

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

***LAVOURA ARCAICA: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA E
OUTRAS INTERFACES***

Por José Augusto Pachêco de Lima

**BELÉM-PA
2013**

José Augusto Pachêco de Lima

***LAVOURA ARCAICA: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA E
OUTRAS INTERFACES***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras
– Estudos Literários, da Universidade Federal do Pará,
como requisito para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Heleno Montoril

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Tânia Sarmiento Pantoja

**BELÉM-PA
2013**

Agradecimentos

Aos professores Luiz Heleno Montoril
e Joel Cardoso da Silva

Epígrafe

O cinema sempre aprendeu com a literatura, não só filmando suas histórias, mas também reproduzindo seus procedimentos narrativos. Usando como guia o livro *Mimesis*, de Erich Auerbach, poderíamos fazer um paralelo entre os modos de representação da realidade na literatura e no cinema. De Homero o cinema aprendeu o *flashback* e a idéia de que cronologia é vício. De Petrónio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto. De Boccaccio, a idéia da fábula como entretenimento. De Rabelais, os delírios visuais e a certeza de que a arte é tudo que a natureza não é. De Montaigne, o esforço para registrar a condição humana. De Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto) a corporalidade do personagem e o poder da tragédia. Da comédia de Molière o cinema aprende que a história é uma máquina. Voltaire ensinou a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada da filosofia. De Goethe o cinema (e também a televisão) aprendem o prazer do sofrimento alheio. De Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração *off* e o autor como personagem. De Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e a idéia de que realismo tem hora.

RESUMO

Tendo como objeto de estudo o livro *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e a obra cinematográfica homônima, de Luiz Fernando Carvalho, este trabalho se debruça sobre as análises possíveis no processo de adaptação como recriação da obra, interpretando temas como a família, as paixões proibidas e o trágico. Para tal estudo, a visão teórica de autores como Freud, Bataille, Marcuse, Bakhtin e Nietzsche, em seus pontos convergentes, auxilia a compreensão secular de interditos, proibições e transgressões, presentes na obra de Nassar.

PALAVRAS-CHAVE: lavoura arcaica, processo de adaptação, recriação, obra cinematográfica, obra literária.

ABSTRACT

The focus of this work is the novel *Lavoura arcaica* (To the Left of the Father), from the writer Raduan Nassar, and its adaptation to the cinema by the film director Luiz Fernando Carvalho. It analyses the possible interpretations in the adaptation process as recreation of the novel, and discussing themes like the family, the forbidden passions and the tragedy. This analysis is based on the common point of view of the authors like Freud, Bataille, Marcuse, Bakhtin and Nietzsche, which references make easier the secular comprehension of interdict, prohibition, and transgression, all these aspects founded in Raduan's novel.

KEYWORDS: archaic farming, adaptation, process, recreation, cinematographic work, literary work.

José Augusto Pachêco de Lima

***LAVOURA ARCAICA: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E A LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA E OUTRAS INTERFACES***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras
– Estudos Literários, da Universidade Federal do Pará,
como requisito para a obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Tânia Sarmiento Pantoja
UFPA (coorientadora)

Prof^a. Dr^a. Izabela Leal
UFPA (membro)

Prof^a. Dr^a. Fernanda Coutinho
UFC (membro)

FEVEREIRO-2013

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 – QUESTÕES CONCEITUAIS E METODOLÓGICAS	16
1.1 – Adaptação.....	16
1.1.1 – Exemplos de Adaptação no Cinema.....	22
1.2 – Roteiro.....	33
1.3 – O Documentário.....	38
1.4 – Transposições Diegéticas.....	41
2 – OS AUTORES.....	45
2.1 – A Guerra dos Tempos.....	47
2.2 – Além das Fórmulas Gastas.....	51
3 – DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA E OUTRAS INTERFACES	
1º DIÁLOGO	
3.1 – As Paixões.....	54
3.1.1 – Exílio de Tudo.....	55
3.1.2 – O Interdito.....	61
2º DIÁLOGO	
3.2 – Fragmentação Duplificada.....	66
3.2.1 – Rebelião.....	71
3º DIÁLOGO	
3.3 – A Família	77
3.3.1 – A Banda Boa e a Banda Podre.....	80

4º DIÁLOGO

3.4 – A Dança Trágica.....	97
3.4.1 – E Foi no Bosque.....	97
3.4.2 – A Tragédia Grega.....	109
3.4.3 – O Gozo Estético.....	113
3.4.4 – Intertextualidades entre os personagens de Lavoura Arcaica e personagens dos filmes de Visconti.....	118
À GUIA DE CONCLUSÃO.....	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	126
FILMOGRAFIA.....	129
REFERÊNCIAS DIGITAIS.....	131

ÍNDICE DAS FIGURAS

Fig. 1 – Cena de Ana na capela, p.59. www.lavouraarcaica.com.br

Fig. 2 – André, o epilético, p.63. www.lavouraarcaica.com.br

Fig. 3 – André e a cólera dos enjeitados, p.65.
<http://cinemaedebate.com/2010/03/05/lavoura-arcaica-2001/>

Fig. 4 – A masturbação como agonia e êxtase, p.69. In: CARVALHO, Walter. *Fotografias de um filme – Lavoura arcaica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.56-57. Selton Mello. Pensão. Rio das Flores. MG.

Fig. 5 – A impaciência também tem seus direitos, p.72.
<http://mubi.com/topics/what-is-are-your-favorite-frames-part-deux>

Fig. 6 – A narcose do vinho tinto, p.74.
<http://www.facebook.com/lavouraarcaica>

Fig. 7 – Pedro e a constatação de tempos inconciliáveis, p.82.
http://www.tumblr.com/tagged/leonardo%20medeiros?language=pl_PL

Fig. 8 – A mesa como símbolo das divisões arcaicas, p.83.
www.lavouraarcaica.com.br

Fig. 9 – A impotência das lágrimas diante dos desígnios do destino, p.85.
http://www.berghof.blogger.com.br/2006_08_01_archive.html

Fig. 10 – A missão de trazer de volta o filho arredio, p.86.
www.lavouraarcaica.com.br

Fig. 11 – Com a palavra, o pai-patricarca-patrão, p.88.
www.lavouraarcaica.com.br

Fig. 12 – O movimento inverso no trem que corre para trás, p.89. In: CARVALHO, Walter. *Fotografias de um filme – Lavoura arcaica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.48-49. Leonardo Medeiros e Selton Mello. Trem.

Fig. 13 – Música, dança e alegria no passado imperfeito “... e era no bosque”, p.91.
www.lavouraarcaica.com.br

Fig. 14 – Como uma aparição, Ana surge das águas noturnas, p.92. In: CARVALHO, Walter. *Fotografias de um filme – Lavoura arcaica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.68-69. Simone Spoladore. Charco. Fazenda Palmeiras, MG.

Fig. 15 – Entre húmus e folhas secas: o escapar aos olhos apreensivos da família, p.94.
www.lavouraarcaica.com.br

Fig. 16 – E Ana tomou de assalto a minha festa..., p.97. CARVALHO, Walter. *Fotografias de um filme – Lavoura arcaica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.112-113. Raul Cortez, Juliana Carneiro da Cunha, Monica Nassif, Christiana Kalache, Renata Rizek e Simone Spoladore. Segunda festa. Fazenda Palmeiras. MG.

Fig. 17 – André observa de longe o objeto do desejo, p.103.
<http://cinemaedebate.com/2010/03/05/lavoura-arcaica-2001/>

Fig. 18 – Perdido em seus pensamentos, Pedro em *travelling* à esquerda, p.104.
http://www.tumblr.com/tagged/leonardo%20medeiros?language=pl_PL

Fig. 19 – Os pés se misturam e cavam a terra p.105.
<http://armonte.wordpress.com/2012/06/17/a-parabola-paradoxal-lavoura-arcaica>

Fig. 20 – O encobrir-se com as folhas como o próprio funeral, p.108.
<http://cinemaedebate.com/2010/03/05/lavoura-arcaica-2001/>

Obs.: As consultas foram realizadas entre os dias 2 e 3 de janeiro de 2013.

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá 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?

Raduan Nassar – *Lavoura arcaica*

INTRODUÇÃO

Assombro. Esta é palavra que pode bem definir o conjunto de sensações, delírios e devaneios que invadem o leitor ao ler o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. O texto, que tem uma fruição incomum na tradição literária brasileira, numa escritura de um fôlego só, esculpida em capítulos que correspondem a períodos inteiros, impregnado de referências visuais e sensoriais, encontra, na tradução intersemiótica, o texto adaptado à gramática das imagens em movimento, formato audiovisual sob a regência do Luiz Fernando Carvalho.

Esta dissertação objetiva produzir uma leitura desse diálogo entre literatura e cinema, percebendo como a obra de Luiz Fernando Carvalho adapta para a linguagem audiovisual toda a pujança do texto de partida. E a nossa leitura tem início com o sentido de transcrição (ou releitura) da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, que remete aos primórdios da sétima arte, com o rito iniciático das ambições imagéticas de D.W. Griffith, sob a influência declarada das construções narrativas de Charles Dickens. E voamos mais longe, para fora do planeta, com o texto de Julio Verne (*Da terra à lua*) e H. G. Wells (*Os primeiros homens na lua*), sob o domínio do prestidigitador Georges Méliès no curta-metragem *Viagem à lua*.

Os ventos modernistas trouxeram Picasso, Beckett, Stravinsky, Joyce, Andrade e outros visionários que imprimiram novos procedimentos do “fazer artístico”, enquanto o cinema, nascido no casamento perfeito entre mãos e máquina, foi lentamente se rendendo à narrativa da tradição de contar histórias, salvo as exceções autorais e independentes de tentáculos mercadológicos.

Adaptação como recriação, e não apenas submissão da imagem ao texto original, pode ser observada nas obras de Mario Puzzo, sob a direção de Francis Ford Coppola (*O poderoso chefão I e II*), o psicodelismo de Arthur C. Clark e a virulência de Antony Burgess, em sintonia com a *mise-en-scène* renovadora de Stanley Kubrick (*2001 - Uma odisseia no espaço* e *Laranja mecânica*), Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Thomas Mann, revisitados pelo estilo de Luchino Visconti, em *O leopardo* e *Morte em Veneza*; assim como a aula de som, cor e luz de Peter Greenaway para o cânone de Shakespeare em *A última tempestade*, com base em *O livro de Próspero*.

No Brasil, a obra de Graciliano Ramos ganhou as imagens de Leon Hirszman no contemplativo *São Bernardo*, que, por sua vez, se aproxima do universo intimista de Clarice Lispector em *A hora da estrela*, da cineasta Suzana Amaral. Por outro lado, o cinema experimental de Júlio Bressane estiliza a narrativa clássica em *Brás Cubas*, adaptação para a obra de Machado de Assis. E a transposição cinematográfica se deixa levar pelos ares em *A ostra e o vento*, de Walter Lima Jr. (da obra de Moacir Costa Lopes), e, arrisco, atinge seu ponto máximo em adaptação literária para o cinema no filme *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, para a obra de Raduan Nassar.

Penso o leitor contemporâneo como aquele espectador mais exigente, no sentido de buscar, no poder da palavra impressa, aquele algo mais que está além dos estímulos fáceis e frívolos. Daí a crença de que a intertextualidade, assim como sua perspectiva dialógica, não cede ao apelo de rapidez (uma das ilusões da modernidade) da cultura afirmativa, que insiste em propagar que uma obra literária é sempre superior a sua adaptação, ou o inverso, em se tratando das adaptações de Alfred Hitchcock para o romance de Daphne Du Morier (*Rebeca*) e *Psicose* (da obra do desconhecido Robert Bloch).

No decorrer desta dissertação, convido o leitor a ter contato com os diversos tipos de adaptação cinematográfica a partir de obras consagradas, conhecer um pouco mais sobre a elaboração de um roteiro e a primeira experiência para o processo de adaptação do romance de Raduan Nassar por meio da realização do documentário *Que teus olhos sejam atendidos*.

A seguir, a apresentação dos autores (das palavras e imagens), Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, que, de forma distinta, nos falam sobre a guerra de dois tempos: na primeira parte do livro, o verbo utilizado opera no passado imperfeito com uma evocação (... *era no bosque*), e, na segunda parte, o passado perfeito (... *e foi no bosque*), o tempo da ação que já foi, a ação acabada. Na adaptação para o cinema, a recusa das fórmulas gastas no desafio do diretor Carvalho em abandonar a experiência premiada da TV e passar ao largo dos clichês saturados.

No capítulo *As Paixões*, o mal-estar da adolescência segundo as análises de Sigmund Freud e a agonia do personagem André, açoitado pelas tensões entre o princípio do prazer e o princípio da realidade. O exílio como fuga de si mesmo e o mundo das paixões como o mundo em desequilíbrio, no sentido mais de ressaltar os conteúdos de significação contidos nas obras do que no de seguir uma análise psicanalítica, pois não é essa a intenção, e sim valorizar as mediações possíveis.

No quarto capítulo, *Fragmentação Duplificada*, a pesquisa sobre a interface literatura e cinema a partir de um recorte da primeira sequência do filme, que corresponde às primeiras páginas do livro, assim como a noção de estética da fragmentação duplicada (uma solução para o problema da transposição do fluxo de consciência para a *mise-en-scène* cinematográfica). Literatura e cinema, como linguagens que recriam a parábola do filho pródigo, sob o peso da tradição ocidental (*Bíblia*), e a do faminto, com base no clássico da literatura oriental *As mil e um noites*.

A partir do quinto capítulo, exploramos a cartografia dos personagens desenvolvidos pelo romance e pelo filme, de acordo com a divisão excludente entre a “banda boa” e a “banda podre” da família.

Na sequência final, *A Dança Trágica*, novamente um estudo sobre os procedimentos literário e cinematográfico e as lições da tragédia grega para chegarmos ao gozo estético proposto por Nietzsche, em que o leitor e o espectador podem sentir o prazer mais elevado atravessando os estados de ruína e lirismo dos protagonistas.

Por fim, a interface da obra de Nassar e a versão de Luiz Fernando Carvalho com as adaptações literárias para o cinema de Luchino Visconti e outras transposições que têm em comum o mergulho sem volta que marca o perfil dos anti-heróis trágicos no cinema e na literatura.

Na crença de que as linguagens não se sobrepõem, mas apontam para novas perspectivas de análise, sejam acréscimos, sejam lacunas, apresento este trabalho sob o peso de séculos de cultura literária e um pouco mais de cem anos de cinema, para, à luz de algumas ideias-conceito de Aristóteles, Mikhail Bakhtin, Sigmund Freud, Georges Bataille, Herbert Marcuse, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze e a cinematografia do italiano Luchino Visconti, desvelar significados verbais e não-verbais nesta agonia, nesta tensão entre a palavra e a imagem.

Jogo feito, as cartas estão sobre a mesa (mas algumas estão ainda nas mangas e serão mostradas no momento oportuno)!

1 – QUESTÕES CONCEITUAIS E METODOLÓGICAS

1.1 - Adaptação

Como na obra *Lavoura arcaica* se dá o encontro dos textos literário e cinematográfico? Como podemos analisar o processo híbrido, a configuração do *corpus* (a sequência derradeira) e as interfaces desta relação?

Ao ler um romance, tudo pode ser imaginado (de acordo com o horizonte de expectativas e imaginação) e, ao ver um filme, o leitor/espectador está suscetível a escolhas, reduções e acréscimos.

Lendo o romance de Raduan Nassar, o leitor dedica o tempo que quiser à leitura, num envolvimento que requer disponibilidade para adentrar em uma narrativa complexa, solitária, reflexiva sobre o fluxo de consciência do personagem André. Suponhamos que o leitor vá assistir ao filme de Carvalho, com uma expectativa que define o valor do livro como uma obra única, representativa de uma nota dissonante da literatura brasileira dos anos 70. E que o mesmo tenha a impressão de que a literatura, semioticamente, foi empobrecida, numa espécie de traição. Instala-se o risco de uma leitura comparativa, que reduz a pluralidade de significados, que rejeita o filme como obra independente, ou seja, como procedimento de patrulha na ordem dos significados independentes e por isso mais ricos. Tanto o livro quanto o filme podem e devem ser maiores que o mundo, o qual, por sua vez, é maior que a nossa experiência. Segundo Maria de Lourdes Oliveira, em *Montagem no filme e no romance*,

Enquanto na narrativa verbal o narrador delimita os detalhes, selecionando-os e colocando-os em ordem de importância para o leitor, o cineasta deixa-os em aberto para o público, os detalhes não sendo ‘afirmados’, mas simplesmente ‘apresentados’ num leque de possibilidades de escolha. E, além do mais, enquanto o leitor pode calmamente demorar-se sobre as passagens do livro, analisando-as com calma, o frequentador de cinema é pressionado pela sequência de eventos que correm (1987, p.27-28).

O sujeito, o leitor/espectador, este viajante que presta tributo ao poder das palavras e imagens em movimento, liberado de amarras conceituais ou teóricas, pode interpretar a obra em operações tão distintas como a crítica, o contexto atualizado, a técnica utilizada, a linguagem, o tema, a história, ideologia etc., pois, sendo um sujeito que interpreta a metáfora, um sujeito interpretante, sabe que não há uma interpretação única, uma leitura verdadeira no sentido de engessamento da interpretação, assim como a possibilidade de fidelidade na transposição.

Em *Arte Poética*, Aristóteles explica o sentido de poética como imitação (mimesis), o que abrange a poesia épica, lírica e dramática (no caso, a tragédia e a comédia). Recriação como procedimento do possível, do que pode ser feito. O homem, o artista, apresentando a recriação das formas mais variadas em cada gênero poético. A poesia épica, por exemplo, com apresentação do homem como algo maior do que realmente é, como em *Iliada* e *Odisseia*, ou seja, idealizando o homem. A tragédia exaltando as virtudes e evidenciando a queda do homem e a comédia a enfatizar seus vícios e defeitos.

O filósofo destaca a mimesis e suas funções, além de uma justificativa para o fenômeno:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer (ARISTÓTELES, 1996, p.244).

