

**LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR,
E LAVOURARCAICA, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO:
INTERFACES POÉTICAS NA LITERATURA E NO CINEMA**

Joyce Silva Braga (UERJ)
joycesilvabraga@gmail.com

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as relações existentes entre a narrativa literária *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar e sua “transcrição” para o cinema por Luiz Fernando Carvalho, em 2001. Nosso foco principal será pensar em que medida a obra cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho se configura como cinema de poesia e até que ponto a carga poética de Nassar contribuiu para isto. Interessa-nos essa interface poética. Nesse caminho, buscaremos apoio, entre outros, no discurso de Pier Paolo Pasolini, nos estudos de André Parente e nos escritos de Avellar acerca do tema. Algumas imagens do filme e trechos do livro serão expostas como forma de exemplificar nossos argumentos.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*. *Lavourarcaica*. Raduan Nassar.
Luiz Fernando Carvalho. Interfaces poéticas.

1. Introdução

A crítica sempre classificou a obra de Raduan Nassar como “prosa-poética”. Um exemplo é Alfredo Bosi (2006) ao afirmar que a importância de *Lavoura Arcaica* para a literatura concerne em ser “um romance intimista cujo trabalho formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética” (BOSI, 2006, p. 423). Mas o que seria uma “prosa-poética”? Podemos considerá-la como uma narrativa carregada de lirismo, cuja principal característica seja espelhar o mundo subjetivo, tendo como matéria básica o sentimento do *eu*. Uma narrativa em que predominam o subjetivismo, a emotividade e a afetividade em linguagem altamente metáforizada.

A poesia que afeta a prosa de Nassar pode ser percebida desde as primeiras linhas de *Lavoura Arcaica* (1989), que se inicia tendo como epígrafe um poema de Jorge de Lima: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (NASSAR, 1989, p. 5). Ao falar da infância, já na abertura do livro, o autor dá o primeiro passo para a discussão central do livro: o tempo. Várias são as metáforas, principalmente relacionadas com o tempo.

Se Raduan Nassar inicia seu texto com Jorge de Lima, Luiz Fernando Carvalho, que assina a direção, o roteiro e a montagem da obra cinematográfica baseada na narrativa de Raduan Nassar intitulada *Lavoura Arcaica* (2001), cita versos do mesmo poeta ao justificar seu interesse em filmar esta narrativa. Para Carvalho, “caberia ali constar um aviso do poeta Jorge de Lima: Se vós não tendes algemas, não entreis nesse poema” (CARVALHO, 2001, p. 7-24). Esta referência se justifica na medida em que, para o diretor, o livro de Raduan “é uma porta. Ou você entra, ou não”. (AVELLAR, 2007, p. 347)

Nesse percurso, como pretendemos mostrar, não só o diretor “entrou”, mas toda a sua equipe, já que ficaram isolados por aproximadamente 9 semanas em uma fazenda no interior de Minas Gerais. Lá, antes e durante as gravações, aprenderam a trabalhar na terra, a ordenhar, a fazer o pão, bordar e dançar como uma família de origem libanesa. O próprio Raduan Nassar esteve presente nessa preparação para as filmagens.

Lavoura Arcaica, que estreou nos cinemas em 2001, mas foi disponibilizado em DVD só em 2005 e depois, em edição especial, em 2007, adubou-se, como pretendemos mostrar, de poesia, para recriar com imagem, luz e som as palavras do romance de Raduan Nassar.

Primeiro eu li o *Lavoura...* e visualizei o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alçando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens (CARVALHO, 2002, p. 34-36).

Palavras, imagens, poesia. A partir dessa tríade, buscaremos analisar as relações existentes entre a narrativa literária *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e sua “transcrição” para o cinema, por Luiz Fernando Carvalho, em 2001. Nosso foco principal será pensar em que medida a obra cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho se configura

como cinema de poesia e até que ponto a carga poética de Nassar contribuiu para tal. Interessa-nos, portanto, essa interface poética da obra de Nassar e como ela se apresenta/complementa/interfere na obra de Carvalho.

A partir desse norte, buscaremos apoio no discurso de Pier Paolo Pasolini, nos estudos de André Parente e nos escritos de Avellar acerca das relações entre o cinema e a literatura no Brasil. Utilizaremos, como apoio, alguns trechos do romance e imagens do filme.

