundente e angustiante; apresenta uma precipitação dos corpos e uma fragmentação de imagens que conduz à inevitável tragédia. Ana aparece dançando. Ela ergue sua taça, bebe seu vinho e se toca; zombando de tudo e de todos, oferece-se sem pudor. Ana é *hybris*, desafia a todos, e principalmente ao pai.

Pedro corre desorientado pelo bosque à procura o pai. Segura sua cabeça e lhe segreda o acontecido. O pai descontrolado o empurra contra o chão; sua mão pega uma foice. Nesse exato momento aparece a imagem do incesto de Ana e André. O pai caminha colérico. O rosto da mãe assustado. As mãos erguidas do pai. Um movimento rápido da foice. O giro de Ana, da dança da vida e da morte, o sacrifício. A rosa vermelha em pedaços no chão. Gritos desesperados. O rosto do pai com olhar alucinado. Lula rolando no chão. A mãe horrorizada avançando violentamente contra o pai. Tudo é caos.

A imagem de André aparece agora, deitado no chão do bosque, em seu rosto uma lágrima. A inexorabilidade do destino trágico que entrelaça a todos. A cena se faz memória para André. Memória da irremediável e derradeira festa, da cisão e morte da família. O golpe do destino é justamente a inversão do mundo ordenado do pai; o triunfo do caos interno e da rebeldia. A tela fica negra e a voz em *off* do pai narra o sermão sobre o tempo encerrando o filme.

Considerações

A maestria da construção cinematográfica está no jogo cinematográfico da montagem das seqüências e na intensidade em que cada uma delas expõe um verdadeiro mundo de sensações, materialidade, beleza e brutalidade que constantemente é rompido,

amenizando a dor e o peso da fruição do filme. Uma seqüência sai da outra em uma estrutura fílmica definida de forma essencialmente lírica, determinando harmoniosamente a densidade das cenas do presente e a leveza das cenas do passado. Um fluxo temporal é criado e traduz a trágica história de André em belíssimas imagens. A sutileza das passagens entre as seqüências, a qual as imagens deveriam surgir de dentro de André, acabam por expor uma visualidade externa com seqüências amarradas por pequenos detalhes.

Assim o filme abarca não só o sentido inicial do romance, mas, de certa forma, ultrapassa e atravessa a linha de partida (a intenção da adaptação) apresentando um outro processo de criação e significação autoral tão primoroso quanto a obra que o motivou.

Para analisar como as duas narrativas se entrelaçam em suas significações (a representação do conflito tradição *versus* modernidade) e divergem a partir de suas especificidades há um trânsito entre dois olhares: o primeiro é a própria transposição das estruturas narrativas e do enredo, que a obra cinematográfica manteve; o segundo, a criação cinematográfica determinando uma linguagem própria. Na narrativa cinematográfica o diretor constrói um trabalho autoral, arquitetado com o evidente objetivo de conduzir o fluxo de consciência de Nassar para a linguagem do cinema. Segundo Carvalho (2002), ele o faz com linhas de poesia e massas de pura emoção evitando a reprodução de estereótipos e fórmulas cinematográficas seguras.

O que se vê é um texto fílmico extremamente fiel ao texto literário, mas não como sujeição de uma linguagem à outra, e sim com diferenças estruturais estéticas à procura de equivalências. Uma obra de um pensador (citando a expressão deleuziana), tão autoral quanto a de Nassar.

A narrativa de Carvalho não é construída apenas como uma adaptação, mas sim como uma obra autônoma, com uma estética própria e específica de sua linguagem compondo uma obra de singularidade autoral. Portanto cada obra é uma obra independente, singular e única, mas que de certa forma, acabam por se completar em suas narrativas. *Lavoura arcaica*, romance e filme, trazem a representação do conflito das duas culturas com ênfases distintas, próprias de suas especificidades: a literária enfatiza o fluxo interior das

ações sem perder de vista a imagem concreta da realidade; a fílmica enfatiza as imagens concretas, sem trair a profundidade e a fluidez dos estados de consciência dos personagens.

ABSTRACT: The translation of a literary text to cinema can compose a piece of authorial singularity and comparable innovative aesthetic proposal of the original work. In this perspective, the article proposes a comparative analysis of both narrations. The text of *Lavoura arcaica*, a romance of Raduan Nassar (1970) and the homonym film of Luiz Fernando Carvalho (2001) are confronted, searching a dialogue between the narrative procedures of both pieces.

KEY WORDS: Literature; Cinema; *Lavoura arcaica*; Raduan Nassar; Luiz Fernando Carvalho.

Referências bibliográficas

- BAZIN, André. **O que é cinema**. Lisboa: Brasiliense, 1991.
- BORNHEIM, Gerd Albert. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura**: Raduan Nassar. 3. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Lavoura Arcaica**. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2001.
- _____. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CHIARELLI, Stefania. **Vidas em trânsito**: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum. São Paulo: ANNABLUME, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Cinema**: L'Image-mouvement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- FISCHER, Luís Augusto. *Lavoura arcaica* foi ontem. **Organon**, Porto Alegre, n. 17, p. 14-26, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. São Paulo: Vozes, 1976.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- RODRIGUES, André Luis. **Ritos de paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2006.