A imitação como processo de adaptação funciona como a transposição de uma obra para outro tempo, outro lugar, outro formato ou gênero. São processos tão antigos quanto a produção artística, o que pode ser observado nos mitos fornecidos pela tradição e que alimentaram a criatividade para a escrita dos dramaturgos da Grécia Antiga. Vejamos:

1 – Os relatos de batalha a partir dos mitos fornecidos pela tradição em *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, que logo incorporou a ideia de *flashback*¹ (fato acontecido no passado inserido em um momento atual, através da lembrança ou de indicações), recurso utilizado no livro de Raduan Nassar e nas imagens de Luiz Fernando Carvalho a partir da divisão *A Partida* e *O Retorno*. *Eneida*, de Virgílio, escrita a partir das narrativas de Homero;

2 – As passagens de *Eneida* e as viagens de Ulisses às profundezas de Hades como inspiração para a composição de *O inferno*, de Dante, numa vertigem de ações e mudanças repentinas de assunto;

3 – Temos também a peça *Romeu e Julieta*, sob autoria de Willian Shakespeare, em 1596, com base no poema narrativo *A história trágica de Romeu e Julieta* (1562), de Arthur Brooke, que mais tarde proporcionou a montagem cine-musical de *West side history*, de Robert Wise. O tema se apoia nas dores e nos prazeres do amor como projeto de complementaridade e felicidade, interdito pelo desfecho trágico que, por fim, separa os amantes, assim como os amantes do romance de Raduan Nassar são castigados pela impossibilidade consanguínea. Trata-se do velho e eficaz tema do amor impossível, a percorrer séculos no processo criativo de escritores, cineastas e outros sujeitos que operam a recriação artística.

Para elaborar o processo de adaptação, é necessário primeiramente sinalizar o período em que a história ocorre, o tempo narrativo literário, os incidentes narrados, as tramas que, mesmo afastadas, se unem e se complementam dentro de uma perspectiva lógica ou que podem deixar espaços para conclusão do leitor/espectador, assim como a apresentação dos personagens que serão incluídos e os excluídos segundo os cortes e acréscimos presentes no roteiro, o desenvolvimento desses perfis, suas motivações e seus impulsos, a compreensão da história passada com o presente, o que estará por vir, e o estilo narrativo literário e cinematográfico. Proposições como as aqui elencadas podem ser visualizadas, por exemplo, em Umberto Eco:

¹ *Flashback* – cena que revela algo do passado, para lembrá-lo, situar ou revelar enigmas. www.roteirodecinema.com.br

Também no filme, às vezes mais que no romance, existem ‘os vazios’ das coisas não ditas (ou não mostradas) que o espectador tem de preencher se quiser dar sentido à história. Aliás, se um romance pode ter páginas à disposição para tracejar a psicologia de uma personagem, o filme, não raro, tem que limitar-se a um gesto, a uma fugaz expressão do rosto, a uma fala de diálogo. Então, ‘o espectador pensa’, ou melhor, diria, deveria pensar (2005, p.98).

Na adaptação cinematográfica, é necessária a elaboração de uma *story line* completa, clara e coesa, ou seja, uma síntese da história que posteriormente possa produzir tramas que podem ser soltas e depois reunidas, para a constituição de uma unidade narrativa. Os personagens centrais são constituídos de forma que o público possa entender suas ações ou gerar empatia a partir das relações significativas entre os personagens apresentados, numa progressão que conduza a um desfecho linear ou a opção de outras indagações não necessariamente fechadas, abrindo outros estímulos de interpretação para o fruidor.

Escrita a sinopse, o passo seguinte é a decupagem, a planificação do filme definida pelo diretor, incluindo todas as cenas, movimentação de atores, lentes a serem usadas e posições de câmera.

Usualmente, a adaptação de um livro para um filme reside em condensar o original para mais de cem páginas do roteiro, como é o caso de adaptação de *Fausto*, de Aleksandr Sokurov, para o drama teatral de H. G. Goethe, que teve como base as lendas medievais e a peça *A Trágica História do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe. Nesta adaptação, Sokurov reescreve os diálogos originais e faz alusões à pintura impressionista. Sobre corpos e espaços em tons de verde lavados e cinza, envoltos sob uma nuvem escura que reduz o brilho e a intensidade da cor, como num eterno tempo nublado, esta adaptação se configura como recusa radical ao naturalismo do cinema e da TV, em meio a gêiseres vulcânicos da Islândia, ponto alto deste espetáculo que faz referências ao pintor inglês William Turner, um dos precursores do Impressionismo. Mas há outras alusões, como à pintura de Albrecht Altdorfer e Carl Spitzweg, e os tons dominantes de marrom, verde e azul, como se encobertos por uma pátina de neblina. Diálogos entre o cineasta russo e as pinturas de Bosch e Rembrandt, Vermeer e Giotto, num espetáculo visual que bebe na fonte literária para ir além dos procedimentos usuais dos manuais de adaptação.

Por outro lado, há a expansão das páginas em adaptações de romances ou peças de teatro para a TV em centenas de laudas de roteiros televisivos, como é o caso das obras de Nelson Rodrigues e Jorge Amado, multiplicando a criação de incidentes, inclusão de novos personagens com a finalidade de dilatação da trama original, em favor das normas de mercado de teledramaturgia a atingir ou superar a marca de 197 capítulos. Expansão do texto adaptado é o procedimento também adotado em transposições a partir de pequenos contos, como *A incrível e triste história de Cândida Erendira e sua avó desalmada*, de Gabriel Garcia Marquez, título dado à obra que reúne outros contos de literatura fantástica marcada por acontecimentos surreais e focos sobre o cotidiano de personagens pobres e pescadores. Na adaptação para o cinema por Ruy Guerra, com roteiro adaptado pelo próprio Garcia Marquez, há a recriação e a ampliação da narrativa sequencial impressa no livro para um longa-metragem de 103 minutos.

Podem-se perceber, com precisão, estes exemplos de adaptação citados, a partir da obra *Palimpsestes* (1982), em que Gerard Genette aponta para o termo transtextualidade, ou seja, a possibilidade de relações intertextuais em tudo o que coloca o texto em relação (manifesta ou secreta, voluntária ou involuntariamente) com os outros textos. Aqui, entendemos outros textos, como o livro, o roteiro para cinema e televisão, o barroco e o expressionismo na obra de Raduan Nassar, assim como a possibilidade de utilização de pressupostos de Freud e Lacan para analisar a obra de Guimarães Rosa, entre outros exemplos. Freud situa a literatura como sendo uma manifestação do desejo de satisfação de uma fantasia de desejos negados pelo princípio da realidade ou proibido por códigos morais. Logo, o texto literário será visto como uma manifestação do inconsciente do autor, que busca um ponto de convergência com o inconsciente do leitor.

Nesta possibilidade de relações transtextuais, segundo Genette, temos: a Intertextualidade, que indica a co-presença de um ou mais textos entre outros textos; a Paratextualidade, referente aos títulos, subtítulos, prefácios, epígrafes, ilustrações e outros acréscimos; a Metatextualidade, que, sem citá-lo explicitamente, é uma alusão que vincula um texto ao outro; e a Hipertextualidade, ou seja, a relação presente de um texto (hipertexto) com um texto anterior (hipotexto).

Genette denomina *transformação* (transposição transformadora) o texto que se separa, se autoafirma e se distancia do anterior, assumindo valores (conotativo, formal, estilístico etc.) diferentes. O termo engloba uma classe de gêneros, como a paródia, o pastiche, as

fantasias. A distância formal e estilística pode ser comprovada na adaptação para a TV do romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, na micro-série *Capitu*, em que a transposição transformadora embaralha a narrativa, usa técnicas do vídeo clip, pontuações narrativas do cinema mudo, punk rock, marcação teatral e apuro visual. Não mais apenas os recursos cinemáticos tradicionais, como enquadramento, plano, movimento de câmera, montagem, entre outros procedimentos fílmicos, mas como transposição diegética, arte sem fronteiras, mais próximo do conceito de arte total.

Como vemos, as linguagens, ainda que se inter-relacionem de forma contínua e infinita, são plenamente autônomas a partir de suas respectivas especificidades, proporcionando a produção e análises diferenciadas e complementares, em seus respectivos contextos, em modificações associadas, misturadas, em outro tempo e espaço. Como resultado, ocorre a manutenção ou não da integridade do hipertexto em relação ao texto original, com a liberdade que pode mudar a classe social dos protagonistas e outras ordens para ações, sequências e desfecho.

No caso do leitor/espectador, quanto maior for seu repertório cultural, melhor o entendimento e o prazer estético em contato com uma obra que faz interfaces com outras obras de arte, linguagens e estilos de diversos acentos, identificando sutilezas, alusões e comentários, como o exercício da crítica literária e da cinematográfica, que criam textos a partir de outros textos e releituras, numa operação intertextual aberta às contribuições disponíveis em textos não estanques no universo ficcional, ficção como desdobramento, como possibilidades praticamente infinitas no processo de criação, recriação e interpretações posteriores.

A título de exemplificação, o segundo capítulo do romance de Nassar, em que se narra em duas páginas o refúgio infantil das tardes modorrentas na fazenda, em alusões que remetem ao contato direto com a natureza em meio a recriações de uma realidade particular (duendes como troncos ao redor), no filme, esta transposição é seguida da sequência de abertura do longa-metragem, se utilizando de todo o conteúdo do segundo capítulo e apenas as primeiras linhas do capítulo 3, com imagens da infância do protagonista que corre pelos campos da fazenda indiferente aos apelos por seu nome, se entregando às folhagens e à terra.

1.1.1 – Exemplos de Adaptação no Cinema

Ainda em sequência às questões relativas à adaptação, importa destacar as muitas adaptações literárias constantes da História do Cinema. O amor como experiência do interdito associado à tragédia, tema explorado por Raduan Nassar em *Lavoura arcaica*, está presente na peça mais adaptada para as estruturas cinematográficas: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, escrita entre 1591 e 1595, tendo como base *A trágica história de Romeu e Julieta*, de Arthur Brooke, de 1562, e *Palácio do Prazer*, de William Painter, em 1582. Para ampliar a tensão da trama, Shakespeare aumenta o foco para personagens secundários e acentua a vitória de Tanatos sobre Eros como solução final, num exemplo eficaz de possibilidade de relações que indicam um ou mais textos entre outros textos.

O amor proibido imaginado por Shakespeare encontra ecos em *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, considerado uma espécie de *Romeu e Julieta* lusitano, bem como em *Inocência*, de Visconde de Taunay, com versão cinematográfica sob a direção de Walter Lima Jr. Há também a adaptação romântica de Franco Zeffirelli para o amor impossível de Shakespeare e a versão pop de Baz Luhrmann, *Romeu + Juliet*, com ambientação violenta e montagem sob a influência da estética do vídeo clip.

Adaptações das tragédias de Shakespeare para o cinema sempre suscitaram versões de diversos diretores que se lançam ao desafio de transpor em imagens procedimentos originalmente concebidos para o palco. Em *Hamlet*, a tensão entre a marcação teatral e as possíveis soluções imagéticas está presente nas versões de Laurence Olivier, Akira Kurosawa e Michael Almereyda.

Ao explorar temas que continuam atuais, como racismo, ciúme e inveja, a adaptação cinematográfica de *Otelo, o mouro de Veneza*, realizada por Orson Welles, opta pelo preto e branco em cenários imponentes, o que pode ser visto na arquitetura de Veneza e Marrocos, montagem não linear para os jogos expressionistas de luz e sombra que remetem aos clássicos de Eisenstein.

Orson Welles, que fundou os alicerces do cinema moderno em *Cidadão Kane*, também se dedicou a interpretar para o cinema outro clássico trágico de Shakespeare: *Macbeth*, com aquele tom sombrio de bruxaria, intrigas, assassinatos e experiências sobrenaturais em que Welles foge da armadilha fácil do teatro filmado, dando outra ordem para os diálogos originais da peça. A adaptação de *Macbeth*, assim como de outros clássicos de Shakespeare,

extrapola a simples transposição para a linguagem cinematográfica, sendo base para recriações em óperas, quadrinhos, televisão, games e outras mídias.

Adaptação de Shakespeare para a tela grande sob a regência de outro mestre do cinema pode ser fruída em *Ran*, de Akira Kurosawa, que trabalha com dois hipotextos: um drama de época japonês (*Jidaigeki*) e a tragédia *Rei Lear*. A versão de Kurosawa mantém o germe de destruição ao transpor para o Japão medieval o elemento que personifica o senhor de uma guerra insensata, que elimina qualquer um que discorde sobre suas ideias. *Ran*, assim como as apropriações de Shakespeare para os hipotextos de Arthur Brooke e William Painter segundo as análises sobre adaptação do teórico Yannick Mouren, em *Le film comme hipertexte*, se configura na categoria Contaminação, com uma ou mais obras devidamente adaptadas para a linguagem cinematográfica. Ao invés das filhas Goneril, Regan e Cordélia, na versão de Kurosawa o senhor tem três filhos: Saburo, Jiro e Taro. Outra mudança está no papel do tolo, que no filme ganha mais espaço e tem aparência andrógina, o personagem Kyoami.

Como em *Macbeth*, o senhor da guerra em *Ran* assassina homens, mulheres e crianças, e se adapta às novas tecnologias de eliminação em massa com o advento do arcabuz, espécie de espingarda com tubo de metal adaptado a uma coronha de madeira que elimina centenas de samurais de forma mais rápida. Kurosawa retorna ao tema em *Kagemusha*, na sequência antológica da matança dos cavalos de Takeda pelos arcabuzes dos clãs Tokugawa e Oda. Em *Ran* (hipertexto), assim como em *Rei Lear* (hipotexto), a narrativa está envolta de luxúria, poder e traição em família.

Quando o personagem Hiderota, sem guarda-costas e concubinas, é deixado para cometer suicídio, tem sua espada quebrada, e seu destino é enlouquecer. Os desfechos de *Ran* (e *Rei Lear*) sentenciam a morte de toda a família e o fim da era dos heróis individuais como os samurais. A certa altura do filme, o personagem Kyoami, em meio ao caos e à revolta, afirma que os deuses ou não existem ou, se existem de fato, são a causa do sofrimento humano. Eis que o personagem Tango responde: “os deuses não podem nos salvar de nós mesmos”. A sequência derradeira, com a imagem de um homem cego à beira de um precipício, num mundo sombrio e sem Deus, tropeçando e quase caindo, se aproxima à desolação final da adaptação de *Macbeth* em *Trono manchado de sangue*, também de Kurosawa. São filmes que se diferenciam na obra do cineasta japonês, marcada em outros momentos por soluções que representam esperança ou redenção.

Em *Lavoura arcaica*, a revolta contra Deus está explícita no capítulo 20, o mais longo do livro, em que a transposição fílmica nos leva para a melancólica sequência da capela, onde André, agora pertencente à confraria dos enfeitados, dos descendentes de Caim que se ajoelham diante do altar do maligno, transforma o pecado original em blasfêmia, no ímpeto de empalar santos, varar anjos inteiros, em total perdição. Em desalento, fraco e impregnado de uma culpa que transcende sua capacidade de entendimento, André, assim como Kyoami, põe em xeque a autoridade divina.

O advento das novas tecnologias de eliminação, que por fim irá distanciar o homem da ideia de humanidade, ou seja, o uso da técnica como negação do humano, é o tema explorado pelo cineasta Stanley Kubrick no clássico *2001 - Uma odisseia no espaço*, adaptação do livro homônimo de Arthur C. Clarke. A situação de desvantagem do humano em relação à natureza, evidenciada na aurora do homem com as lutas de demarcação de território e fugas dos predadores, só é revertida com a descoberta e o uso defensivo da técnica e da noção de trabalho, momento em que os primatas se desvinculam da servilidade à natureza e se tornam homens (ver cena antológica com trilha de Richard Strauss – *Assim falou Zaratustra*, em que um pedaço de ossos de mamíferos é jogado no tempo e se transforma em nave espacial, representando a vitória do processo civilizatório enquanto barbárie).

Nas adaptações literárias para o cinema, Kubrick enfatiza a predominância de Tanatos como natureza reprimida do processo civilizatório, que explode em movimentos estudados de câmera na intermitente luz vermelha de um computador assassino ou o surto psicótico de um pai de família na atmosfera de um inverno rigoroso em *O iluminado*, este com base no livro homônimo de Stephen King. Em *2001*, a noção de tragédia, enquanto travessia para o irreversível, indica que o homem se tornou obsoleto, desnecessário, assim como os tripulantes de *Alien, o oitavo passageiro*, de Ridley Scott, com base no texto original de Ronald Shusett e Dan O'Bannon. Em ambos, a nave espacial, um dos ícones mais caros ao gênero ficção científica (literário e cinematográfico), aparece controlada por um computador ou um robô (únicos na certeza da real missão pelo espaço afora), numa engrenagem que o homem não controla, cabendo aos criadores o estado de alienação, subjugados pela técnica que criaram e a passar boa parte do tempo em estado de hibernação/sedação.

O formato de gênero literário ou cinematográfico, seja romance histórico, seja ficção científica, guerra, comédia, drama, documental, entre outras classificações, pode ter uma dimensão maior que o formato de gênero (enquanto limitação) nas mãos de diretores ou

escritores que no primeiro momento se apropriam desta formatação, atendem ou não à perspectiva mercadológica, ao mesmo em que se debruçarem na realização de obras que escapam à delimitação de mercado. Peter Greenaway, Luchino Visconti, Orson Welles, Akira Kurosawa, assim como Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortázar, Guimarães Rosa e Raduan Nassar, escapam à classificação de gênero pela expressão da subjetividade que ultrapassa o formato, no caso cinematográfico, o que se tornou usual denominar de cinema de autor, em que se estabelece um pacto via linguagem entre autor e público.

Em *Apocalypse now*, Francis Ford Coppola se afasta do lugar comum dos filmes de guerra e estabelece novos paradigmas para a temática que explora o conflito do Vietnã, via adaptação do hipotexto *Coração nas trevas*, de Joseph Conrad. No livro, o personagem Marlow se emprega numa companhia belga de extração de marfim, seguindo o espírito aventureiro de conhecer terras inexploradas na África, mais exatamente no Congo, onde se depara com o tratamento desumano dado aos “selvagens” pelos colonizadores, sendo designado para se juntar a um grupo que irá partir em busca de Kurtz, um homem dotado de qualidades intelectuais e artísticas, que literalmente desapareceu no coração da África, sem notícias suas e nem da exploração do marfim. Coppola já havia transposto para as telas o romance de Mario Puzo em dois volumes: *O Poderoso Chefão I e II*; *Drácula*, da obra de Bram Stoker; *Vidas sem rumo* e *O selvagem da motocicleta*, ambos com base nos textos originais de S.E. Hinton. Ao adaptar *Coração nas trevas*, desloca a ação da África para o confronto dos Estados Unidos com o Vietnã ao final dos anos 60, e Marlow agora tem o nome de capitão Willard (Martin Sheen), o qual é designado pelo alto comando do exército americano para matar Kurtz (Marlon Brando), um coronel enlouquecido e adorado como um deus sanguinário no interior da selva do Camboja por povos considerados primitivos.