2. O processo criativo de *LavourArcaica*

Segundo o diretor Luiz Fernando Carvalho, a obra cinematográfica *LavourArcaica* foi realizada sem um roteiro prévio, utilizando somente a obra de Nassar como fonte elementar dos diálogos e ambientação. Comparando, livro e filme contam a mesma história. São, ao mesmo tempo, uma coisa só e duas expressões com vidas independentes: o texto mais de olho na reflexão do narrador; a imagem mais de olho no estado de espírito do personagem André em seus mais diversos tempos de vida e estados de alma.

Em primeira pessoa, o texto de Nassar narra a história de André, que se revolta contra as tradições patriarcais e religiosas impostas por seu pai, Iohánna. A narrativa, por seu profundo lirismo, possui muitas reflexões e centra-se no narrador André, que nutre uma profunda paixão por sua irmã Ana. Ela o rejeita após o incesto e, por isso, ele foge para a cidade. Passa a viver como um foragido, imerso em orgias, até ser encontrado por seu irmão Pedro, o primogênito da família. Para justificar sua fuga, André passa a contar-lhe sobre suas angústias, amarguras e doenças, como a epilepsia e sua paixão secreta por Ana, além de seus projetos de ruptura e conflitos com os valores estabelecidos na fazenda de sua família.

Com desfecho trágico, a história transborda de referências da cultura árabe, principalmente na dança, na culinária e nos sermões do patriarca da família. Essas referências são a espinha dorsal da narrativa, tanto do livro quanto no filme. Porém, a visualidade cultural que o filme oferece é marcante. Talvez por isso, tanto na edição do DVD de 2005 quanto na de 2007, temos, na seção de extras, dois documentários. No de 2005 temos “Nosso diário” e no de 2007 temos “Que teus olhos sejam atendidos”. “Nosso diário” busca retratar o dia a dia das filmagens, um *making-*

off, já “Que teus olhos sejam atendidos” é um documentário feito antes do filme a partir de uma viagem ao Líbano pelo diretor e pelo próprio Raduan Nassar.

A edição conjunta dessas filmagens sugere uma relação suplementar, talvez porque o comprometimento com o texto de Nassar fora bastante significativo para o resultado final do filme, conforme sugere Renato Tardivo (2001), ao estudar sobre a correspondência entre a literatura e o cinema, tratando das condições de criação do filme *LavourArcaica*, de Luiz Fernando Carvalho.

Segundo o próprio diretor, a prioridade desta viagem foi buscar referências para o filme, de forma que, segundo Tardivo, o diretor partiu do invisível (romance), foi ao visível (documentário) para só depois retornar ao invisível (filme). O mesmo afirma Avellar sobre esse documentário, ao asseverar que, para descobrir as imagens que estavam no romance, Luiz Fernando Carvalho fez “um filme antes do filme”. “Um mergulho nas imagens que poderiam ter servido de chão para a palavra de Raduan, um documentário sobre o Líbano, um diário de viagem” (AVELLAR, 2007, p. 348).

A culinária, os rituais religiosos, o mobiliário das casas, as vestes, registrar estas visibilidades para depois, aqui no Brasil, torná-las invisíveis. Ou seja, usando as palavras de Alceu Amoroso Lima: criar uma atmosfera, um sopro dominado pela tradição mediterrânea. Transformar o visível em invisível, não descrever as referências orientais; simplesmente sentir (CARVALHO, *apud* AVELLAR, 2007, p. 348).

Quase todo o material do documentário foi captado no Líbano em 1997. A câmera viaja e procura os detalhes mais simples, somando-se às imagens a narração de Gibran Khalil Gibran, escritor, filósofo e pintor libanês. Há depoimentos de pastores, homens em contato com a terra e com os animais. Há crianças, muitas crianças. Três moças são ouvidas e falam de amor, que nesse momento vemos o amor relacionar-se com a preservação da natureza, da terra. O amor aparece no documentário como algo tão amplo que pode ser confundido com a perpetuação da vida, semelhante com o debate que Raduan trava no romance. Essas três moças são profundamente semelhantes às irmãs de André no filme.

Importante destacar que, segundo Tardivo, é nesse documentário que Carvalho vai construindo o olhar de André, na medida em que o olhar, a câmera, volta-se sempre às crianças. “O retorno à infância – uma infância órfã, carente de referências –, a busca por referências e suas implicações” (TARDIVO, 2011, p. 154). Já na epígrafe temos a infância e

sua discussão com o tempo. É a infância que reverbera no filme, através de suas imagens claras, amplas, agradáveis. É a infância que vemos na única aparição do escritor Raduan Nassar no documentário.

Já o outro registro audiovisual sobre o filme, *Nosso diário*, foi incluído na edição de 2005 e dirigido por Raquel Couto. Este *making-off* mostra como a equipe de Luiz Fernando Carvalho procurou encarnar as palavras do romance de Raduan Nassar, já que, isolados na fazenda em que seriam realizadas as filmagens, os profissionais viveram em comunidade, durante uns quatro meses, os papéis com que se tece *LavourArcaica*. “Tratava-se de emprestar efetivamente o corpo às palavras, ao mesmo tempo em que se o deixava afetar por elas. Em suma, mergulhar e ser mergulhado”. (TARDIVO, 2011, p. 156)

As conclusões de Tardivo apontam para uma reflexão em que o filme de Carvalho funda mais uma leitura dirigida ao romance, mais um nível de leitura, funda mais um olhar e, por isso, “o filme pode ser pensado enquanto olhar do olhar do olhar” (TARDIVO, 2011, p. 59). Nesse sentido, é interessante pensar com Avellar que “o que o cinema lê e procura transpor para a tela não é história contada nem o modo de contar, mas a razão e o sentimento que levaram o escritor a contar aquela história daquele modo particular: a origem do texto, a imagem, o chão” (AVELLAR, 2007, p. 339-340).

Assim, tanto o documentário sobre o Líbano quanto o diário de gravações foi um mergulho nessas imagens de Raduan Nassar, pois, como o diretor mesmo nos fala:

O material essencial dos escritores são as palavras. No Lavoura, elas nos dão a impressão irresistível de estarem sendo vividas no ato da própria escrita, dando a esse acontecimento a faísca de um embate entre alta passionalidade e alta reflexão, palavras que giram no tempo, redemoinho, transe. Palavras enquanto imagens. Mas que imagens seriam estas? Que história teriam estas imagens? (CARVALHO, *apud* AVELLAR, 2007, p. 348)

É o que vamos abordar a partir de agora.

3. *LavourArcaica: uma “transcrição” de Luiz Fernando Carvalho*

A cena que dá abertura ao filme é a mesma do livro, com André deitado no chão do quarto de pensão se masturbando. Porém, ao fundo, temos o som de um trem. Cada vez mais alto e apressado. Mais perto. Mais perto. Quando ele, enfim, cruza com André, ou seja, passa por seu

“quarto catedral” com um som ensurdecedor, ocorre o gozo, o orgasmo. Nesse momento, vemos em André uma expressão de agonia e angústia e, não, de prazer. Um close em seu rosto mostra desespero, assim como descrito no livro de Nassar:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o voo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia da retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória; foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto; num salto leve e silencioso, me pus de pé, me curvando para pegar a toalha estendida no chão; (NASSAR, 1989, p. 7-8).

A metáfora do trem tem importância estrutural tanto para a construção dos sentidos da obra cinematográfica quanto para uma releitura do livro. Trata-se de transpor para o cinema a grande discussão da narrativa de Nassar sobre o tempo. O personagem André sempre retorna para esse tema, como nos exemplos abaixo.

Exemplo 1:

No seguinte trecho do livro, André refugia-se na casa velha e fica à espera de Ana, enquanto faz a seguinte reflexão:

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando (...) o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua alma, o tempo me castigava (...) (NASSAR, 1989, p. 93-94)

No filme, este “tempo só de esperas” é mostrado pela ansiedade de André, em câmera subjetiva, ao ficar sempre olhando para o exterior, como se a qualquer momento alguém fosse aparecer. Esse momento antecede sua relação incestuosa com Ana, sua irmã.

Exemplo 2:

Outro trecho, presente no livro no capítulo 29 e no filme nos 10 minutos finais, ocorre na manhã da festa de retorno de André.

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, (...) ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas; ai daquele, aprendiz de feiticeiro, que abre a camisa para um confronto: há de sucumbir em suas chamas, (...) o tempo e suas mudanças, (...) presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra desta minha história passional, transformando a noite escura do meu retorno numa manhã cheia de luz (...). (NASSAR, 1989, p. 182-183)

No filme, essas palavras são recitadas pela voz-*off* do próprio diretor, Luiz Fernando Carvalho, que interpreta o André maduro, o narrador da história. Durante esse trecho, as imagens que vemos são as “resonâncias do trabalho animado e ruidoso em torno da mesa lá do pátio, a que alguns vizinhos acabaram de se juntar” (NASSAR, 1989, p. 180). O diálogo que vemos antes dessas palavras, tanto no livro quanto no filme, é de André com seu irmão Lula, o caçula, em extremo desassossego.