Tanto a obra de Conrad quanto o filme de Coppola são metáforas do fracasso do processo civilizatório. Sob o corpo e a voz de Marlon Brando, Kurtz estava entre as mentes brilhantes do aparato bélico, espécie de exemplar perfeito de racionalidade e disciplina espartana nas estratégias de guerra. A liberdade do processo de adaptação pode ser observada logo na abertura do filme (assim como a abertura da adaptação de Luiz Fernando Carvalho se distancia das páginas iniciais do hipotexto de Nassar) com o grande incêndio numa floresta equatorial (natureza) destruída por helicópteros em imagens fundidas com ventilador de teto (baixa tecnologia) ao som da banda The Doors na canção *The end*. A jornada rio acima é um mergulho nos horrores da guerra, muitas vezes apresentados de forma gratuita, banal, em

batalhas absurdas. Tem-se a tragédia diante do vazio, da ausência de sentido que avança sobre o comportamento animalizado, em que o encontro inevitável com o horror sugere o instinto como a negação da razão, e – quem sabe? –, a negação do sentido de civilização.

A barbárie enquanto prática inevitável das relações humanas é o mote de *Elephant*, de Gus Van Sant, que não se inspira na literatura, mas em fatos reais, como o Massacre de Columbine, ocorrido numa escola secundária na costa oeste dos Estados Unidos, em que a narrativa visual apresenta cenas entrelaçadas várias vezes em ângulos diferentes, para mostrar um dia aparentemente comum na vida de um grupo de adolescentes. É o exemplo de Narrativização, segundo o teórico Yannick Mouren [citado em estudo de Joel Cardoso da Silva (2010, p.31) sobre as adaptações de Nelson Rodrigues para o cinema], sobre adaptações que se inspiram em dados reais para a seara da ficção. O prenúncio da tragédia apresenta imagens pouco vistas em filmes sobre adolescentes, utilizando recursos como câmeras lentas e longos planos-sequência sobre este cotidiano: práticas de assédio moral (*bullying*) de forma dissimulada em comentários explícitos, ofensas, bolinhas de papel, revanchismo de alunos agressores contra os chamados atletas imbecis, a omissão da diretoria escolar enquanto papel pedagógico neste caldeirão de conflitos e o caos do ataque, proporcionado pela aquisição facilitada de metralhadoras semiautomáticas e outras armas, devidamente colecionadas pelos dois alunos que irão protagonizar o massacre. O assédio moral entre adolescentes e suas consequências com a prática da justiça pelas próprias mãos também foi o tema explorado por Larry Clark em *Bully*, adaptação do livro *A verdadeira história da alta escola de vingança*, de Jim Schutze, que narra o conluio para assassinar um dos membros de uma turma de adolescentes, em vingança a propósito da tortura psicológica e do abuso sexual praticados pelo sujeito em questão.

Quando o sentido de mistura, na hibridez de linguagens, proporciona um projeto concebido originalmente para o cinema com interfaces do teatro moderno ou da ópera, o resultado pode ser uma estrutura narrativa herdeira das tragédias gregas, transpondo para a sala escura do cinema a tensão e a catarse próprias dos finais com sacrifícios.

Dirigido por David Cronenberg, o filme *M. Butterfly* é baseado na peça teatral do escritor David Henry Hwang, com adaptação da ópera de Giacomo Puccini, em mais um exemplo de Intertextualidade que indica a copresença de um ou mais textos entre outros textos, de acordo com as indicações teóricas de Gerard Genette (1982). Cronenberg, conhecido pelo desconforto que provoca aos espectadores com filmes considerados esquisitos

e perturbadores, é famoso por colocar em cena temas como o horror do corpo e o medo da transformação física por infecções ou procedimentos técnicos. Em *M. Butterfly*, o diplomata francês interpretado por Jeremy Irons se apaixona por uma performer chinesa, e este relacionamento dura por cerca de 20 anos, sendo o protagonista posteriormente acusado de traição, e depois confrontado com a real condição masculina de sua amante. Novamente, como em outros filmes de Cronenberg, o corpo é um obstáculo para uma realização maior, daí o título vislumbrar a possibilidade de metamorfose com a tradução (*butterfly*: borboleta), a transformação de um ser em outro. Tanto a peça, quanto a ópera e o filme, remetem à questão da ambiguidade e do despreparo emocional dos personagens, que podem ser espíões ou não, o que revela o final trágico em que o diplomata assume o papel da própria Madame Butterfly, cometendo suicídio por causa da confusão de tantos papéis.

Em outra análise, o filme *Dogville*, de Lars Von Trier, embora apresente referências visuais com a marca do movimento Dogma 95 (ausência de trilha, câmera na mão, ausência de deslocamentos temporais e geográficos), possui marcação teatral com a finalidade de expor os habitantes de uma vila como cães que agem e se comportam de forma instintiva, o que poderia ser ficcionado em qualquer lugar do mundo. Manifesto cinematográfico surgido na Dinamarca nos anos 90, o Dogma 95 tinha como objetivo baratear a produção cinematográfica e preservar a autoralidade dos novos diretores. O massacre final dos habitantes desta vila de cães, travestidos de personagens humanos, coloca em xeque as ideias de bondade e civilidade, sendo um retrato cruel da sociedade americana sob a ótica de um cineasta dinamarquês que infringe as regras do Dogma 95, ao utilizar iluminação artificial e cenografia, itens então proibidos no movimento. As influências teatrais na realização intertextual do diretor podem ser observadas no teatro de Bertold Brecht (avisos para o espectador não se emocionar: o espetáculo como encenação), na canção *Pirate Jenny*, do musical *A Ópera de três Vinténs*, e no teatro caixa preta (único cenário e paredes negras ao fundo). Em *Dogville*, temos um prólogo para apresentação dos personagens e nove capítulos com ação em uma pequena vila situada no fim de uma estrada nas Montanhas Rochosas, durante o período da depressão americana. Trier criou a protagonista Grace para provar a tese de que, no nosso sistema econômico, político e social, inexistente a generosidade. Há apenas um sistema de trocas, em que personagens se confundem com animais, que se aproveitam da personagem interpretada por Nicole Kidman, tornada escrava de uma comunidade e que a certa altura da narrativa é tratada como uma vaca, puxando um arado, para o alívio sexual dos caipiras. A ironia se vale do suposto altruísmo de Grace e da incapacidade de perdão para

anunciar a tragédia de Dogville, exposta como um massacre para o alívio da tensão insuportável provocada no espectador, manipulado até o fim para chegar ao final catártico.

O cinema contemporâneo, com suas transposições literárias, teatrais ou operísticas, explora há muito o sentido aristotélico de tragédia, e cabe ao leitor/espectador encontrar o sentido nietzschiano para apreciação deste gozo estético proporcionado pelo embate apolíneo e dionisíaco, percebendo que, se a existência de Deus é um engano, uma muleta, uma prótese provisória para a cruel jornada e longa estrada, há realmente de se inventar uma metafísica da arte que possa justificar a existência ou a passagem por este mundo e tentar compreender o embate freudiano entre o princípio da realidade e o princípio do prazer, o conflito entre Eros e Tanatos.

O roteiro original de Woody Allen para *Melinda e Melinda* esboçou as diferenças entre comédia e tragédia com escritores que desenvolvem duas histórias – uma cômica e outra trágica –, ambas protagonizadas por uma mulher chamada de Melinda. Embora filmes como *A outra*, *Ponto final* e *O sonho de Cassandra* possuam atmosfera sombria, Allen e seus personagens falam de neuroses comportamentais de forma mordaz por meio de diálogos analíticos e sarcásticos, o que não necessariamente pode se configurar como tragédia, como o final desolador da adaptação para o cinema do livro *Clube da Luta*, de Chuck Palahniuk. Na adaptação de David Fincher, se conservou no hipertexto o procedimento cronológico da obra, em que o fluxo de consciência do narrador preserva a reviravolta (desenlace inesperado) como forma de revelação inesperada na vida errante de personagens autodestrutivos, marginalizados pela sociedade. Temos um narrador sem nome (Edward Norton), empregado de uma companhia de automóveis a sofrer de insônias contínuas e frequentar grupos de apoio a fim de testemunhar sofrimentos mais graves, como uma associação que ampara vítimas de cancro testicular, tornando-se em seguida viciado em grupos de apoio, bem como se fingir de vítima. Este narrador contemporâneo, ao se deparar com a impossibilidade de satisfação e felicidade, decide assim matar o seu professor, os seus pais, o seu Deus. Ao fundar o tal clube da luta, almeja abandonar a posição de espectador do mundo, optando pela violência e pelo terrorismo para não se perder de vez no consumismo alienante da primeira parte do livro.

Esse processo de coisificação do homem representado pelo cinema e pela literatura, bem como a reação que se opera de forma destrutiva e inevitável, já foi pauta dos estudos freudianos que aludem ao trabalho mecanizado como forma de alienação e a consequente

tensão entre a batalha feroz entre a normatividade do processo civilizatório e o instinto de morte, como se pode observar nas seguintes palavras de Freud:

A necessidade, as vantagens do trabalho em comum, por si sós, não as manterão unidas. Mas o natural instinto agressivo do homem, a hostilidade de cada um contra todos e a de todos contra cada um, se opõe a esse programa da civilização. Esse instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo (1996, p.126).

Em *Clube da Luta*, Palahniuk/Fincher apontam para o cenário atual como a impossibilidade de separação entre destruição e autodestruição, em que pacatos cidadãos podem muito bem se comportar como *hooligans*, lutadores de rua, serial killers, incendiários de mendigos ou como grupos homofóbicos em grandes centros. Por ocasião do lançamento do filme no Brasil, tornou-se objeto de polêmicas em novembro de 1999, com os homicídios praticados pelo estudante Mateus da Rocha Meire, quando este, munido de uma metralhadora semiautomática, a exemplo dos algozes do massacre de Columbine, entrou numa sala de cinema num shopping em São Paulo, disparando aleatoriamente contra o público que assistia a sessão de *Clube da Luta*, assassinando três pessoas.

Discussões a respeito das relações entre violência e imagens nos meios de comunicação à parte, os personagens de Fincher/Palahniuk enchem a própria cara de pancada e explodem bombas pela cidade, como no epílogo pessimista em que o narrador e a sinistra Marla (Helena Bonham Carter), como que protegidos por um aquário (ou grande tela de TV), assistem a derrocada da civilização e a renúncia à própria vida. Aqui, temos o sentido aristotélico de catástrofe atualizado como ação perniciososa e dolorosa, como são os ferimentos, as dores veementes e as mortes em cena.

Baseado na obra homônima de Jeffrey Eugenides, *As Virgens Suicidas* é o primeiro filme dirigido por Sofia Coppola. No livro de Eugenides, o suicídio não tem uma explicação lógica, pois a história é contada por um narrador sem nome, um menino, que, como os outros garotos presentes na trama, é obcecado pela beleza e pelo mistério que cercam as irmãs

Lisbon: Therese, Mary, Bonnie, Lux e Cecilia. No filme, a narração em *off* do ator Giovanni Ribisi centra o foco do ponto de vista dos garotos, ponto de vista distanciado e sem qualquer possibilidade de intervenção diante da fatalidade que se descortina a partir do trágico início marcado pelo suicídio da irmã mais jovem, Cecilia. Este distanciamento dos garotos com as irmãs Lisbon alimenta a imagem das virgens em pedestais que despertam a libido, sendo a única comunicação possível por meio das músicas tocadas ao telefone. Em suspensão, o sentimento adolescente atormentado pelas dúvidas sobre o que, de fato, levou as meninas a darem o fim de suas vidas, o que elas sentiam e como poderiam ajudar a reverter uma decisão tão definitiva.

Carismáticas e envolventes em seu mistério, as virgens suicidas de Eugenides/Coppola fogem do esquema de personagens enlouquecidos e autodestrutivos que vivem em ambientes obscuros. São musas de um cotidiano ordinário, musas inatingíveis e por isso, mais desejadas ainda na fantasia dos garotos vigilantes, monitoradas por pais tradicionais e repressores em uma América suburbana, deixando escorrer o viço da juventude pelo excesso de interditos em pleno adolecer, em quadros que esboçam a primeira e última decepção amorosa, o primeiro baile de formatura, drogas, discos de vinil e o desamparo após a primeira experiência sexual (a mercê da crueldade e caprichos das provas de conquista amorosa).

O tema do suicídio é também explorado por Michael Haneke, em *O Sétimo Continente*, livremente inspirado numa história verídica em que uma família austríaca comete suicídio, em mais um exemplo de Narrativização. Haneke prende-se aos últimos anos vividos por George, sua esposa Ana e a filha Eva, em três atos que mostram como a repetição, a rotina, acaba por afundar o tédio ao desespero. O desfecho se passa na Austrália com a destruição de toda a casa e o abandono de dinheiro, sendo que o único objeto deixado intacto é um aparelho de TV. O diretor austríaco, anos depois, explorou o sentimento de tragédia com o final abrupto de *A Professora de Piano*, baseado no romance *Die Klavierpielerin*, de Elfriede Jelinek. Com referências críticas ao orgulho e à tradição musical austríaca, bem como à obsessão pela disciplina neste campo das artes, o hipertexto de Haneke extrapola o campos das discussões estéticas para adentrar no espaço doentio da sexualidade, a solidão da meia-idade, as consequências de uma relação materna dominadora e a incapacidade de amar e ser amado, o que pode levar ao prazer por meio da observação (voyeurismo), e jogos perversos de sadomasoquismo e mutilação da genitália. Na interpretação da atormentada professora de piano Erika Kogut, a performance de Isabelle Hupert assume um comportamento

tradicionalmente identificado com a prática masculina, acossada por pornografias baratas e fantasias de poder ao som de Shumann e Schubert.

Temas como homicídio e suicídio são representados de forma suntuosa na tragédia de Giuliana no romance *O Inocente*, de Gabriele D'Annunzio, adaptação de Luchino Visconti sobre o poder destruidor da sexualidade e o verdadeiro inferno do amor possessivo. D'Annunzio, autor de romances, tragédias e poesias, é usualmente associado ao fascismo e por isso hostilizado por parte da crítica literária italiana de esquerda. É o último filme de Visconti, que não chegou a vê-lo concluído.

Na livre adaptação do romance, o diretor retrata a decadência da sociedade italiana no século XIX, agora sem a preocupação de apresentar um painel histórico monumental que marca *O Leopardo* (este transposto do livro homônimo de Tomasi di Lampedusa sobre a unificação italiana). Em *O Inocente*, o foco se desloca para o vazio conjugal de uma classe social bem vestida, refinada, em cenários deslumbrantes a esconder o desconforto provocado pelas guerras a ferir o nacionalismo europeu. A tragédia é anunciada a partir do momento em que a esposa Giuliana (Laura Antonelli), desprezada pelo marido Tullio (Giancarlo Giannini), cai nos braços de um escritor (Marc Porel) e anuncia sua gravidez. A crítica amarga de Visconti recai sobre a personalidade de Tullio e aquilo que ele acredita ser uma determinação social, sua origem aristocrática, sem qualquer punição (pela justiça dos homens) ou divina (Tullio é ateu), daí a impensada crueldade que mata o bebê que julga ser produto de adultério e a conseqüente queda moral e emocional em que será seu próprio juiz. Os aristocratas, com suas leis próprias, se confundem com a ascensão da burguesia e a incapacidade de ambas, aristocracia e burguesia, darem conta da história do Ocidente. Sobre as lentes e o perfeccionismo do mestre italiano, a adaptação transpõe o livro para a tela em planos e sequências de lirismo e desencanto (rostos ocultados por plantas em tomadas externas na casa de campo; o plano fixo final da saída de cena de Jennifer O'Neill em silhueta negra e fúnebre se distanciando numa aleia brumosa). Em *O Inocente*, o baixar dos olhos e os olhares fugidios traduzem em imagens as palavras que no livro expressam os corações tumultuados de um pai, uma mãe e um filho como intruso, como um bastardo. Há o signo de Tanatos em toda a obra: nas casas fechadas, na alvura excessiva das capas (mortuárias?) que recobrem os móveis, na morte da criança, o fim suicida e operístico de Tullio Hermil, a mão do diretor sobre o veludo grená ao virar as páginas de uma antiga edição de *O Inocente*.

Na tentativa de evitar a grandiosidade de seu estilo, marcado pela excelência em forma e conteúdo, Visconti, em *Gruppo di famiglia in un interno* (Violência e Paixão), se volta para a Itália contemporânea (o que não quer dizer que tenha optado por uma narrativa despojada), para entrarmos no mundo fechado de um professor aposentado, de uma cultura excepcional, no limiar da velhice cercado por quadros e livros, e tem sua rotina quebrada quando aluga o andar superior para uma marquesa que traz com ela o amante, a filha e seu namorado, representados como personagens vulgares, invasivos e sem ética, transformando a vida do velho professor num caos. O roteiro (este formato técnico que em alguns casos pode apresentar elementos literários como meio às imagens em movimento), escrito com os parceiros habituais Suso Cecchi D'Amico e Enrico Medioli, se desenrola em ambiente recluso, para mostrar a ineficácia da fuga do mundo real para a torre de marfim da morte em vida, da volta caótica ao mundo depois do mergulho no sono profundo da solidão financeiramente privilegiada, no estrondo que quebra o silêncio em que a arte supostamente pode substituir a vida, e suas consequências desagradáveis.

A chegada da marquesa traz consigo o renascimento do fascismo na Itália entre emblemas de punhais e caveiras, em confronto aberto entre o *conversation piece* (gênero da pintura inglesa do século XVIII que retrata famílias posando em suas casas ou em lugares de passeio) em oposição à ideia de juventude nos anos 70, caracterizada pelo amor livre, sexo, drogas e terrorismo. A encantadora arte do século XVIII entra em declínio no século XIX, batendo de frente com a violência, a velocidade confusa de valores e a solidão que nem a liberdade sexual pode aplacar na segunda metade do século XX. Trata-se de uma narrativa impregnada de muitos olhares, seja de contemplação das pinturas, ou de sedução sublimada entre o professor (Burt Lancaster) e o jovem Konrad (Helmut Berger), sedução que, embora continue assediando a mente, fisicamente não se completa, sendo sublimada por outras formas de contemplação, como o sentimento paternal de proteção, numa modificação reprimida que sublima o desejo.

A cena de mesa de jantar, em que os personagens tentam posar de familiar nuclear, como se fosse uma *conversation piece*, expõe o abismo que os separa, num confronto sem volta nesta desagradável refeição, apontando para um desfecho triste ao som da música de Mozart, trágica refeição que, assim como a vida, nada tem de gloriosa e nem harmônica.

Com os exemplos de transposição citados, entendemos que adaptação, no sentido da suposta fidelidade em relação ao hipotexto literário ou com base em fatos reais, é, desde

sempre, uma operação de riscos estéticos, mal ou bem sucedida, o que pode ser mensurado pela sua longevidade (capacidade de não sucumbir ao datado) e pelas instâncias de legitimação acadêmica e artística. É o risco da própria recriação, que pode ser ampliada na criação de outro olhar, que vai além do hipotexto, além da representação puramente mimética, fácil e supostamente mais adequada.