Exemplo 3:

Cabe ainda mais um trecho.

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é, contudo, nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; (...) rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, (...) não se rebelando contra o seu curso, (...) brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; (...) pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas (...). (NASSAR, 1989, p. 51-53).

Na obra de Luiz Fernando Carvalho estas palavras estão ao final do filme, após a morte de Ana e de Iohánna, através da voz-off de Raul Cortez, que interpreta Iohánna, pai de André. A imagem que vemos é de uma câmera subjetiva, desfocada. O olhar de André está para o céu, cujos galhos das árvores se movem, borrados e acinzentados. Enquanto o trecho é recitado, vemos, pelo olho de André, uma última folha encobrir seu corpo, longe dos acontecimentos, debaixo de uma grande árvore, como costumava fazer quando criança. A composição dessa cena sugere não apenas a lembrança por André de um dos sermões de seu pai, mas presentifica sua reflexão, como ocorre no livro.

Significativo também é o recurso de utilizar a voz do ator Raul Cortez, pois encarna na obra cinematográfica a reflexão sobre o tempo que o livro faz de forma intermitente através da polarização entre os personagens Iohánna e André. A figura de Iohánna representava e valorizava acima de tudo o tempo, a paciência, a família e a terra, tudo encharcado pela doutrina religiosa. Já o narrador André era apressado e não aceitava a lentidão do crescimento das plantas, queria ser “o profeta de sua própria história”, queria fazer o seu próprio tempo, a sua própria lei, queria viver com intensidade suas paixões, principalmente por sua irmã, não aceitava os valores disseminados por seu pai.

Esse mesmo trecho está registrado na narrativa de Nassar no capítulo 9, que reproduz integralmente um dos sermões do patriarca da família. Esse momento ocorre após André declarar a Pedro, seu irmão, que os sermões do pai eram inconsistentes. Trata-se de um longo trecho e, talvez por isso, Luiz Fernando Carvalho tenha optado por editá-lo. Ressaltamos ainda que, ao término do livro, há um trecho entre aspas que o narrador André escreve “em memória de meu pai”. Porém, não é o mesmo falado ao final do filme, que se coloca como um desdobramento do primeiro, ressignificando o trecho falado no filme.

A utilização da câmera subjetiva, conforme elencamos nos exemplos acima, relaciona-se com o debate acerca da existência do cinema de prosa e do cinema de poesia. Sobre isso vale retomar os estudos de André Parente, segundo o qual afirma que não foi Pasolini quem lançou o tema de um cinema de poesia, mas, sim, os formalistas russos, como Victor Chklovski, Boris Eichenbaum e Yuri Tynianov. Segundo Parente, “quando Pasolini tenta definir o que chama de ‘cinema de poesia’, ele levanta um problema bem diferente: será que uma língua da poesia (= técnica do discurso indireto livre) é possível no cinema?” (PARENTE, 2000, p. 62).

Avellar (2007) também vai debater sobre o que seria o cinema de prosa e o cinema de poesia. Nesse percurso, traz Victor Chklóvski e seus estudos da década de 1920. Este estudioso, segundo Avellar, defende a existência de um cinema de prosa e outro de poesia, sendo que a diferença entre eles está na preponderância de momentos técnicos e formais no cinema de poesia.

Um, o cinema de prosa, narra – mais exatamente: mostra, pois no cinema o acontecimento existe e fala por si mesmo; o cinema de prosa mostra um acontecimento como se a imagem fosse uma janela aberta para uma paisagem. O outro, o cinema de poesia, separa, isola, desloca a imagem da mesma maneira que a poesia arranca as palavras de seu sentido primeiro para inseri-las num novo sistema” (AVELLAR, 2007, p. 107).

Dessa forma, assim como na poesia, cujas palavras não se reduzem a uma função instrumental e precisa, não se reduzem a comunicar a existência de algo a que se referem, de algo que se encontra fora delas, o cinema de poesia “é uma construção onírica, um discurso livre indireto” (PASOLINI, *apud* AVELLAR, 2007, p. 106).

A diferença entre cinema e literatura para Pasolini, conforme Avellar, está nas intervenções que um e outro podem realizar. Enquanto o escritor faz apenas uma, ou seja, uma invenção estética, o cinema realiza uma dupla intervenção: capta uma imagem e a transforma em signo linguístico e depois apropria-se deste signo para uma expressão pessoal. Avellar conclui que “a relação entre literatura e cinema se realiza no instar da linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe porque o cinema, como a literatura, é linguagem” (AVELLAR, 2007, p. 113).

Dentro desse viés, elencaremos, a partir de agora, algumas características que estão presentes no filme de Carvalho que, sob nossa perspectiva, podem classificá-lo como cinema de poesia. São elas: a perspectiva/visão do narrador-personagem, o enquadramento, a montagem, a iluminação e a voz-off.

4. A visão do narrador: a poesia em *LavourArcaica*

Com uma câmera subjetiva na maior parte do tempo, ou seja, do ponto de vista do olhar do personagem André, temos muitas imagens deformadas, desfocadas, desconexas, alongadas, enegrecidas, com cores fúnebres, esfumadas. Essas imagens fundam o modo pelo qual a linguagem do filme manifesta o cosmo do caos interior de André e possibilitará entrever a língua da poesia no cinema, citada por Pasolini, por meio

da técnica do discurso indireto livre, ou seja, o olho é daquele que vê o quadro, é daquele que o constrói. Nas palavras de Pasolini: “trata-se, muito simplesmente, da imersão do autor na alma da sua personagem e na adopção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como língua daquela” (PASOLINI, 1982, p. 144). Exemplificando:

Figura 1: Imagem de André: uma visão deformada de si mesmo, retorcida.



Figura 2: Destaque para os pés de André.



A visão dos pés deformados (grandes e retorcidos) nessa imagem retoma a linguagem metafórica da narrativa de Nassar, cuja simbologia faz referência aos desejos do personagem, aos seus ímpetus mais transgressivos. Sempre que isso se tornava algo incontrollável, André descalçava os sapatos e amainava a febre na terra úmida. A vontade de tocar o chão, enfiar os pés na terra, pode ter sentido também como um retorno à

realidade, uma tentativa de negar ou resistir aos seus desejos mais sombrios.

Um exemplo é o trecho em que Ana vai procurá-lo na casa velha, cujas imagens também estão presentes no filme:

(...) ali mesmo, junto da porta, tirei os sapatos e meias, e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também meu corpo de repente obsceno, surgiu, virulento, um osso da minha carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares, que cristas mais sanguíneas, que paixão desassomburada, que espasmos pressupostos! (NASSAR, 1989, p. 101).

Outro exemplo também é na conversa que André tem com seu irmão Lula. Segue trecho:

(...) ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente “dorme, menino”; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! (NASSAR, 1989, p. 179).

Nesta noite, André tem outra relação sexual incestuosa, agora, porém, com seu irmão Lula. No livro, André afirma que sua festa seria no dia seguinte e que, por isso, ele havia transferido só para a aurora o seu discernimento, além de afirmar que “a madrugada haveria também de derramar o orvalho frio sobre os belos cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela” (NASSAR, 1989, p. 180), assim como fez Ana, após o incesto. Já no filme, vemos essas carícias no rosto e peito em câmera subjetiva, pelo olhar de André, com enquadramento em partes do corpo, como a barriga, as mãos, os olhos de Lula. Após isso, vemos os pés de André, enormes, em close, subindo, um por um, para a cama de Lula, sugerindo a relação sexual entre os dois, já que a “febre” nos pés é metáfora para o desejo sexual.

Em câmera subjetiva, temos essa imagem desfocada, retorcida, quase impressionista da reação das mulheres da família quando Ana é golpeada pelo patriarca. O filme resgata, nessa cena, os silêncios e os gritos do romance, resgata sua poesia e lirismo através do olhar de André e da movimentação em câmera lenta ou mesmo paralisada com que algumas imagens são transmitidas ao espectador.

Figura 3: Quando da morte de sua irmã, na festa de seu retorno, André encontrava-se debaixo de uma árvore, distante, com seus pés na terra.



Em Nasser temos o seguinte trecho referente a essa cena:

(...) mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes”), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagio primitivo

Pai!

e de ou-

tra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero

Pai!

e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado

Pai!

eram balidos estrangulados

Pai! Pai!

onde a nossa segurança? Onde a nossa proteção?

Pai!

e de Pedro, prosternado na terra

Pai!

e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão

Pai! Pai!

onde a união da família?

Pai!

e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito

Iohána! Iohána! Iohána!
e foram inúteis
todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre escombros (...) (p. 191-192).

Figura 4:



Imagem de André ao abrir as venezianas do quarto de pensão, atendendo a uma observação de Pedro, que parece se incomodar com a escuridão do ambiente.