No filme *Lavoura arcaica*, quando uma cena desaparece por meio do som, seja pelo negrume que inunda a tela seja pela luz que parece quase cegar a retina, estamos diante da linguagem como necessidade, e não como mero procedimento profissional. Linguagem dos silêncios (Ana, mãe), verborrágica (André), em negação (palavra por palavra, sermão por sermão) à linguagem-poder do pai.

Com procedimentos específicos de cada linguagem (literatura e cinema), *Lavoura arcaica* e as outras adaptações citadas fazem da releitura um processo de recriação, acrescentando, editando, adaptando a outros tempos e lugares e oferecendo novos sentidos e interpretações antes desconhecidos e que podem ser descobertos a cada nova leitura fílmica e literária, ratificando a convergência entre linguagens como um processo sem fim, rico e inesgotável, no qual se persegue e se alcança o sensorio em diversas camadas.

O resto, como diz o diretor Luiz Fernando Carvalho, é descrição sem alma.

1.2 - Roteiro

O roteiro ficcional, enquanto transposição transformadora, é elaborado por palavras que possam transmitir a ideia de imagem e som com divisão de cenas que indicam lugares (interior, exterior), tempo (dia, noite), descrição de personagens e cenário, os diálogos dos personagens devidamente identificados, instruções entre parênteses a indicar intencionalidade, fala ou ação, narração necessariamente expressa na terceira pessoa, verbos conjugados no tempo presente, a serviço de informar com maior clareza o desenvolvimento da história, o ritmo e a montagem (o roteiro como uma pré-encenação), nesta passagem do que é reescrito para o audiovisual. Pré-encenação, pré-texto para a criação de um outro texto: a realização de um filme.

No livro *Sobre o filme Lavoura Arcaica* (2002), o diretor Luiz Fernando Carvalho afirma que, na época em que se debruçou a adaptar a obra de Raduan Nassar, estava num processo de questionar a insatisfação com o resultado do seu trabalho na televisão, elaborando projetos que pudessem renovar a relação com o veículo, ou seja, mais interessado em algo que realmente o fizesse jogar fora ao que chamou de meia dúzia de pequenas regras sobre como contar uma história. Carvalho conta que leu o romance e visualizou o filme pronto, destacando a narrativa poética com a intenção de realizar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme a ser realizado. Foi assim que surgiu o documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, realizado inicialmente para registrar aspectos da cultura libanesa e apresentá-los para a equipe, mostrando o Líbano que não está nas reportagens de guerra e nos cartões postais, mas sim criar uma atmosfera a partir do registro de visibilidades encontradas em elementos como a culinária, o cotidiano, rituais religiosos; não trabalhar com o clichê da cultura mediterrânea, como observa Carlos Alberto Mattos, em livro organizado por Carvalho:

Ao conduzir o fluxo de consciência de Nassar para a linguagem de cinema, ele saiu em busca de reconstituir uma utopia cinematográfica – um filme arquitetado com linhas de poesia e massas de pura emoção. Contestou as regras de economia narrativa, o banimento da palavra ritualizada, a reprodução de fórmulas seguras e a estereotipagem que se preconizam para um cinema brasileiro comercialmente saudável. Optou pelos riscos de um trabalho profundamente autoral, teimosamente pessoal. Em quatro palavras, acreditou em si mesmo (2002, p.8-9).

Carvalho narra que um dos fatores (mais tarde revelado) sobre a opção do escritor em liberar as adaptações de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, este último para o cineasta Aluizio Abranches, se deveu ao fato de que se tratava de estreantes em longa metragem, algo como aposta no formato de longa, do olhar inaugural de jovens diretores. O diretor declarou ter se oferecido ao se jogar de corpo e alma nos braços daquele texto, sem certezas prévias e seguras, como trabalhar com as regras técnicas e consagradas de elaboração de roteiro, aliás, sem roteiro, sem *story-board* (desenhos em sequência de cenas e tomadas), ou seja, Luiz Fernando Carvalho, que se firmara como diretor de telenovelas, tinha outras ambições que extrapolavam a esquemática dos manuais de roteiristas como Jean Claude Carrière, Doc Comparato, entre outras cartilhas de adaptação.

Ainda que básica, a contribuição de Comparato, em *Da criação ao roteiro: arte e técnica de escrever*, admite os distintos graus, itens como a adaptação mais fiel à obra e adaptação livre, que se ampara na supressão ou ênfase dos pontos dramáticos da obra original, criando novas estruturas para o conjunto final, não esquecendo as formas intermediárias de adaptação, que podem ser vistas na abertura de produções audiovisuais, em adaptações que se apresentam como:

- 1- Baseadas em: espécie da adaptação parcial do tema ou obra em que o reconhecimento do hipotexto se faz presente a despeito das modificações realizadas (Ex.: os filmes baseados em fatos reais ou fictícios); e
- 2- Inspiradas em: ponto de partida da obra original para a construção de outros núcleos e ações, e recriação, com as devidas licenças e liberdades em relação ao original. Deve-se manter, no entanto, a impressão e a expressão da obra primeira, na busca de novas forças criativas que justifiquem a atividade recriadora num meticuloso processo de reorganização das ideias, dos diálogos, dos tempos, da construção da decupagem.

Como observa Tardivo, a noção de decupagem está ligada a vários olhares que possam recriar novos tempos e espaços que remetem ao texto original, numa série de operações técnicas na busca de soluções imagéticas para a reconstrução de novas histórias:

Desde a decupagem (construção dos planos cinematográficos pela decomposição do livro), passando pela filmagem, até a montagem, há sempre a presença de um olhar: a decupagem é fruto do olhar que se mistura às palavras do romance; na filmagem, há um olhar que capta a vida dos planos; e na montagem é olhar reflexivo que é costurado em um fluxo narrativo (2012, p.61).

A experiência de recriar as lembranças da infância e da adolescência para a linguagem literária, como se fosse um transe que dispensa parágrafos e períodos longos inteiros, encontra na transposição cinematográfica outra forma de contar a mesma história, em sequências de

lirismo alternadas pela rapidez de um transe hipnótico, como na cena em que André declara ser um maldito, uma pecaminoso, um epilético. E conclama o leitor/espectador a participar deste estado de alteridade.

E o transe que se vê na sequência final do filme parece ter sido fruto da noção de improvisação, leitura do romance com a equipe, aulas de dança e música árabe, mesmo sem um roteiro pré-definido, tendo como norte um guia mínimo para produção, direção de arte e figurino à disposição das cenas. Como processo intuitivo, temos a bagagem cultural do diretor, a fortuna crítica acumulada em sessões de cinema no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em filmes emblemáticos como *Contos da Lua Vaga*, de Kenji Mizoguchi, a codireção da adaptação para a TV de *Grande Sertão: Veredas* a partir das lições do teórico russo Dziga Vertov, entre outras influências.

Sem roteiro (propriamente dito), o procedimento intuitivo a partir de um guia (no caso, o livro), utilizado para as filmagens, acabou por contaminar (no melhor sentido) a montagem, que usualmente no primeiro momento tenta resolver a estrutura geral para depois dar conta dos fragmentos. Na montagem de *Lavoura arcaica*, o corte funciona como elemento dramático, em que se percebe uma camada visual, um subtexto feito de imagem presente na sequência anterior que indica a próxima cena, marcada pelo tempo de duração do plano, um som, um ruído, estouros de luz ou música, como a sequência dos preparativos para a festa de retorno de André, a cena do andar de Pedro perdido em pensamentos e ressentimentos, e a sequência final.

Na ausência de um roteiro padrão, a direção de Luiz Fernando Carvalho conduz a filmagem utilizando todos os recursos visuais e dramáticos disponíveis na cena anterior, para, só assim, depois, na mesa de montagem, passar para a próxima sequência, unindo fios narrativos, sons, luz e interpretação dos atores:

Então, como não existia roteiro, Avelar, eu precisaria ir até às últimas consequências na cena anterior, pra que esta cena me propusesse um novo acontecimento, um acontecimento na sala de montagem, de reflexão, falando-me assim: 'Agora é aquela imagem'. Se eu não fosse até às últimas consequências no plano anterior, com os significados das imagens anteriores, com os sons que poderiam estar respirando anteriormente, eu não receberia a indicação correta, certa, para a passagem (CARVALHO, 2002, p.60).

Com o livro como guia e a improvisação dos atores, os ensaios foram se formando sem saber ao certo que partes do livro seriam utilizadas nas filmagens, além do trabalho com a terra e improvisações na própria lavoura por vários meses, com atividades de capinagem, tirar o leite da vaca, semear, arar a terra e as relações de pai e filho, mãe e filho, irmão e irmão, irmã e irmão. O ator, interagindo com o espaço, com a terra, processo de improvisação que acaba por criar vínculos, já que os atores/personagens, em certo momento, estariam tão envolvidos com atmosfera do livro que se começa a se estabelecer a linguagem de corpo, uma linguagem antes da fala que depois assistimos na tela; um discurso do corpo, pré-verbal, e totalmente radical no que se refere à preparação de atores para um filme baseado numa obra literária.

Com os atores envolvidos e se comportando como personagens, a elaboração das falas se dá com as escolhas de cada ator para seu personagem, escolhas trazidas ao diretor para finalmente ser produzido o texto final, em que Luiz Fernando Carvalho editava e acrescentava o que fosse necessário. O texto final era com coautores, no caso, os atores do filme, que a esta altura do processo já acordavam personagens, pois já estavam na fazenda há quatro meses, inclusive abrindo mão de outros compromissos.

A trilha sonora também incorporou o método de improvisação, em que o compositor Marco Antônio Guimarães, a princípio, não tinha a informação da duração em que suas peças seriam utilizadas no filme. Improvisando em cima do livro, enviou as composições sem sinalizar para que partes tinham sido feitas. A peça musical utilizada, a princípio, para a cena da capela, por exemplo, foi inserida na cena da mãe. Como resultado, aproximações com a música de Villa-Lobos, uma sonoridade difusa, ao mesmo tempo impressionista, com uma puxada de cordas para o áspero.

1.3 – O Documentário

Para se compreender todo o processo de adaptação do romance de Raduan Nassar, é imprescindível conhecer primeiro o documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, dirigido por Luiz Fernando Carvalho. É necessário assistir ao documentário para termos a dimensão desse olhar de busca, de procura da tradição árabe narrada no livro, a fim de evitar as armadilhas fáceis do estereótipo e da caricatura.

Discorrer sobre o processo criativo de improvisação é igualmente falar sobre a elaboração desse processo diferenciado de adaptação. É recuar um pouco mais no tempo (este elemento explorado de forma lírica e trágica no livro), e chegar até o ano de 1997, quando é produzido o documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, como resultado da empreitada do diretor com uma reduzida equipe de produção até o Líbano, como uma espécie de viagem iniciática pela tradição e pela cultura árabes que estão presentes no romance.

Observa-se uma procura de visibilidades, paisagens, cheiros, aridez, montanhas, comidas e afetos da cultura árabe, desmitificando a cultura afirmativa do Islã apenas como espaço de terroristas e radicais que explodem coletivos com crianças. Pontuado com poemas do poeta libanês Kahlil Gibran e declaradamente uma homenagem aos imigrantes libaneses que se espalharam pelo mundo, o documentário é condição básica para se compreender a imersão total que tomou conta do elenco e dos profissionais envolvidos nesta adaptação. São visibilidades construídas por meio de depoimentos e imagens de um Líbano urbano, mas com os pés fincados na tradição que resiste por séculos como referência e sobrevivência de uma língua e de costumes ancestrais, ainda que estas visibilidades sejam depois retrabalhadas, readaptadas para a narrativa fílmica ficcional.

Na abertura, recortes de documentos, passaportes, fotografias de quem cruzou o oceano em busca de uma terra prometida na geografia tropical que mais se assemelhasse ao ponto de partida. A imigração como necessidade, o arrancar-se da própria terra como o arrancar da própria carne, daí o lamento, o sentimento de solidão pesada e o isolamento doloroso.

Como um *road movie*, a pequena equipe centra o foco nos pastores e nas famílias que têm vivência com o campo, como o depoimento de um pastor a falar sobre a música como

companheira dos momentos solitários naqueles vales austeros e vazios, sentado sobre um rochedo, em meio ao seu rebanho, a tocar a flauta que acalma até as ovelhas mais desgarradas, e quando menino, dormindo sobre o corpo de uma das cabras, vencido pelo cansaço.

É nesse Líbano antigo e pastoril que o diretor de *Lavoura arcaica* vai buscar o mesmo *modus operandi* mais tarde utilizado como forma de laboratório que antecedeu as filmagens na fazenda no interior de Minas Gerais: acordar às 5h, varrer o estábulo, ordenhar as cabras, o matadouro, o sacrifício. E eis que surgem na tela o escritor Raduan Nassar tomando leite de cabra e o diretor Luiz Fernando Carvalho se despedindo daquela aldeia, seguido da voz em *off* sob um trecho de *O profeta*, de Kahlil Gibran:

Quando matardes um animal, dizei-lhe ao vosso coração: Pelo mesmo poder que te imola, eu também serei imolado, e eu também servirei de alimento para outros. Pois a lei que te entregou às minhas mãos me entregará as mãos mais poderosas. Teu sangue e meu sangue nada são senão a seiva que nutre a árvore do céu (1980, p.23).

O trecho retirado de *O profeta* é um dos fragmentos poéticos narrados no documentário e antecipa a noção de tragédia (imolação) que encerra a narrativa literária e sua transposição cinematográfica. O modo simples de viver dos habitantes das aldeias remotas das montanhas do Líbano remete aos cenários bíblicos presentes no imaginário ocidental sobre uma cultura que pouco conhecemos. Como um filme de estrada, o documentário avança e chega às aldeias de Bsaitet e Uata As-Sili, onde famílias inteiras estão longe dos centros urbanos, dependem da terra para a subsistência, e as moças fazem diferença entre o amor fraterno e o amor conjugal. O amor é a meta para a construção de uma casa, família e filhos “para nos perpetuar; presente de Deus, para que a família e a terra continuem vivas”, no depoimento da jovem Hana Salah.

Arrisco na proposição de que *Lavoura arcaica* é o primeiro grande livro sobre imigrantes libaneses no Brasil. As imagens do documentário, como uma forma de preparação para realização ficcional, fogem às armadilhas recorrentes do pitoresco, do estereótipo e das

tipificações. O autor, citando Novalis, no trigésimo capítulo, ensina que “o gado sempre vai ao poço”, em memória ao pai Iohána transcrevendo as palavras paternas que evocam a sabedoria de curvar-se ao tempo em circunstâncias urgentes. O personagem Heinrich Von Ofterdingen, do romance homônimo escrito por Novalis [assim como André, do romance *Lavoura arcaica* (2005, p.34)], é acometido pela pergunta: “Para onde estamos indo?”. E a resposta é dada por Cyané: “sempre para casa” (*apud* NASSAR, 2005, p.195).

Nassar reconhece a citação ao final do livro, em *Notas do autor*. Essa associação tem início no primeiro momento do processo de adaptação, quando, à certa altura do documentário, a menina Hana, ao narrar a necessidade da família em cavar um poço durante o inverno com a finalidade de suprir as necessidades de irrigação durante o verão, conta que brincava com a reverberação do eco, chamando sua cabra, que estava perdida nas montanhas. A cabra, ao se deparar com sua dona, subitamente pulou em cima da menina e caiu no poço, num desfecho triste para o animal perdido e sedento.

A própria reflexão sobre o poder do tempo, este elemento invencível para o personagem André contra os interditos e a recusa da autoridade patriarcal, assim como o discurso sobre o tempo que encerra a sequência final do filme, antecipa, no documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, a crença como princípio, verdade, a palavra, atitude reta, articulada na voz do narrador:

Do tempo, gostaríeis de fazer um rio, na margem do qual vos sentaríeis para observar correr as águas. Contudo, o que escapa ao tempo sabe que a vida também escapa ao tempo. E sabe que ontem é apenas a recordação de hoje, e amanhã, o sonho de hoje. E aquilo que canta e medita em vós continua a morar dentro daquele primeiro momento em que as estrelas foram semeadas no espaço (GIBRAN, 1980, p.44).

Que teus olhos sejam atendidos é uma expressão popular no Líbano que equivale ao nosso “Se Deus quiser”. A expressão denota a potência metafísica, religiosa, que impera sobre qualquer possibilidade de alteridade na ordem do mundo.

1.4 – Transposições Diegéticas

Na adaptação de *Lavoura arcaica*, nos deparamos com uma infinidade de referências, influências, buscas temáticas em transposição disposta a cruzar fronteiras, num ambicioso processo dialógico de transformação entre linguagens.

O francês Yannick Mouren (1993), com base nas concepções de Genette, trabalha com a transposição da literatura em audiovisual (contos, novelas, romances) em três possibilidades:

1 – Adaptação, de uma única obra para um filme (como *O poderoso chefão*, de Mario Puzo, para a trilogia sobre a máfia italiana por Francis Ford Coppola);

2 – Contaminação, ou seja, mais de uma obra para uma linguagem audiovisual (a exemplo de *Os Maias*, minissérie sob a direção de Luiz Fernando Carvalho adaptada do romance homônimo de Eça de Queiroz unindo tramas e elementos de outro romance de Eça: *A Relíquia*); e

3 – Narrativização, com a transposição de trabalhos não ficcionais (diários, relatos) para a adaptação ficcional (*Elephant*, de Gus Van Sant, sobre o massacre de Columbine na escola secundária de Portland, no Estado de Oregon, Estados Unidos, em 20 de abril de 1999).

São as chamadas transposições diegéticas, em que hipertexto audiovisual transporta seu hipotexto com modificações inevitáveis no quadro espacial, temporal, sem a preocupação de fidelidade com o texto original, com a liberdade estética para suprir ou acrescentar novas formas de recriação.

No caso estudado, o conceito de arte total, que não comporta mais a linguagem como um sistema fechado, encontra ecos na obra do teórico Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), que, ao longo de seus estudos, descreve as relações dialógicas nos seguintes trabalhos: *Problemas da Poética de Dostoievski* (sobre polifonia), *Discurso no romance* (heteroglossia) e *Rabelais e seu mundo* (carnaval).

Para Bakhtin, conceitos como polifonia, heteroglossia e carnaval são produtos de intervenções coletivas, de muitos eus e muitos outros. É como conceber a linguagem como uma arena (daí a tensão) de acentos diferenciados, enfatizando o caráter transdisciplinar, multilíngue, das disciplinas e da produção cultural.

O caráter transdisciplinar, que pode reunir diversas linguagens artísticas com os mais variados acentos culturais, como observado na adaptação cinematográfica do romance *Lavoura arcaica*, encontra na teoria de Bakhtin a compreensão que resiste ao isolamento do estudo da literatura em relação às outras artes, que não se fecha às outras formas de expressão capazes de interfaces sem perder a individualidade em produtiva complementaridade de visões que abole linhas divisórias de análise.

Essas linguagens sem fronteiras e estilos dos mais variados acentos encontra na teoria bakhtiniana o campo aberto para linhas de comunicação mais abrangentes, pontes e diálogos infinitos:

Bakhtin vê a linguagem não só como sistema abstrato, mas também como criação coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre o eu e o outro, entre muitos eus e muitos outros [...] Toda comunicação impõe um aprendizado da linguagem do outro, uma espécie de tradução, ou de acordo com o significado situado nos limites do nosso conjunto pessoal de linguagens e do de outra pessoa. Todos nós somos multilíngues (STAN, 1992, p.12-13).

Esse diálogo cumulativo entre muitos eus e vários outros, na adaptação do romance homônimo de Nassar, é operado na inter-relação dialógica entre literatura e cinema que resulta no que Bakhtin denomina de “interiluminação mútua das linguagens, em que ambas as linguagens estão presentes de maneira explícita” (MORSON & EMERSON, 2008, p.359).

Na obra de Nassar e na representação da mesma pela *mise-en-scène*, elaborada por Luiz Fernando Carvalho como contextualização visual e auditiva do discurso por meio da objetiva, enquadramento e outros procedimentos cinematográficos, a fome, a sede e a cópula tornam-se força positivamente corrosiva sobre o sagrado, o que oprime. O dionisíaco, como representação literária e cinematográfica, enfatiza a ligação da vida e da morte, por meio do sacrifício e da noção de bissexualidade (André e Ana, André e Lula), do excessivo (a embriaguez), da recusa ao puritanismo e à estética apolínea em favor do obscuro, do vulgar.

Com o método de trabalho que direcionou a produção e o elenco do filme, houve o deslocamento para uma fazenda no interior de Minas Gerais por um período de quatro meses com a finalidade de os atores envolvidos se tornarem o mais próximo possível da imersão exaustiva total dos personagens (lavar a terra, textos do livro como guia, dança, culinária etc.), eliminando os vícios e técnicas usuais de representação. Esta adaptação que interliga cinema e literatura articulou o processo ambicioso que, em certo momento, não distinguia atores de personagens, em que os atores (aquela família do hipotexto) já acordavam personagens. Neste território, a explosão de alteridade em que o excluído, o marginalizado, se instala no centro da narrativa converte (filme e livro) em força potencialmente corrosiva (especificamente no personagem Ana, que dança para a morte), sobre o que, na figura do pai-patrão, oprime, restringe, numa valorização dos mitos e instintos da natureza, interface entre a vida e a morte, Eros e Tanatos, por meio do sacrifício, que, por fim, triunfa sobre o sagrado, sobre o normativo, o dogmático, alteridade utópica de comida e bebida, de prazer e abundância da sequência final no banquete de volta do filho pródigo (André), que transfere o sagrado, o normativo, para o desequilíbrio do instinto que insiste na embriaguez, no dançar indefinidamente.

Por outro lado, em se tratando de transposições de obras literárias para o cinema, em *Medeia*, de Pier Paolo Pasolini, os adereços, as máscaras e o uso de alegorias conferem o caráter trágico para a adaptação cinematográfica da tragédia grega de Eurípedes, ao narrar a história de Medeia, que mata o irmão para fugir com o amado, Jasão, que mais tarde a abandona para se casar com a filha de Creonte, provocando a terrível vingança de assassinato dos próprios filhos. Na versão do polêmico Pasolini, realizada em 1969, a morte e o esquartejamento de um jovem são ritualizados em nome da fertilidade da terra, em um cenário com habitações cavadas em rochas, trajes escuros, magia e aspectos de um mundo primitivo, com estilo quase documental, locações naturais, poucos diálogos, gestos, silêncios e ritmo lento.

Da linguagem cinematográfica para os procedimentos de adaptação em teledramaturgia, o programa Caso Especial, exibido pela TV Globo em 1973, exibiu *Medeia*, protagonizado por Fernanda Montenegro, adaptação dirigida por Fabio Sabag e que posteriormente serviu de base para a montagem *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque. Os casos especiais eram adaptações modernas do antigo formato do teleteatro, com

cenas em estúdio e poucas externas, apresentando uma história completa por episódio. Os textos podiam ser inéditos ou adaptações de filmes, peças teatrais, contos e romances.

A peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, foi montada em 1975 e posteriormente publicada em livro homônimo pela editora Civilização Brasileira. Adaptação da tragédia clássica *Medeia*, de Eurípides, a peça é dividida em dois atos, numa realidade nacional urbana, mais precisamente nas favelas do Rio de Janeiro, expondo as dificuldades de moradores em um conjunto habitacional (a vila do Meio-Dia) e locais como o botequim (onde os homens se encontram), uma oficina e o espaço onde as lavadeiras conversam. Ao fundo, a agonia vivida por Joana (Bibi Ferreira), a quem o marido Jasão (Roberto Bonfim) abandona para se casar com Alma (Bete Mendes), filha de Creonte (Oswaldo Loureiro). Sem forças para suportar o desamparo, Joana mata seus filhos e suicida-se, com a derradeira cena em que os corpos das crianças são colocados aos pés de Jasão, no clima de festa de seu casamento. Na trilha, declamações dramáticas de Bibi Ferreira e as composições *Flor da idade*, *Bem querer*, *Basta um dia* e a canção *Gota d'água*, que sintetiza o desespero, o abandono, a fratura exposta do personagem Joana.

2 - OS AUTORES

Estamos nos anos 70, sob o regime militar, e *Lavoura arcaica* contraria a perspectiva clássica que privilegia a narração dos fatos – marca da ficção ocidental desde o século XIX, se distanciando da tendência real-naturalista. No artigo *A desagregação da narrativa real-naturalista: crise e ficção nos anos 70*, J. H. Dacanal (2004, p.70-80) defende a ideia de que crise literária nacional, neste período, é fruto de certa incapacidade de dar conta, ficcionalmente, de vários fatores, dentre eles o crepúsculo do idílio rural e a explosão demográfica que encerra o sonho moderno das grandes cidades, a afirmação da mulher no mercado de trabalho e o balanço nas estruturas familiares pós-68. É o tempo do avanço técnico e textual das telenovelas e da ficção literária que narra a crise urbana, violência física e moral em Rubem Fonseca.

A ficção, aliada aos painéis sociais e históricos do Romance de 30, cede espaço a novos sentidos, como a introspecção de Clarice Lispector. É o tempo das publicações *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, da literatura-denúncia em *Câmera lenta*, de Renato Tapajós, *Aracelli, meu amor*, de José Loureiro, entre outras publicações. Do mesmo modo, é o período da segunda fase do movimento tropicalista, sob influência e desdobramentos do movimento antropofágico que teve início com Oswald de Andrade, com inovações na música popular, teatro, pintura, cinema e cultura pop, nos meios de comunicação de massa. É também o lançamento de *Catatau*, prosa caótica de Paulo Leminski, com influência da poesia concreta, e de *Confissões de Ralfo*, autobiografia imaginária de Sérgio Sant'Anna, na década do chamado milagre econômico.

Raduan Nassar, nascido em 27 de novembro 1935, na cidade de Pindorama (São Paulo), é filho de imigrantes libaneses. Já adolescente, fixa residência na capital do Estado. Em 1961, escreve o conto *Menina a caminho*. Em 1968, elabora as primeiras anotações para o romance *Lavoura arcaica* e, em 1970, escreve a novela *Um copo de cólera* e os contos *O ventre seco* e *Hoje de madrugada*, assim como realiza leituras do Velho Testamento e do Alcorão. Participa, em 1972, da leitura comentada que a família faz do Novo Testamento. As reuniões semanais para este fim se estendem ao longo de quase todo o ano.

A preocupação com o tema religioso irá mais tarde se refletir de modo acentuado em *Lavoura arcaica*. Mas é em outubro de 1974 que conclui o romance, fruto de uma dedicação

de 10h por dia. Por insistência do irmão Raja, uma das cópias chega à José Olympio Editora, e no ano seguinte o romance é publicado, ganhando os prêmios Coelho Neto, para romance, da Academia Brasileira de Letras, o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, e Revelação de Autor, da Associação Paulista de Críticos de Arte.

A narrativa subjetiva, lírica e trágica do livro chama atenção pelo estilo vertiginoso, como se fosse o grande transe de um personagem que a certo momento do romance brada sua epilepsia como o filho do demônio. É aqui que a narrativa assume o tom fantástico e ao mesmo tempo lírico. Como personagem polifônico, André traz para o fluxo de consciência a mágoa asfixiante de outros personagens da casa, com os olhos enfeitiçados de modo incestuoso por sua irmã, pois, na verdade, nada seria como antes na lavoura do pai Iohána com a volta do filho faminto, esfomeado de tudo o que lhe fora negado. Pedro, por exemplo, muda o olhar, os gestos, o movimento abalado irremediavelmente por tudo o que foi narrado, como que, ao lado de André, a carregar uma bomba, uma revelação a quebrar para sempre o sólido alicerce familiar que acreditava existir como imutável, sem fendas ou fissuras. Ana a correr como louca na chegada do irmão desgarrado, em reação tão inesperada quanto estranha. E Lula nem comparece à chegada, a ser revelada adiante sua ausência.

Como um acerto de contas com sua formação, Nassar alinha extensos parágrafos, alterando o tom recitativo trágico com o lirismo próximo do sentimento de urgência adolescente, e perigosamente perturba a ordem de ciclos ancestrais ininterruptos na incapacidade de um recomeço perfeito. A expansão e a dilatação dos tempos escritos por um verdadeiro narrador-poeta exigem disciplina e imersão do leitor nesta recomposição da memória que implica diretamente em superar a dificuldade de escrever, de recompor a memória por meio das palavras. Tem-se a impressão de que cada parágrafo está impregnado de lirismo e sofrimento, num perpétuo aprendizado que não acaba com o final do livro, não acaba nunca nesta lavoura de palavras, neste tratado sobre o poder encantatório das palavras.

Nassar desafia o leitor com seus parágrafos extensos, suas descrições corporais da dor na oração alucinada dos desesperados:

tenho sede, Ana, quero beber" eu disse já coberto de queimaduras, eu era inteiro um lastro em carne viva: "não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não

tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio: uma conta do teu rosário para a minha paixão, duas contas para os meus testículos, todas as contas deste cordão para os meus olhos, dez terços bem rezados para o irmão acometido! (NASSAR, 2005, p.135-136).

Trata-se de uma poética visual em que encontramos sinestésias que acompanham o leitor pelas páginas do livro desde o primeiro capítulo por meio de sons, ritmo, pontuação e sintaxes, em que o protagonista estabelece desde o início uma relação potencial com a natureza, as dores do corpo e a culpa.

2.1 - A Guerra dos Tempos

Em *Lavoura Arcaica*, a violência do discurso literário se realiza no êxtase malévolos de André, que expõe uma sociedade de valores e inevitáveis excluídos, estes sem possibilidade de redenção na guerra dos tempos, tempos estes que voltam a lume a partir do sermão pedagógico sobre o tempo como forma privilegiada do discurso divino na pregação da imobilidade e em nome da canalhice metafísica do pai, discurso que se opõe ao tempo dilatado da danação, da catarse que revoluciona sem chance de expiação, do castigo no corpo exposto, da sublimação religiosa de Ana (e seu posterior transe demoníaco) e da letargia final de André.

É a declaração de guerra entre dois discursos, duas vozes, dois monólogos: a voz pesada do pai em sermões de formas negativas (o não, o nunca) *versus* a afirmação insolente da juventude, da urgência, do clamor por direitos não atendidos aqui e agora de André (vida, sexo, fome, sede). De um lado, a negação do poder da linguagem na revolta de André e o transe de Ana. De outro, a cultura secular a sofrer os abalos do processo de aculturação e fissuras, pois o pai patrão não possui mais a inteireza cultural do avô, posto como um fantasma onipresente a arrotar a palavra Maktub (está escrito, em árabe), síntese de apropriação determinista que deixava cair por terra toda e qualquer metafísica e conquistas científicas.

Em referência ao avô, o narrador registra as forças da natureza como uma determinação de ordem sobrenatural, uma sentença do destino a conduzir ao desatino:

Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub” (NASSAR, 2005, p.89).

É, por conseguinte, a guerra dos tempos. Na primeira parte do livro, o verbo utilizado opera no passado imperfeito com uma evocação (... *e era no bosque*), o que remete a um tempo interativo, repetitivo, habitual; o passado da ação continuada, a lei, os costumes, a ordem como repetição. A conjugação está presente no capítulo 5 (2005, p.26), no momento em que o irmão mais velho, Pedro, representante da palavra do pai, sinaliza que, quanto maior a força violenta do baque que atinge a família, maior será seu estrago na força e na alegria dos seus pais e irmãos e por isso seu nome é Pedro: a pedra bruta, dura, maciça, que metaforiza a materialidade e o enraizamento da palavra do Pai.

É neste momento que o protagonista, invadido por uma descarga de memória, dá um salto no tempo e rememora a celebração de sua volta numa manhã cheia de luz, e a voz zelosa de sua mãe (a portadora das calcificações no útero) a chamá-lo para brincar com os outros irmãos. É aqui que observamos o movimento de circularidade, já que a mesma ação ocorre novamente de forma trágica no capítulo 29 (2005, p.184), em outro tempo verbal: o passado perfeito (... *e foi no bosque*), o tempo da ação que já foi, a ação acabada, tendo Ana como portadora das mudanças terríveis nesta alteração de tempo verbal que irá atingir a todos em manifesta transgressão à circularidade do tempo da narrativa, destruindo o tempo repetitivo da primeira parte numa transgressão da mesma para que a peste se espalhe. Numa outra volta da espiral, tudo se repetirá, de outra forma.

A volta do tempo é como uma maldição, algo que se anuncia na atmosfera, no ar, nos ventos terríveis que anunciam uma tragédia rural, e ao mesmo tempo, universal:

e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, estorricando mais rasteiras o verde das campinas, tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes, reservando espaços prematuros para logo erguer, em majestosa solidão, as torres de muitos cactus: a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal (NASSAR, 2005, p.190).

Como Rimbaud, Raduan Nassar abandonou sua arte para viver de outra forma. Rimbaud como mercenário na África, Nassar trocando a arte complexa de trabalhar com palavras para se dedicar à avicultura no interior de São Paulo.

Vinte e seis anos depois do lançamento da obra, o diretor de cinema e televisão Luiz Fernando Carvalho adapta para a tela grande o romance. Com locações em uma fazenda do interior de Minas Gerais, atores e equipe técnica permaneceram aproximadamente quatro meses aprendendo a trabalhar a terra, ordenhar, fazer pão, bordar e dançar como uma família de origem libanesa. O escritor acompanhou o laboratório nas locações. Por ocasião do seminário *Estética – encontro entre TV e cinema nas minisséries da TV Globo*, organizado na Pontifícia Universidade Católica – PUC Rio, em 1º de março de 2007, Luiz Fernando Carvalho declarou:

Minha motivação no cinema é a passagem de um estado a outro estado. A cada instante, preparar o espectador como um pintor escolhe e mistura suas cores, ou como um pajé reúne suas folhas para depois extrair delas um conjunto de sensações. Só passamos de um estado ao outro se este conjunto de sensações existir. Só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme se formos capazes de gerar uma fabulação, um sonho, com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste (<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=107&sid=55>).

No mesmo ano, são lançados outros trabalhos que têm em comum a adaptação literária para o cinema, com tratamento estético e temática bem diferentes, como: *O Invasor*, de Beto Brandt (adaptação do livro homônimo de Marçal Aquino); o drama *Bicho de sete cabeças*, de Lais Bodanski (do livro autobiográfico *Cantos dos Malditos*, de Austregésilo Carrano Bueno); *Abril despedaçado*, de Walter Salles (para o romance de Ismail Kadaré); e *Memórias póstumas*, de André Klotzel, para a obra de Machado de Assis.

Luiz Fernando Carvalho realizou diversos trabalhos para a TV, como as telenovelas *Renascer* (1993), *O Rei do Gado* (1996) e *Esperança* (2002) e as minisséries *Os Maias* (2001), *Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008). Mesmo tendo recebido mais de 25 prêmios em festivais e mostras nacionais e internacionais, *Lavoura arcaica* foi exibido em poucas salas desde a sua estreia, o que pode ser atribuído ao controle de distribuição devido à duração (2h43), ao contrastes de luz e sombra, imagens distorcidas, o ritmo pausado, a direção de atores com base no método de Artaud (1896-1948), e ao perfeccionismo do diretor em relação ao projeto estético pensado para o filme, que em alguns momentos revela a tela como uma pintura.

Em oposição a qualquer possibilidade de naturalismo, Carvalho realiza a versão cinematográfica com música, ruídos, diálogos e monólogos agonizantes, pois, aqui, imagem é luz sombria, expressionista, como as influências declaradas de Murnau (*Aurora*) e dos italianos em fase pós-neorrealista, Visconti (*Os Deuses Malditos*) e Pasolini (*Teorema*): *Aurora*, sob o pesado signo da traição e o amor dedicado à elaboração das imagens que privilegiam a existência do homem em contato forte com a natureza; *Os Deuses Malditos*, sob o domínio da encenação trágica, da impoderabilidade do destino e suas consequências; e *Teorema*, com a noção de que há sempre um anjo exterminador a desabar uma por uma todas as convicções sobre o mundo e as pessoas. Esses são aspectos das produções de outrora que destacamos aqui não apenas com diálogos intertextuais, mas também como exercícios micrológicos de adaptação, no interior da grande adaptação que vem a ser o filme de Carvalho.

O filme sugere a defesa de um cinema espiritual, como lugar sagrado em negação ao cinema de entretenimento e descartável na procura de mercado e suas releituras fáceis. Carvalho opta pelo cinema como experiência de distorções anamórficas (ver cena inicial da masturbação e o desferir do soco na parábola do faminto) e arrisca a montagem final a partir e considerando a circularidade do tempo, igualmente explorada no livro. A lente anamórfica

produz uma imagem comprimida necessária para as telas panorâmicas ou em formato cinemascope (projeção sobre uma tela longa, em que as imagens são expostas com maior ilusão de relevo e melhor distribuição dos planos). Se na abertura do filme o uso da lente anamórfica percorre o corpo magro e desnudo de um André distorcido e expandido para as proporções da tela, condensa horizontalmente a luz, que recebe num efeito asfixiante. Outro efeito desse tipo é possível de ser observado na última sequência, quando o conflito se desenvolve num crescendo de sofrimento (*pathos*) até ao clímax (ponto culminante), com o descabelar da mãe e a morte súbita do pai, algo de fantasmagórico que aproxima essas sequências do cinema expressionista e sua exaltação ao irracional, aos sonhos e à loucura que distorcem a imagem devido à excessiva dramaticidade a partir dos contrastes de luz e sombra.