Esse embaçado faz parte também da alma de André, de sua confusão naquele momento. Após a abertura das venezianas, há um corte brusco, com a tela tomada por um branco ofuscante e brilhante. Dessa visão, abre-se a memória do narrador de quando era menino, com a claridade da infância, de suas alegrias e purezas.

5. O enquadramento: a fragmentação do núcleo familiar

Os enquadramentos fechados nos rostos, olhos, mãos, dedos e demais partes do corpo das personagens, ou seja, as tomadas em close possibilitam “expressar os processos internos do narrador-personagem” (SILVA & PIATTI, 2010, p. 30), como o isolamento físico e emocional que André passava em determinados momentos, além de aludir à fragmentação e ao estilhaçamento do núcleo familiar. Podemos destacar o próprio quarto de pensão, que é visto em close, com o lençol amarrotado, as roupas espalhadas, a pouca iluminação, tudo, enfim, corrobora num plano significativo para a construção de sentidos que expressam a disposição do espírito de André. Exemplificando:

Figura 5: A expressão angustiante do rosto de André na cena de abertura do filme, quando ele finalmente colhe a “rosa branca do desespero”.



Figuras 6:



O foco no olhar límpido do André menino faz referência ao seguinte trecho do romance de Nassar, que é recitado em *voz-off* pelo André maduro, através da voz do diretor Luiz Fernando Carvalho:

Na modorra das tardes vadias da fazenda, era num sítio do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo). (...) E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso. (NASSAR, 1989, p. 11-13).

No filme, a esta lembrança de André maduro, seguem imagens de André no quarto de pensão, com os olhos enegrecidos, obscuros, conforme sua descrição no romance: “e eu ali, diante do meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fosse assim, eu estava era confuso, e até perdido, (...). (NASSAR, 1989, p. 13). Como na imagem abaixo.

Figuras 7 e 8



Câmera subjetiva do olhar de André quando vê Ana nos arredores da casa velha, pouco antes do incesto. Seu olhar apreensivo, nervoso, ansioso pode ser percebido não apenas pelo enquadramento, mas pelo tremor e pressa da movimentação da câmera, quase entorpecido.

Figura 09 e 10



As partes do corpo de Ana são destaque na obra cinematográfica. Olhos, boca, seios, pernas, braços, tudo é feito em close. Estas cenas, da segunda dança, mostram, pelo olhar de André, como Ana “sabe molhar a sua dança”.

6. A montagem: o movimento do inconsciente do narrador

Quem nos conta a história no livro é o epilético André, personagem principal, cujo olhar é aquele que costura o fluxo narrativo. No filme de Carvalho, o processo de montagem busca seguir também esse olhar de

André, porém, busca reter o movimento do inconsciente desse narrador, no fluxo rememoração, pois as imagens e memórias são trazidas à tona umas de dentro das outras, como um novelo. Essa forma de produzir a montagem, privilegiando o mundo interior de André, possibilita o convívio dos quatro (ou cinco) tempos da vida do narrador-personagem: André menino, André adolescente, sua estadia na pensão e o momento do retorno para a fazenda. O quinto tempo seria o André maduro, aquele que assume as reflexões e dizeres da *voz-off* no filme.

Esse modo de “montar” privilegiou também o que poderíamos de chamar de “sequências contínuas”, ou seja, quase livre de cortes, o filme é tecido em um jogo contínuo de claro e escuro que, como veremos, enaltece o embate entre a tradição e a ruptura. Porém, quando o diretor “opta pela aparição do corte, isso se faz de modo autêntico, com o uso do corte brusco” (SILVA & PIATTI, 2010, p. 34). Tais cortes dão ao espectador uma densa carga emocional, já que temos ou uma total escuridão ou uma claridade ofuscante. Nesses momentos, o espectador é convidado a tecer sua própria rede de significados acerca do filme, a tecer um monólogo interior (PARENTE, 2000, p. 62). O mesmo ocorre no livro, pois Nassar só interrompe a narrativa com o ponto final quando termina o capítulo. Somente nesses momentos é que há uma suspensão no fluxo narrativo de André.

Outra questão relacionada com a montagem é a movimentação da câmera. Conforme Pasolini,

(...) no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito. (PASOLINI, *apud* SILVA & PIATTI, 2010, p. 29).

Focalizando a movimentação da câmera, vemos em *LavourArcaica* duas marcas: o movimento e a ausência da ação. No primeiro caso, o deslocamento será perceptível ao espectador quando “houver necessidade de expressar não só o deslocamento do personagem, mas o movimento que implica um deslocamento de sua perspectiva, deslocamento de percepção de mundo e de ordenação da realidade” (SILVA & PIATTI, 2010, p. 30). Já no segundo caso, a ausência de ação da câmera, temos um efeito que põe em ênfase um processo de introspecção, ou seja, “a câmera sem ação é posta em frente às personagens quando se quer enfatizar seu pensar” (SILVA & PIATTI, 2010, p. 30). Vemos isso quando ocorre o encontro entre André e seu irmão Pedro, no quarto de pensão.

Com a câmera estática, André dá início ao um processo de rememoração, em que suas memórias e imaginação do passado convivem na narração presentificada.

Outras questões podem ser abordadas como forma de “transcrição” da obra literária para o cinema. Vejamos alguns exemplos da montagem através das imagens abaixo.

Figura 11: André, de frente ao espelho, quando hesita em perguntar para Pedro sobre sua irmã Ana.



Em meio a uma trilha sonora suave, de um piano quase silencioso, o filme registra essa cena de André, em frente ao espelho. Ele expira na face do espelho, que embaça. Daí escreve duas letras: “A” e “N”. Essa cena relaciona-se com a maneira utilizada por Carvalho de retornar ao texto literário, pois nesse momento, o personagem André, no romance, demonstra possuir um ímpeto de perguntar por sua irmã Ana. Segue o trecho:

(...) eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado: arrumei as coisas em cima da mesa, passei pano na superfície, esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma alisada no lençol da cama, dobrei a toalha na cabeceira, e já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos, (...) (p. 13-14).

Quando André tenta persuadir Ana pouco antes do incesto, ele faz um longo discurso para Deus. Em sua fala, ele promete muitas coisas, inclusive em sacrificar uma ovelha. Durante essa promessa vemos a imagem seguinte, de Ana, misturada ao rebanho. Esta cena já constitui uma previsão do final trágico da história. Segue o trecho do livro falado no filme por André:

Figura 12



(...) ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida, agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação (...) acabei gritando minha parte alucinada, levantei os lábios esquisitos numa prece alta, cheia de febre, que jamais tinha feito um dia, um milagre, um milagre meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular fui suplicando enquanto a polpa feroz dos dedos dela, que esta mão respire como a minha, (...) um milagre, meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada, uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste; (...) (NASSAR, 1989, p. 102-105).

Figura 13: André e Iohána na longa conversa após o retorno do filho.



O diálogo desta conversa entre pai e filho é totalmente filmado, palavra por palavra, conforme os escritos de Nassar. Como vemos na imagem acima, a perspectiva do olhar da câmera é de baixo para cima,

com André sempre numa posição inferior e de cabeça abaixada, às vezes esgueirada. Mesmo quando André levanta a voz, ele está numa posição inferior. A posição dessa câmara, sua perspectiva, retrata a posição que André, no romance, tinha perante seu pai e perante a tradição familiar. Na narrativa de Nassar, temos o seguinte pensamento de André, durante um breve intervalo deste diálogo.

Quanta amargura meu pai juntava à sua cólera! E que veledade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento, ter triturado na mesa imprópria uns fiapos de ossos, tão minguados diante da força poderosa de sua figura à cabeceira. Encolhido, senti num momento a presença da mãe às minhas costas, trazida à porta da cozinha pelo discurso exasperado ali na copa, tentando com certeza interferir em meu favor; mesmo sem me voltar, pude ler com clareza a angústia no rosto dela, implorando com os olhos aflitos para o meu pai: “Chega, Iohána! Poupe nosso filho!” (NASSAR, 1989, p. 168).

Este trecho da narrativa de Raduan Nassar sugere exatamente os motivos pelos quais a posição da câmara foi escolhida.

7. *A iluminação: a alma sombria de André*

A iluminação é um ponto importante, pois o jogo de claro e escuro, com tom barroco, no qual transita a luz das tomadas presentifica o próprio enredo tecido pelas diferenças entre as visões de mundo de André e seu pai. Presentifica as diferenças e contrastes no próprio André, deslocamentos de sua alma e de seu corpo. Exemplificando:

Figura 14 e 15: Essa iluminação barroca predomina no filme, em que a metade do rosto de André permanece na escuridão, na penumbra. Retrato de sua alma. A imagem abaixo mostra o momento em que André conta a Pedro sobre sua epilepsia.