2.2 – Além das Fórmulas Gastas

A adaptação do livro de Nassar para o cinema é o embate, o corpo a corpo com os objetos documentais, a busca de visibilidades além-mar e suas similaridades com o sertão brasileiro, adentrando outras paisagens e pessoas em busca de uma necessidade, no caso, a linguagem que não copie, mas que seja próxima e reinvente o texto original em meio a tantas adaptações contemporâneas em que se escorregam na cópia pela cópia e a consequente proclamação da morte da imaginação. Em *Lavoura arcaica*, é palpável o desafio de abandonar a experiência premiada da TV e suas fórmulas gastas, passar ao largo dos clichês saturados das diretrizes, dos dirigismos culturais sob a égide do Estado. Passar ao largo do fácil caminho das pedras, das biografias anunciadas, do entreguismo à massificação do gosto popular manipulado pelas grandes audiências, do parentesco inevitável com o plano e o contraplano das telenovelas e outros melodramas, da comédia vulgar e apelativa tão em voga a agravar ainda mais a crise estética do cinema brasileiro verificada desde o final dos anos 70.

Desde o início do processo, há o guia (o livro) e as anotações, como o lavrar de uma obra consagrada para, na relação imagética, transpor a arena do tempo da imobilidade e o tempo da convulsão, do transe que confere a esta obra a distância necessária da escola do Cinema Novo, do Cinema Marginal, Embrafilme, o cinema dos anos 80, a retomada a partir dos 90, ou qualquer outro movimento, escola, período e aquelas velhas fórmulas seguras que

pretendem legitimar um cinema nacional economicamente saudável e esteticamente consagrado.

Do ponto de vista artístico, o filme percorre um caminho solitário no cinema nacional, uma utopia de imagens poéticas e trágicas a fazer interfaces com o legado de Mário Peixoto por ocasião do lançamento de *Limite*, em 1931, pois, até aquele momento, nada tinha provocado tanto a nossa cinematografia em fotogramas absolutamente radicais. O filme apresenta interfaces também com os silêncios de Andrey Tarkovsky e os neorrealistas italianos, ou seja, na contramão da maioria das produções finalizadas e lançadas em 2001 e outros produtos pseudoculturais (assim como hoje), que usualmente apresentam pequena bagagem cultural, pouco se aproximam da expressão artística, popular, em confusão de significados sobre estes mesmos objetos indicados pelos veículos de comunicação, que, de uma forma ou de outra, podem ser utilizados para aplacar as angústias das grandes audiências.

O achatamento da narrativa audiovisual verificada nas últimas décadas, que minimiza em escalas progressivas a capacidade de imaginação do espectador/leitor, encontra em títulos de assimilação rápida e vaporável a indisposição do fruitor para as tentativas de renovação temática, renovação da linguagem. Enfim, o vazio da técnica pela técnica.

Na confusão de tantos estímulos visuais, ocorre a disputa do artista visual pelo olhar do espectador contemporâneo, este sujeito de olhar viciado diante de tantas imagens e formatos, absolutamente suscetível ao que podemos chamar de inundação visual, diária e contínua:

a era pop dessacralizou a tal ponto as imagens, que tudo foi pelo ralo abaixo [...] ninguém mais se atreve a um contato mais profundo com qualquer tipo de imagem, é só ver o tempo com que as pessoas se permitem olhar as pinturas nos museus em todo o mundo. Estão viciadas no descartável, pensam que tudo o que é visto pertence também ao falso. No cinema as imagens também não fazem mais parte de nossas vidas, não nos ajudam mais a contar a nossa própria história, não permanecem mais (CARVALHO, 2002, p.97).

Enquanto peça de resistência ao descartável, a lavoura de Nassar/Carvalho é um convite ao ritual de assistir uma sessão de cinema sem garantias perceptíveis, um chamado

para adentrar formas de expressões que podem acrescentar ao texto original, já que o início está lá atrás, na primeira edição do romance, nos primeiros esboços documentais da viagem ao Líbano, até a edição final da adaptação de Luiz Fernando Carvalho.

No momento da realização, a lente, um dos símbolos mais caros da história do cinema, funciona como olho do narrador, no documentário e na ficção, nesta aventura da linguagem que corta a narrativa pelos escurecimentos e pelas luzes estouradas, provocando o olhar do espectador com seus fundos negros, como a pintura tenebrista espanhola, representativa na península Ibérica sob a então dominação do Império Árabe, o que inclui a presença de dourados. São referências citadas pelo realizador nas figuras alongadas de El Greco (a mãe de André) e outros como Caravaggio (a cena da mesa de jantar, a pouca luz na capela), Munch (o horror na face de André), numa interface criativa entre cinema e artes visuais.

Se a lente é o olho do narrador, quem corta e edita as cenas é o olhar de André junto ao leitor/espectador, que, compartilhando a agonia do protagonista, corre os mesmos riscos de uma obra criada a partir de outra; os riscos da recriação de um mundo, sem regionalismos, na cartografia de personagens esquecidos em algum lugar do Brasil, que, a exemplo de outros heróis trágicos como Hamlet ou Édipo, nos convidam a sentir a dor do tempo que já era, já foi.

3 – DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA E OUTRAS INTERFACES

1º DIÁLOGO

3.1 – As Paixões

O que o sentido de adaptação como recriação pode nos dizer sobre as paixões?

O mal-estar da adolescência, este período de transição cheio de impasses e sedução pelo que o mundo pode oferecer, do sublime à melancolia, há muito está presente na tradição ocidental. Na cultura literária, a adolescência já foi explorada por Thomas Mann (*Tonio Kroeger*), e no cinema de Elia Kazan (*Vidas amargas*, baseado na obra de John Steinbeck): *Tonio Kroeger*, no sentido de desorientação emocional, ambiguidade e o adolescer a mercê dos caprichos do tempo e do destino; e *Vidas amargas*, pela rebeldia e pela releitura do mito bíblico de Abel e Caim.

Este período de dificuldades, que gera o desespero de André em *Lavoura arcaica*, tem como fonte o clássico anti-herói encolerizado pelo embate do conflito de gerações, profanando assim a ordem estabelecida pelo controle patriarcal.

Em *Três ensaios sobre a sexualidade* (1976), Sigmund Freud se debruça sobre as modificações pulsionais da puberdade, momento de transição do fim do período da latência (recalçamento) e os primeiros sinais da sexualidade adulta, na qual o termo sensual aparece como resposta à atração aos objetos de desejo do sujeito: as fantasias edípicas. Para André, o primeiro amor, a mãe, se estende ao desejo incestuoso pela irmã, concluindo uma das etapas da puberdade: o desligamento da autoridade (no sentido de castração). André, o sujeito desejante, desperta para a fantasia de complementaridade e incesto por meio do reconhecimento da castração (autoridade paterna), do proibido, da sensação de diferença:

que desgraça se abateu sobre a nossa casa' 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' e vá em frente e vá dizendo 'ele tem os olhos tenebrosos' e você há de

ouvir 'traz o demônio no corpo' e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor 'que crime hediondo ele cometeu!' 'traz o demônio no corpo' e diga ainda 'ele enxovalhou a família, nos condenou às chamas do vexame' e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco 'traz o demônio no corpo', 'traz o demônio no corpo' e em clamor, e como quem blasfema (NASSAR, 2005, p.40-41).

No filme, esta sequência quebra o ritmo introspectivo e memorialístico apresentado até então, para dar um salto na narrativa, com cortes rápidos, interpretação nervosa dos atores vestidos de preto, numa vigília encolerizada que mais parece um enterro, potencializando o caráter dramático e nervoso da encenação teatral, com pouquíssima luz e efeito tenebroso.

Como protagonista da tensão entre o que Freud (1996, p.84-85) classifica como *princípio do prazer e princípio da realidade*, André é acossado pelos sofrimentos em três fontes distintas e interligadas: o poder superior da natureza, que nesta fase de puberdade concentra nos corpos boa parte das energias para a busca de prazeres intensos, numa paisagem idílica, rural; a fragilidade destes corpos diante das situações peremptas e a sensação fatalista de destruição, condenação à decadência e dissolução; finalizando com a inadequação às regras sociais, que bate de frente com as amarras morais e religiosas, detentoras de conceitos pedagógicos de tempo, finitude e morte.

Trazendo o demônio no corpo, André é saudoso de tudo que ainda não viu, não viveu. Sob o peso dos ancestrais que carrega na mochila, é prisioneiro dos parentes, dos laços consanguíneos, da lei de Deus e dos homens, que o impede de amar; é prisioneiro de um cargo, uma função: o filho do lavrador que volta a casa como personagem ambíguo. Sem amor, o rumo da escuridão do túnel que atravessou o levou ao exílio de desventuras, longe da atmosfera familiar que julgara insuportável. Mesmo no exílio, a casa continuava na mente e no corpo maltratado e magro em letargia etílica. Longe de casa, não é nada, pois não há projeto de vida, não há história. André define.

3.1.1 – Exílio de Tudo

Ao optar pelo afastamento da casa, na ilusão da conquista de certa quietude e de prazeres longínquos (contra os outros, contra a família), André, no quarto de pensão e com

seus copos de vinho, embriaga-se junto com o irmão, Pedro, este imbuído da missão de trazê-lo de volta. Nos copos, a bebida tinta presente no sangue e nos tecidos tem, a princípio a função de cordialidade entre irmãos, a estimular a conversa, relaxamento, alívio, até chegar aos vulcões da memória em explosões verborrágicas.

Como um louco, André não reconhece seu delírio e desaba diante do poder onipresente da família, culturalmente mais forte enquanto maioria, enquanto poder estabelecido há séculos, como um costume, um direito que legitima o poder de uma comunidade, passo decisivo, segundo Freud (1996, p.101), para o processo civilizatório que consiste em restrições das possibilidades de satisfações individuais em nome do coletivo, como estatutos legais a manter e proteger a comunidade de um instinto, de uma força bruta.

Como o personagem que enfrenta o desacordo com o mundo normatizado, que lhe é contrário, André é afogado pelo princípio do prazer, que domina o aparelho psíquico desde o início, seja notadamente diferenciado pelo afeto da mãe em relação aos outros irmãos, seja pela satisfação repentina de necessidades represadas ao longo do adolescer. Como ferramenta poderosa de dominação contínua ao processo civilizatório, o princípio de realidade domestica e modera a reivindicação de prazer e, de forma modesta, privilegia o evitar o inevitável, o sofrimento, em detrimento à obtenção de felicidade.

Até a saída de casa, a narrativa indica justamente a inadequação do filho perdulário ao princípio de realidade freudiano e que segue dissoluto, ante ao signo da paixão, crente que este impulso é o fato mais importante deste mundo, o que se consuma no ato carnal com a irmã, abolindo fronteiras entre o ego e o objeto de desejo. André vive o auge do sentimento amoroso e acredita piamente que o *eu* e o *tu* são um só: seres complementares que suprem uma metade dividida que originalmente possuem. Apaixonado, seus sentimentos, pensamentos e percepções estão envolvidos na orientação cega de levar adiante seu projeto de amor incestuoso como um todo, inclusive na omissão cínica junto aos membros da família e na dispensa da obrigatoriedade de gerar filhos, num pacto que justifique e legitime a experiência de amar e ser amado.

Como cenário da paixão proibida, temos a casa velha e abandonada distante da casa nova, no terreno da fazenda, local privilegiado para o exílio febril dos corpos irmãos. É nesse espaço áspero e antigo que, em risco, André e Ana se lançam ao prazer potencializado pela mais intensa experiência erótica e que, por momentos fugazes, vivenciam a ilusão de

complementaridade, acreditando ser este o modelo de felicidade junto à natureza, neste que é capítulo mais extenso do livro:

feito meninos, haveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, e nos molhando como há pouco, e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um com a saliva do outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos [...] éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro (NASSAR, 2005, p.113).

Posteriormente, com o declinar do amor de Ana, o sentimento de culpa e castigo, aliados à sensação de desamparo, se instala de forma agressiva, verborrágica, a vociferar contra todos pela perda do amor, pois, com a recusa silenciosa de Ana, a dependência e a sensação de perigo diante do mundo se tornam mais fortes, personificadas depois com a postura de André diante da visita do primogênito (a família), que reforça a forma superior de punição.

Em *O mal estar na civilização*, Freud (1996, p.105-106) conclui que a formação de famílias remete a origem na pré-história simiesca, quando se constata que a melhoria das condições de sobrevivência neste planeta estava nas mãos do homem primevo a partir do momento em que a satisfação genital não se configurava mais como uma hospedagem eventual. A parceria sexual se tornava inquilina permanente, gerando rebentos que se transformavam em força de trabalho ativa sob o comando arbitrário e irrestrito do pai primordial.

Com o advento da família enquanto organização social, as regras homogêneas de convivência ganham corpo, como as relações de amor plenamente sensual e o amor inibido em sua finalidade. O primeiro, como um direito adquirido pelo pai patriarcal, direito de exclusividade que conduz a formação de novas famílias. O segundo como afeição entre pais e filhos, irmãos, irmãs e amigos. Com a restrição ao incesto, se instala uma das mais efetivas mutilações experimentadas pelo princípio de realidade:

A tendência por parte da civilização em restringir a vida sexual não é menos clara do que sua outra tendência em ampliar a unidade cultural. Sua primeira fase, totêmica, já traz com ela a proibição de uma escolha incestuosa de objeto, o que constitui,

talvez, a mutilação mais drástica que a vida erótica do homem em qualquer época já experimentou. Os tabus, as leis e os costumes impõem novas restrições, que influenciam tanto homens quanto mulheres [...] como já sabemos, a civilização está obedecendo às leis da necessidade econômica, visto que uma grande quantidade da energia psíquica que ela utiliza para seus próprios fins tem de ser retirada da sexualidade (FREUD, 1998, p.109).

Na Grécia arcaica, o processo final das transformações sofridas pelas comunidades gentílicas apontou para o abandono do uso coletivo da terra, e marca o aparecimento de uma nova classe de proprietários de terra ligada à figura do *pater*, líder patriarcal presente em cada uma das comunidades, mais conhecida como eupátridas (filhos do pai ou bem-nascidos), formando um poderoso grupo de proprietários de terra mobilizados na manutenção de suas posses.

Cerceando o gozo incestuoso na formação das primeiras famílias, este e outros desvios de conduta são considerados perversões, assim como outros atos genitais que não estejam de acordo com o sexo oposto. Entretanto, mesmo no ato genital heterossexual, a princípio isento de proscrição, é restringido com imposições monogâmicas, ainda que o chefe da família desfrutasse de liberdade instintiva e o resto da família em opressão servil, tal como o clã de Iohána, sua mulher e a disposição dos filhos na mesa de *Lavoura arcaica*.

Estando André privado do amor por sua irmã Ana (Simone Spoladore), que proporciona a mais intensa sensação de prazer e modelo para a busca da felicidade, o desamparo se instala, abrindo espaço para a neurose, por não tolerar a frustração que a sociedade (a família) lhe impõe por meio da culpa, esta, muitas vezes, inconsciente, e aparece em forma de mal-estar, uma insatisfação, uma dor muito forte.

No livro, a fuga de Ana, da capela, que aparece como um santuário de remorso e revolta, acaba por desmontar em sua atitude a possibilidade de realização total do sonho consanguíneo, pois, a partir desta ruptura, o doce mundo da luz boa da infância vira pelo avesso e passa a ser experimentada como uma maldição que berra com todos os foles pela reconsideração do amor perdido.



Fig.1 – Cena de Ana na capela.

E lá estava Ana, na capela (Fig. 1), longe da igrejinha dos tempos claros, em contrição, de joelhos, dando as costas ao sentimento que antes foi considerado um milagre capaz de transformar a ovelha negra da família pela possibilidade de mudança proporcionada pelo amor que pode melhorar os homens, o amor como um fim, um princípio de mundo como idealizava uma das jovens entrevistadas no documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, o amor como inspiração do trabalho na terra, que transforma os frutos diferentes em frutos iguais e rebentos obedientes, capaz de compreender os excessos do pai; lavrar o corpo de Ana na lavoura da família. Na capela escura, as lágrimas da irmã que se perdeu em silêncio parecem limpar a lepra da alma em luxúria e rogar perdão aos santos, entidades que estão além do físico, pois, como expresso em letra de canção de Renato Russo e sua Legião Urbana: “nem os santos têm ao certo a medida da maldade”. Os santos da capela que, mesmo precariamente, com seus ensinamentos e acenos de promessas, aplacam enigmas e culpas deste mundo e garantem a tal providência, cuidados que podem compensar em alguma existência futura.

Com os olhos mareados e lágrimas de perda, a contrição de Ana e a decisão de não responder mais aos apelos do irmão, esta sequência do filme de Carvalho mais parece uma pintura, com o plano em câmera fixa (posição estática da câmera ao recortar um plano). O

isolamento voluntário de Ana reconhece o desejo como algo reprovável, a maldição das paixões impossíveis (o grande tema do livro e do filme, juntamente com a irreversibilidade do tempo), e está relacionado emocionalmente à culpa do protagonista nos capítulos da primeira parte do livro: *A partida*. André se autorrefere como um indivíduo de cheiro virulento, com a gosma das lesmas sobre sua pele, ácaros, formigas nas axilas e o derramar de baba sinistra.

No peito e no resto do corpo de André, a dor que não passa em meio a copos de vinhos que em nada relaxam a conversação com o irmão Pedro e, finalmente, a revelação de que era Ana a sua doença, o assédio impertinente em seus testículos a questionar: Que ordem é esta?