Figura 16:



Esta iluminação marca a posição em que André se via perante seu irmão mais velho, o primogênito, “o que abriu a mãe primeiro”. André, pelo jogo de sombra e luz, parece um menino, ainda uma criança, imaturo, franzino, sempre numa posição inferior, como vemos na narrativa de Nassar.

Imagem de uma lembrança do André menino, quando fala sobre ter Deus no peito e poder pegá-lo nas mãos. A iluminação produz uma auréola na cabeça do menino, retomando a questão da inocência da época da infância, da pureza.

Vejamos a figura 17:



Figura 18:



Imagem de Ana, antes de cometer o incesto, assim que entra na casa velha. Sua figura, enegrecida, um corpo quase sem luz, sem brilho, sugere o significado do ato que está por fazer. A paixão por seu irmão é condenável perante a sua família, perante a sua religião e o incesto causará sua própria morte.

Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas (...) (NASSAR, 1989, p. 116)

Figura 19: Ana na capela, após o incesto, rezando o terço. Esta imagem, em câmera subjetiva do olhar de André, mostra a reação de Ana perante o longo discurso que André realiza tentando persuadi-la. Ela permanece impassível, indiferente.



8. A voz-off: instauração de tempos múltiplos

Na leitura do livro, percebemos que tudo o que é narrado já aconteceu e, para transpor essa faceta para o cinema, o diretor decide utilizar sua própria voz na narração em *off* e não a do ator Selton Mello (que interpreta André). Dessa forma, podemos separar o narrador do protagonista, sendo o narrador o André envelhecido, lembrando-se de sua vida, como no livro. Este artifício nos faz perceber que o que está sendo exposto na tela faz parte do passado do protagonista, pois apresenta distanciamento do fato, maturidade, reflexão.

Já nas primeiras cenas, com André deitado no chão, seminu, com o rosto como em quadro de Caravaggio, masturbando-se, a narração em *off* instaura outro nível de linguagem, “torna sensível a passagem do tempo, introduzindo o escoamento do imperfeito no acontecimento do presente ou do passado” (PARENTE, p. 70). Assim, ao optar por uma voz-off na obra cinematográfica, Luiz Fernando Carvalho tece uma simultaneidade de tempos, ou mesmo instaura tempos múltiplos, cuja narração permite unir em uma única história o presente, o passado e o futuro, que vão se misturando e mostrando a complexidade do todo, que é o próprio personagem André.

Ao utilizar esse pretérito imperfeito, assim como Nassar, o olhar volta-se novamente para dentro, para o interior, pois torna o passado e o presente vivos, realçando a linguagem do cinema de poesia.

9. Considerações finais

Este trabalho teve por finalidade analisar as relações existentes entre a narrativa literária *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar e sua “transcrição” para o cinema por Luiz Fernando Carvalho, em 2001. Nosso foco principal foi pensar em que medida a obra cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho se configura como cinema de poesia e até que ponto a carga poética de Nassar contribuiu para tal. Interessou-nos essa interface poética.

Vimos que algumas características do cinema de poesia estão presentes na obra de Carvalho, como o fato de se privilegiar uma montagem, iluminação e movimentação de câmera que expresse os estados de alma do narrador-personagem, de forma que a língua/linguagem do filme transpareça e tenha destaque. Percebemos também que a linguagem altamente metafórica de Raduan Nassar foi mote para as “visualidades” do filme no processo de produção e montagem, como afirma Carvalho, o que reafirma sua carga poética e entrelaçamento entre as obras.

Assim, o diálogo entre as obras através da poesia se dá em diversos níveis, o que alimenta uma relação solidária de produção de sentidos tanto para o espectador quanto para o leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CARVALHO, Luiz Fernando. A soma de tudo o que você viu, ouviu, viu, sentiu em sua vida. Conversa com Fernando Solanas. *Cinemas*, número 29. Rio de Janeiro, maio/junho de 2001, páginas 7 a 24.

_____. Canadá vê Lavoura antes do Brasil. Entrevista a Carlos Alberto Mattos. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, página D6, São Paulo, 22 de agosto de 2001.

_____. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Cotia: Ateliê, 2002.

LAVOURARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001 e 2007. DVD (171 min).

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PARENTE, André. *Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hoje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

SILVA, Acir Dias da; PIATTI, Deise Ellen. Cinema de poesia: os germens poéticos que fecundam Lavoura Arcaica. *Revista Eca – Comunicação & Educação*, ano XV, n. 3, p. 29-38, set/dez 2010.

TARDIVO, Renato Cury. Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho: a concepção da palavra em imagem. *Visualidades*, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 149-163, jan-jun-2011.