Tal sensação de desordem, confusão e fúria, sob a égide tensa de Eros & Tanatos, expõe a ferida aberta do que foi um dia a ilusão, a nostalgia da continuidade perdida, a saudade de tudo que ainda não foi, a ilusão de continuidade. Desse modo, o significado da formação da família patriarcal é representado no romance de Nassar pelo eterno embate entre o instinto de vida e o instinto de destruição, numa batalha sem vencedores e sem reconciliações, daí seu sentido de irreversibilidade, de tragédia. Nas imagens de Carvalho, a paixão incestuosa, como impulso de vida, e sua perdição e descontrole, como instinto de morte, fica patente na interpretação letárgica de Selton Melo a se enterrar no húmus, adentrando os pés na terra e se despedindo deste mundo, se misturando ao mundo mineral em abandono deste; exemplo de narrativa duplicada para a mesma encenação: a cena que abre o filme de maneira poética e solar com os versos do capítulo 2 e a que encerra o longa-metragem com iluminação dramática e tom de fatalidade. Este tipo de derrota, que reduz o indivíduo comum a um inseto e provoca a descrença em qualquer tipo de vínculo social excessivamente normatizado, é reiterado em entrevista concedida pelo autor ao jornal *Folha de São Paulo* em 30 de maio de 1995:

Eu não morro de amores pela espécie [...] eu acho que o homem é uma obra acabada. Pode estar diferente hoje, adquirir conhecimento, criar as maquininhas, voar pelo espaço [...] Eu não aposto no aprimoramento da espécie [...] Isto talvez tenha a ver com meu desinteresse pela literatura, de um modo geral. E aí talvez minha náusea em torno de toda produção cultural, eu não aposto muito nisso, se o objetivo é achar que a espécie vai melhorar com isso.

No romance *Um Copo de Cólera*, por exemplo, pode ser observada a descrença em qualquer formato que possa justificar o vínculo social, ainda que haja a defesa da consciência do mundo como algo libertador e a simpatia declarada ao exílio, ao silêncio e ao cinismo dos grandes indiferentes. São observados também em *Lavoura Arcaica* essa espécie de enfado do escritor diante do mundo, a fome de viver em meio à recusa total ao normativo, à obediência cega ao dogmático. Tais temas são desenvolvidos a partir de uma literatura de revolta, de negação ao imposto, em mais uma tentativa da arte em compensar o que está ao redor.

3.1.2 – O Interdito

Na paixão incestuosa, proibida, o erotismo dos corpos de André e Ana tem algo de obsceno no sentido da provocação ao interdito (o amor carnal de irmãos), ideia que fora densamente explorada por Luchino Visconti em *As vagas estrelas da ursa*, em que o roteiro, de Visconti, Suso Cecchi d'Amico e Enrico Medioli, tem como base os versos iniciais de um poema de Giacomo Leopardi, atualizando em linguagem cinematográfica e estética intimista a tragédia grega *Electra* ao narrar a história de uma mulher, Sandra (Claudia Cardinale), que não consegue esquecer o passado, tendo uma relação ambígua com o irmão Gianni (Jean Sorel).

André, de *Lavoura Arcaica*, e Gianni, em *As vagas estrelas da ursa*, são personagens marcados pelo erotismo que nasce da sexualidade envergonhada, incorporam o interdito (o mundo sagrado), sustentando-o para dele tirar prazer (o mundo profano); uma forma de relação entre prazer e risco, o terror que intimida e a atração que comanda o fascinado. André e Gianni são heróis decaídos, castigados por seus impulsos, seus excessos, a exemplo mítico de Prometeu, despedaçado pelos abutres por roubar o fogo dos deuses; de Édipo, a decifrar o enigma da Esfinge e cair num abismo de crimes; e de Orfeu, por descer aos infernos em busca de sua amada. Como os mitos, ousaram se colocar acima das chamadas leis naturais, dos próprios deuses, aos quais não é permitido desobediência.

Sendo o interdito, por essência, uma transgressão, uma experiência do pecado, enquanto sensação do prazer e mundo sagrado, André e Gianni atingem um estágio em que o homem é ao mesmo tempo inumano e humano, animal e social, um indivíduo que

deliberadamente se apaixona em confusão e desordem violenta a ponto de o gozo dos corpos poder ser comparado ao seu oposto, o sofrimento, a busca da morte. A imobilidade do personagem e a falta de controle às emoções encadeadas deixam o correr fatídico do tempo se encarregar do destino, deixando as grades bem abertas para a cova dos leões. Neste sacrifício, o desnudamento é acompanhado da imolação da vítima, em vitória simbólica do peso da mochila que André carregou em sua diáspora, o mesmo peso carregado que pode ser visto na sequência em que o personagem se despede da casa, adentra um túnel escuro e chega a uma cidade desconhecida, sendo visualizado pelas lentes grossas das vidraças de um carro em que a câmera está posicionada. Temos aqui a câmera como um narrador oculto que segue o protagonista e as lentes grossas de um veículo banhadas por um lavador de carros.

Desde o tempo das cavernas pintadas do período Paleolítico Superior, a sexualidade envergonhada se sobrepõe à sexualidade livre. E o homem, ao contrário dos outros animais, seguiu enterrando seus mortos e impondo restrições à sexualidade por meio da divisão de trabalho, provocando o despertar do erotismo. Por mais que as proibições (leis, costumes) expliquem que a relação incestuosa é uma vergonha para aquela família de imigrantes libaneses no interior de um país da América do Sul, por mais que o medo intimide a pulsão adolescente de vida, sua fascinação enquanto objeto de desejo bem próximo (o corpo da irmã) acaba por implodir em transgressão. A obsessão pelo corpo é carregada de sugestões escondidas na fantasia do ato, anunciando suas partes pilosas, suas partes animais, despertando e potencializando o interesse pelo que não é visto, pelo escondido e não permitido, a amplificar o valor sexual do objeto. Como explica George Bataille (1987), o interdito, sendo de natureza necessariamente sexual, valoriza o poder deste objeto, alçando-lhe valor erótico, irresistível, provocador de impulsos:

A plena humanidade social exclui radicalmente a desordem dos sentidos, nega seu princípio natural, recusa esse dado e só admite o espaço de uma casa limpa, arrumada, por onde circulam as pessoas respeitáveis, ao mesmo tempo ingênuas e invioláveis, ternas e inacessíveis. Neste símbolo não está somente o limite que proíbe a mãe ao filho, ou a filha ao pai: é geralmente a imagem – ou o santuário –, dessa humanidade assexuada, que cria seus valores ao abrigo da violência e da sujeira das paixões (BATAILLE, 1987, p.204).

O desligamento da autoridade paterna e a não continuidade das fantasias incestuosas do anti-herói edipiano provocam o mal-estar diante da cultura vigente, trazendo de volta o que estaria recalçado; a claridade feliz da infância não resiste ao pesadelo insuportável do adolecer. As lavas do vulcão se espalham pelo pequeno quarto de pensão, antes inviolável, como opção de isolamento do mundo, inviolabilidade justamente quebrada pelo primogênito em pancadas gradativas que assaltam a porta do quarto e levantam o cansaço pós-masturbatório daquele corpo definhado. No abraço de irmãos, séculos atravessados na carne e história daquele núcleo embrionário, umbilical, chamado família. Pedro encontra o irmão pródigo franzino no quarto de ar viciado e pouca luz, recalçado e reprimido por todas as leis do mundo.



Fig. 2 – André, o epilético.

Com o uso fantasmagórico dos tons escuros, câmera na mão colada aos delirantes personagens de um pesadelo, Carvalho dá um ritmo alucinante à sequência em que André grita ser um epilético (Fig. 2), com monólogo aos berros, montagem elíptica, vozes carpideiras e o método Artaud, que nega a representatividade usual em favor da respiração, do grito e do corpo como ato de teatro. Em 1935, Antonin Artaud conclui a obra *Teatro e seu Duplo*, em que elege o grito, a respiração e o corpo do homem como espaço primordial do ato

teatral, denuncia o teatro digestivo e rejeita a supremacia da palavra. Esse era o Teatro da Crueldade de Artaud, onde não haveria nenhuma distância entre ator e plateia, onde todos seriam atores e parte do processo, ao mesmo tempo, reencontrando a linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e mímica: linguagem de vozes altas e onomatopeias, em que todos os elementos objetivos se transformam em sinais visuais ou sonoros. Nos ensaios de *Lavoura arcaica*, Carvalho, inspirado no método Artaud, direcionou o elenco na busca do pré-verbal, o trabalho coletivo numa fazenda, na lavoura, o semear, a rotina do pasto, o mesmo banheiro, aulas noturnas e atores já personagens neste laboratório rural.

A constatação da impossibilidade de continuidade, exposta pela fuga de Ana na capela, quebra o delírio da complementaridade, do indivisível. A consumação do ato proibido é descrita no livro com uma ode ao corpo da irmã, num agradecimento a Deus pelo milagre de não mais adiar a vida, a partir da captura de detalhes do corpo, ligados aos fetiches eróticos: boca, rosto, pés, púbis e outras partes em estado de adoração. São descrições que também operam o lado profano desta adoração, com alusões a unhas sujas, piolhos e outros elementos que podem indicar a ambiguidade do desejo ou punição deste. A consumação do ato e o agradecimento aos céus pelo acesso ao corpo da irmã são materializados no filme como os planos de André menino capturando uma pomba em paralelo às imagens que revelam a urgência do primeiro encontro na casa velha, sem falas, apenas respiração, olhares e música, sem as descrições que operam o lado profano desta adoração.

Em *Lavoura arcaica*, temos o mundo das paixões como o mundo em desequilíbrio. Nenhum dos integrantes daquela árvore genealógica poderá atravessar suas fronteiras, sob o risco de arder no fogo do tempo, este deus da ordem e do controle, inclemente aos que se rebelam contra ele. O texto que aponta para o castigo das paixões irracionais remete ao estilo bíblico dos profetas de narrativa oral, com poucas pausas, exaltações e palavras carregadas de metáforas que se relacionam com elementos como fogo, céu e terra, numa visão apocalíptica em resposta à transgressão. É como uma outra parábola, outro ensinamento que defende o recolhimento, a paciência gerada por esse mestre do tempo; entidade abstrata que há de aplacar insônias, recompensar os bem-aventurados com serenidade e consolar os que se curvaram à soberania absoluta dos seus desígnios. Não se curvando à ordem, sem as muletas da divina providência, André se volta contra Deus (Fig. 3), sentindo no corpo colérico a dor dos enjeitados, dos sem-sossego, dos descendentes de Caim, em performance verborrágica e falas ininterruptas na interpretação poderosa de Selton Melo em plano fixo, pouquíssima luz, tendo ao fundo uma imagem sacra reduzida ao segundo plano:

já me queima uma nova chama, já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo! e eu já corria embalado de novo na carreira, me antecipando numa santa fúria, me cobrindo de bolhas de torso a dorso, babando o caldo pardo das urtigas, sangrando a suculência do meu cactus, afiando meus caninos pra sorver o licor rosado dos meninos, profanando aos berros o tabernáculo da família (que turbulência na cabeça, que confusão, quantos cacos, que atropelos na minha língua!) (NASSAR. 2008, p.139).



Fig. 3 – André e a cólera dos enjeitados.

2º DIÁLOGO

3.2– Fragmentação Duplificada

INTERNA – DIA

Ângulo plano.

Câmera percorre tecidos amarrotados
Imagens distorcidas do corpo magro e
parcialmente desnudo de André. Ossos,
suor na testa e movimentos repetitivos
com a mão. Textura esverdeada.
Varredura lateral.

Imagens verticalizadas, escuras e distorcidas
da mão que arranha o corpo. Pouca luz.
Foque e desfoque. Outra mão em movimento
mais rápido, mais rápido. Todo o corpo em
movimento. De repente, uma parada brusca.
Alívio.

Close no rosto de André, agora cansado.
Barba, nariz , olhos negros.

Close no rosto de André.
Reflexos de luz no teto. Sons vindos de fora.
Close no rosto de André em luz e sombra.
O rosto e olhos se viram.

Sobressalto. O corpo se levanta, se veste

Movimento e apito do trem crescendo.

Barulho de trem mais forte.

Apito de trem mais forte.

Barulho de trem mais forte.

Barulho de trem mais forte.

Mais forte.

Parada brusca no apito e som do trem.

Pausa.

Silêncio.

Pássaros, latidos, cavalo trotando.

Ruídos de passos.

Campainha em tom crescente.

Batidas fortes (crescentes) na porta.

rapidamente, abre a porta. É Pedro.

André: “Eu não te esperava.

Ficam parados.

Não te esperava.”

Se abraçam.

Pedro: “Nós te amamos muito.

Nós te amamos muito.”

Pedro entra no quarto.

Pedro: Abotoa a camisa, André

Abertura – LavourArcaica.

Sobe som.

Uma das estratégias narrativas marcantes na transposição audiovisual da obra de Nassar é o que podemos denominar de estética da fragmentação duplicada; uma solução para o problema da transposição do fluxo de consciência para a *mise-en-scène* cinematográfica. Na primeira sequência do filme, se utiliza essa estratégia. O apito do trem, que inexistia no texto original (hipotexto), ganha em ampliação, em cortes que revelam o corpo desnudo em masturbação, sincronizado com o movimento crescente e o clímax do apito de um trem que nunca aparece. Estética da fragmentação duplicada, o que significa fragmentação interior do personagem e fragmentação na leitura imagética não conformada em apenas mimese, para assim não somente recriar, mas interpretar a metáfora com a liberdade do processo híbrido que faz a troca de informações entre hipotexto e hipertexto.

A sequência visual que mostra André à frente da porta do quarto de pensão, agora violável, e que é aberta para a entrada em cena de Pedro, é filmada com pouca luz, ausência de ruídos e sons, plano americano fixo² e uma expectativa quanto ao que há de se desenrolar na trama que se inicia, com força de poucos diálogos nas vozes econômicas dos atores Selton Melo e Leonardo Medeiros para transpor as páginas do livro. Nesta cena, os atores ficam paralisados por alguns segundos pelo impacto da aparição de um ao outro. André a dizer que não esperava o irmão, e Pedro a repetir, na voz da família: nós te amamos muito. Depois do abraço forte de reconhecimento, o tom imperativo do irmão mais velho é seguido pelas palavras unidas: Lavourarcaica.

² Plano americano fixo – plano que enquadra, em câmera estática, a figura humana na altura dos joelhos para cima. www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulário.htm

senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira [...] mesmo assim eu repeti "não te esperava" foi isso o que eu disse mais uma vez e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia "nós te amamos muito, nós te amamos muito" e era tudo o que ele dizia enquanto me abraçava mais uma vez; ainda confuso, aturdido, mostrei-lhe a cadeira do canto, mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse "abotoe a camisa, André" (NASSAR, 2005, p.9).

Na cena de abertura, o impacto visual e certo desconforto provocam o espectador avisando que não se trata de uma adaptação linear, propondo, assim, neste pacto ficcional, o envolvimento do espectador em imagens que de início, não sabemos ao certo quais são, o que está sendo filmado, procedimento que também fora utilizado por Luiz Fernando do Carvalho na sequência orgiástica e desesperada dos personagens Carlos da Maia (Fábio Assunção) e Maria Eduarda (Ana Paula Arósio) na minissérie *Os Maias*, adaptação para a TV do romance homônimo de Eça de Queiroz exibida em janeiro de 2001. Nos dois exemplos, a mesma atmosfera de pesadelo, com imagens distorcidas. Em *Os Maias*, na borda inferior do plano, algo se move como a superfície de colchas e lençóis na cama; pequenos pedaços distorcidos desses objetos inanimados, em movimento com a culpa e a volúpia de Carlos da Maia. Isto é uma releitura, já que não podemos, no terreno das ideias de interpretação, dizer o que realmente se move na borda do plano, que pode parecer a intervenção nervosa da direção, com recortes de dedos da mão do operador de câmera em movimentos a nos confundir, sequência que está presente nos episódios finais da minissérie.

Em *Lavoura arcaica*, temos a opção de abrir o filme com a mesma excitação desesperada, o sexo como descarga e punição, que agoniza em imagens propositadamente desfocadas e a confusão de significados, dada a proximidade da cama em relação ao corpo em movimento; confusão inicial pela pouquíssima luz e angulação inusitada. Trata-se da linguagem do corpo que não fala, desnudo, movimento horizontal e câmera epidérmica a focar os ossos do torso, a boca aberta, o negrume dos olhos como caroços, o peito magro, o nariz protuberante, anguloso, as dobras do lençol e as mãos que arranham a pele (Fig. 4).



Fig. 4 – A masturbação como agonia e êxtase.

Inserido na adaptação, o apito do trem entra em sincronia com o desespero da repetição masturbatória, acelerando até o gozo no vazio que desacelera junto com o desacelerar do trem.

Como um *voyeur*, o espectador embarca nesta aventura de transposição de linguagens logo na abertura do filme, em que a manipulação do código sonoro, o apito crescente do trem, nasce a partir das primeiras impressões sobre a escolha de não narrar o filme de forma meramente descritiva. Na opção pelo não descritivo, o cineasta, na publicação *Sobre Lavoura arcaica*, conta que a primeira lembrança remete ao período de pré-produção do filme, ocasião em que se encontrava na piscina de um hotel próximo à região das filmagens. Ao mergulhar, sentiu a piscina estremecer com a velocidade de um trem que passava a alguns metros do hotel. Foi assim que as primeiras escolhas não descritivas e sensórias que estão presentes ao longo do filme se afirmam enquanto escolhas estéticas.

E temos o som como elemento narrativo e não como um mero acessório para se contar uma história, um trem não visível que impiedosamente corre para trás, para o passado, em fluxos de consciência transpostos em *flashbacks* imagéticos não necessariamente fiéis ao texto

original; o mesmo trem de retorno às memórias da família, o qual rompe o mormaço e sonolência do filho tresmalhado que esconde na calça seu sexo roxo e obscuro.

O trem anuncia a visita-resgate do irmão primogênito, que com a chancela da família vem emoldurado na autoridade de filho mais velho ao trazer na voz e nos olhos os tentáculos do pai em tom impositivo, primeiro para que André abotoe a camisa e, depois, para abrir as venezianas. Com as venezianas abertas, o jorrar das alusões sinestésicas que irão pontuar a leitura do romance, como aquele sol fibroso que tenta oxigenar o quarto no balanço da renda grossa das cortinas, formando, na meia altura, anjos tranquilos de bochechas infladas nas nuvens, tocando clarins, em contraste com o climão pesado observado no quarto fechado; recorte que não está visível na adaptação cinematográfica, que optou por outras soluções visuais, com Pedro em primeiro plano, seu corpo banhado pela luz trêmula das velas, e André desfocado em segundo plano, ao final desta sequência inicial.

O modo como esta sequência se apresenta serve de preparação para o espectador a respeito do que virá em seguida, e o avisa de certa maneira de que está diante de um filme cuja narrativa em nada é parecida com a linguagem simplificadora, que no risco da facilidade descritiva poderia optar pela visualidade óbvia, como um plano de André se masturbando. Corte. Plano do irmão chegando à pensão. Corte. O tocar da campainha. Corte. Plano de Pedro batendo na porta do quarto... e assim sucessivamente.

A interpretação da metáfora por meio da estética de transposição tem o efeito de superar a recorrente afirmação de que, no cinema, o fruidor já encontra a imagem pronta e na literatura, por ser ela construída com palavras, tudo pode ser imaginado. No cinema, além da imagem pronta, tudo também pode ser imaginado e refletido pela capacidade de abstração, da imaginação que sugere e encadeia outras cenas não mostradas por meio da montagem. Esse processo se tornou mais efetivo a partir do pós-guerra. A capacidade inventiva, verificada nas primeiras décadas do século XX, se renovou posteriormente com movimentos autorais e independentes de abrangência internacional.

Walter Benjamin, discutindo o fim da arte narrativa no texto *O narrador – Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, evoca o leitor solitário, atravessado por tensões que não são suas e por perguntas que podem ser consideradas universais por se referirem ao sentido da vida. O romance é considerado, por Benjamin, como um texto produtor de sentidos e não necessariamente de respostas acabadas. Benjamin não teve tempo para assistir as mudanças estéticas inauguradas pelo cinema do pós-guerra, como a Nouvelle

Vague, o Neorealismo e a ruptura provocada pelo surgimento dos chamados cinemas novos, cinematografias que produziram novos sentidos, longe da narrativa acabada e moral dos períodos anteriores, com as devidas exceções. Neste sentido, o cinema contemporâneo, tal como o romance, compreendido enquanto a narrativa histórica de que falava Benjamin (1998), estimula leitor/espectador à reflexão intuitiva, ao ir além das histórias afirmativas.

Felizmente, não temos respostas acabadas para um categórico sentido do livro ou sentido do filme. Vejamos: o contexto histórico da década de 70, época do lançamento do romance de Raduan Nassar, sob a égide do regime militar e a dicotomia capitalismo x socialismo, não era capaz de dar respostas para o sentido de sabedoria sobre o mundo e as pessoas, sinalizado, na primeira metade do século XX, por pensadores como Walter Benjamin. No começo da década de 2000, por ocasião do filme homônimo dirigido por Luiz Fernando Carvalho, também não temos respostas, mesmo com a perspectiva de mudança política por meio da representatividade, que depois alçaria o vitimismo triunfante à premissa de que a sociedade poderia se beneficiar com um todo, termos como direita e esquerda já estavam em seus estertores.

3.2.1 – Rebelião

Em *Lavoura Arcaica*, a suposta sabedoria da tradição é literalmente zombada, com a passagem da parábola do faminto, que presta tributo às parábolas orientais, aqui, com a rejeição de André ao controle da paciência e da espera didática do tempo, sempre o melhor professor para o entendimento das estações de nossa passagem. A fome não saciada desperta a cólera, num efeito contrário à resignação original do texto proferido pelo pai, pois André faz um acréscimo ao narrar a irritação do jovem faminto: antes de concluir a refeição, desfere um soco no rosto do rei ancião.

No capítulo 13 do romance, que tem início com a frase “*Era uma vez um faminto...*”, André reproduz uma parábola pronunciada repetidas vezes por seu pai na mesa da família: a parábola do faminto. Esta parábola encontra-se no clássico da literatura oriental *As mil e uma noites* sob o título *História do sexto irmão do barbeiro: Chacabac dos lábios fendidos* e narra a privação de um vagante esfomeado (exatamente como o príncipe bíblico, desejava encher o

seu estômago com as bolotas que os porcos comiam), ao passar em frente do palácio de um rei, adentrando em busca de comida. Eis que algo inesperado acontece: o anfitrião propõe um jogo de encenação diante da mesa, ou seja, os alimentos servidos seriam apenas imaginados e provocantes: pão fresco, arroz, amêndoas, peixes, costelas de carneiro, sobremesas e vinho. O esfomeado, com os maxilares cansados de mastigar em falso, se submete e participa desse excêntrico ritual probatório. Depois, o rei declara ter encontrado um homem firme de caráter, e ao final é oferecido um grande banquete (agora real) para o vagante que suportou as provações. Expressa-se aqui a parábola como um louvor para o exercício da paciência e do comedimento.

Todavia, o pai Iohána sempre omitira o verdadeiro final da história nas parábolas proferidas sobre a mesa, em que o faminto, já farto, esmurrou o ancião com a força de sua fome, justificando o ato violento pelo ânimo do vinho; omissão proposital para reforçar o não desgarre da família, assim como para evitar dúvidas sobre os ensinamentos milenares numa espécie de missa noturna em que os conceitos indiscutíveis são depositados de forma sistemática nas mentes cansadas do trabalho matinal na lavoura.



Fig. 5 – A paciência também tem seus direitos.

O desferir do murro, numa cena que faz uso expressionista do preto e branco com o auxílio nervoso da banda sonora (em tensão), explora o rosto em close do ator Selton Melo devidamente deformado (Fig. 5), recurso cinematográfico usado para desarrumar o que seria a

angulação usual, pois o objetivo é expressar mais subjetivamente a natureza do ser humano, dando primazia às emoções dos personagens, no caso, a raiva, a ira do faminto, personificada no rosto deformado de André, em acordo estético com as lições do cinema de F. W. Murnau, Robert Weine e Fritz Lang, citados por Antônio Costa (2003, p.76).

O murro violento contra o ancião rico de barbas brancas, interpretado por Raul Cortez, provoca o surto e a reflexão sobre o peso do poder didático que atravessa tempos e traz consigo o germe da insurreição nos brados e punhos que decretam, repetidas vezes nesta sequência fílmica: “a impaciência também tem seus direitos!” (NASSAR, 2005, p.88).

A vingança é justificada pelo efeito do vinho, e é pelo vinho que a inversão da parábola é narrada por André ao seu irmão Pedro, num quarto de pensão. A inversão não é gratuita, pois o ancião personifica o pai Iohána, e o manjar hipotético, como teste de paciência, é negado, em nome da paciência, da subordinação. Ao ferir o ancião (a sabedoria, o pai), André se rebela contra o fato de não tocar o alimento imaginário (Ana), e dar as costas à lavoura familiar, quebrando a ordem poderosa daquele pequeno universo das parábolas evangélicas e corânicas.

Do oriente para o ocidente, Nassar distorce outra parábola, a do filho pródigo, que, na mitologia bíblica, volta para a casa arrependido depois de uma viagem de luxúrias, na busca de matar sua fome de desejo em outras paisagens:

não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: estamos indo sempre para casa (NASSAR, 2005, p.33-34).

Sob o peso de séculos de cultura judaico-cristã no Ocidente, o romance de Nassar faz conexão direta, ainda que de forma invertida, com a parábola do filho pródigo, uma vez que André se rebela contra as tradições agrárias e patriarcais impostas por seu pai e foge para a cidade, onde espera encontrar uma vida diferente da que vivia na fazenda.

A parábola bíblica narra a história de um certo homem que tinha dois filhos, e o mais moço pede parte da fazenda e sai pelo mundo afora, vivendo de forma dissoluta, exaurindo suas economias, passando fome e outras privações. Arrependido, pede perdão ao pai, que logo celebra sua volta com as melhores roupas e ordena aos servos para matarem um bezerro cevado e fazer uma festa, pondo no filho pródigo um anel na mão e sandálias nos pés. O filho mais velho, que nunca questionara os ensinamentos do pai, fica indignado, e o pai lhe diz: *“Filho, tu sempre estás comigo, e todas as minhas coisas são tuas. Mas era justo alegrarmos e regozijarmos-nos, porque este teu irmão estava morto e reviveu; tinha-se perdido e foi achado”* (Lucas 15:11-32).

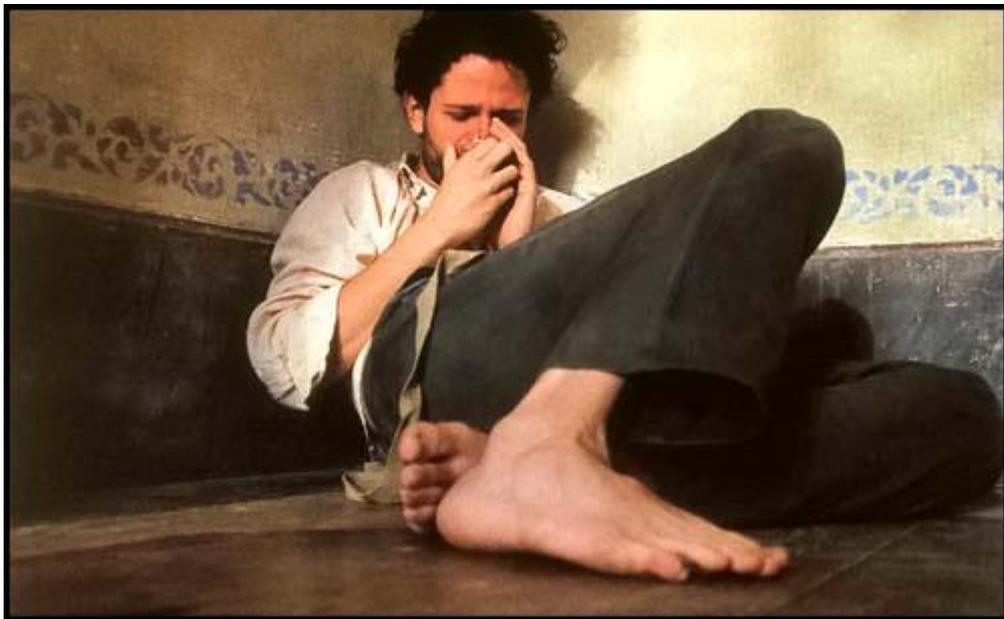


Fig. 6 – A narcose do vinho tinto.

No romance, o pai Iohána valoriza, acima de tudo, o tempo, a paciência, a família e a terra, com os mandamentos da doutrina cristã. Porém, André, que já embriagou a alma com o espírito dionisíaco, reivindica ser profeta da sua própria história. Uma cena que ilustra bem esse caráter problematizador é a do delírio noturno em que o ator Selton Melo, em meio às folhagens de um igarapé, brada que pode ser o profeta da própria história, num surto de euforia e desejo de complementaridade. Em euforia, o filho, incompatível com a lentidão do crescimento das plantas e o movimento da natureza, sai pelo mundo e se entrega e se desintegra ao sabor do vinho tinto (Fig. 6).

A mãe, desesperada, manda o primogênito Pedro buscá-lo. De volta, não se entende com pai na longa conversa da mesa de jantar, e assiste sua própria volta de forma desesperada, como que presenciando o fim trágico de suas tradições ancestrais.

No livro e no filme, André não se arrepende e aceita a palavra do pai devido ao cansaço das palavras e à constatação imperiosa da incomunicabilidade. São duas releituras de parábolas, que, de certa forma, dessacralizam a citação original.

Tanto a cena em preto e branco da parábola do faminto, quanto a do diálogo (que mais parece com monólogos) entre pai e filho na mesa, na tentativa de compreensão e perdão da fuga, são adaptadas de forma convencional no uso de plano e contraplano³, sem maiores desafios estilísticos, contando apenas com a interpretação poderosa dos atores Raul Cortez, Selton Melo e Juliana Carneiro. No romance, Nassar narra o amor como uma aventura diabólica, impregnada de culpa, sedução e lâminas, que se espalham no caminho de uma fuga que por fim irá trazer o arredio de volta à casa. A festa que celebra a volta do filho bíblico toma o rumo das tragédias gregas, sem reconciliação com o que estava escrito.

É a literatura que assimila, recria, provoca o peso da tradição ocidental (*Bíblia*) e oriental (o conto do faminto), numa evolução dicotômica para o híbrido, pois a confusão epilética de André em seu retorno, impressa no texto e nas imagens, encontra os membros de sua família na forma de visita de um anjo exterminador a implodir o castelo de crenças e valores arcaicos, para que não reste nenhuma dúvida sobre sua passagem trágica pelo céu e terra do aparente idílio de uma fazenda de imigrantes libaneses no sudeste do Brasil.

É a rebelião por meio da linguagem que desestabiliza o pai-patriarca-patrão, derrubando aquele peito de madeira debaixo do algodão grosso, rompendo o curso regular do tempo. O curso didático do tempo declarado sagrado pelo pai a regular os ciclos ancestrais no passado imperfeito (e era no bosque atrás da casa), se complementando em outro movimento, repetido, na volta da espiral no passado perfeito (e foi no bosque atrás da casa). É o verbo represado no corpo que volta em cores sepulcrais por meio de sons, grafias, ritmo, pontuações, sintaxe. “muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome” (NASSAR, 2005, p.157).

³ Contraplano – o mesmo que contracampo: tomada efetuada com a câmera em direção oposta à posição da tomada anterior. www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulário.htm

É a reivindicação dos direitos da impaciência sob a égide da tragédia grega, pela ambientação culturalmente mediterrânea da trama e o tom fatalista do desfecho por meio do terror e da piedade que deve provocar no leitor/espectador, nesta demarcação que anuncia o ocaso do tradicionalismo pedagógico de uma suposta sabedoria moralizante, disciplinadora de uma família libanesa sem os estereótipos usuais, e os choques provocados pela transformação de valores no interior de um Brasil ainda pastoral diante de mitos religiosos destinados às relações de preservação da tradição e da dominação.

Na ausência de intimidade com o que é estranho, na falta de habilidade para lidar com o desconhecido e de ferramentas institucionais (família, escola, religião) para a mediação dos embates inevitáveis, a reação agressiva de crenças arcaicas desaba sobre o couro das ovelhas negras e seus impulsos impuros:

O silencioso Outro do gesto e da fala mal sucedida se torna o que Freud chama de aquele “ovelha negra do rebanho”, o Estranho, cuja presença sem linguagem evoca uma ansiedade e agressividade arcaicas ao impedir a procura de objetos de amor narcísicos [...] O silêncio do migrante traz a tona aquelas fantasias racistas de pureza e perseguição que devem sempre retornar do Exterior para tornar estranho o presente da vida da metrópole, para torná-lo estranhamente familiar (BHABHA, 1997, p.234).

A imigração que se instala, enquanto projeto de preservação das estruturas arcaicas provenientes do peso de séculos que legitimam as fantasias de pureza, de não mistura aos costumes estranhos considerados impuros, encontra, na ovelha negra do rebanho, o confronto inevitável por meio de vozes identificadas na procura de objetos de amor narcísicos, as quais se opõem aos dogmas moralizantes que tentam fazer da experiência da vida terrena um eterno adiamento para uma vida no além.

3º DIÁLOGO

3.3 – A Família

Em *Lavoura* arcaica, a apresentação de personagens obedece ao fluxo de memória do protagonista-narrador, mas não é uma obediência linear, cronológica. Longe disso.

O romance está dividido em “A partida” e “O retorno”, as lembranças e recalques de André, em diálogo no quarto de pensão com o irmão Pedro (que em certo momento se transforma num delirante monólogo), apresentam os familiares em fragmentos melancólicos, que rememoram a figura austera do pai, a cabra Sudanesa, a mãe e seus gemidos indisfarçáveis pelos cantos da casa, a aparição de Ana na festa do bosque, o fantasma do avô, o contato com a prostituta, as irmãs como um grupo sólido e uniforme nos afazeres domésticos, a infância fervorosa de André garoto: “Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e me enchia o peito e eu menino entrava na igreja feito balão” (NASSAR, 2005, p.25).

O pai Iohána tem nome próprio, ao contrário da genitora, simplesmente denominada “mãe” no livro. Como criador daquela ordem agrária, ele repete a dominação aos seus em sua visão de mundo, utilizando um discurso (por meio de sermões) em seu próprio interesse, ainda que se proclame que todos são e serão beneficiados por aquela ordem imposta ao prazer e abstinência forçada, em nome de uma divisão de trabalho para a esposa, filhos e filhas. No pai, a autoincorporação hierárquica justificada pela idade, a proteção e a segurança para seus súditos, alguns inclinados à identificação com seu poder, como Pedro, respeitando e perpetuando tabus.

Em *Eros e Civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, Herbert Marcuse (2009) discorre sobre a relação desigual que desaparece (tornada natural) entre senhores e amos por trás do véu de organização do aparelho produtivo, ao escamotear o preço humano em favor dos benefícios e a sensação de segurança numa espécie de servidão voluntária, negociada em nome da substituição do princípio do prazer em princípio da realidade.

Na fazenda distante, sob o comando do pai-patrão, não temos dúvidas: a satisfação imediata é substituída pela satisfação adiada, a restrição do júbilo (atividade lúdica) pelo

esforço (trabalho), a receptividade pela produtividade. Com a libido represada e concentrada em apenas uma parte do corpo (a genitália), deixando as outras partes liberadas para o trabalho, o que fica interiorizado encontra espaço nas perversões:

Contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim útil, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo; colocam-se, pois, fora do domínio do princípio de desempenho e desafiam os seus próprios alicerces [...] a licença na prática de perversões poria em risco a reprodução ordeira não só da capacidade de trabalho como, talvez, da própria humanidade. A fusão de Eros e instinto de morte, precária mesmo na existência humana normal, parece, neste caso, ter sido afrouxada para além do ponto de perigo (MARCUSE, 2009, p.62).

No discurso do pai, a exclusão do que é e pode ser supérfluo, tendo prioridades a austeridade e o equilíbrio, as orações coordenadas assindéticas, com estilo seco em negações categóricas que gravitam em torno das necessidades primárias, elementares, como a vigilância em relação às partes do corpo, a agricultura, o alimento e os instrumentos de trabalho. Temos a ênfase aos seguintes aspectos: o desperdício e o supérfluo como instâncias perigosas que fogem à ordem e desviam a disciplina; o domínio da natureza como espelho e controle sobre os desejos mundanos; a proteção como recompensa aos que se submetem às leis ancestrais, invioláveis, neste enfrentamento tribal regido pela linguagem do temor, do castigo severo que preserva hierarquias por meio de ameaças veladas e explícitas (o diálogo entre o pai e André), travestidas de sermões, inclusive a interpretação modificada e manipulada das parábolas originais, que ganham estatuto de verdade, jogada como sementes nas palestras noturnas sobre corpos cansados, que se assemelha à prática militar.

Em *Nosso Diário*, o *making off* do filme que acompanha o DVD *Lavoura arcaica* em edição especial, o ator Raul Cortez narra que ensaiou exaustivamente o texto do sermão à mesa e quase desistiu do projeto. Chegou a pensar em abandonar as filmagens, pois achava não ter encontrado o tom certo, deixando para trás a fazenda, aquele processo de laboratório e comunidade que tanto evitou ao longo da carreira. Resistiu e continuou no projeto em que os atores envolvidos podem ser vistos em sintonia neste exercício rigoroso de estilo facilmente observado na exibição do filme em tela grande, a sala de cinema, ainda o melhor lugar para

ser ver um filme; ir ao cinema como forma de ritual, adentrar uma sala escura, deixar as retinas invadidas pela luminosidade e pelos escuros de um filme.

No filme, enquanto escolhas (como decisões, cortes) em imagens, Luiz Fernando Carvalho deixa de lado a lembrança do avô (citado como uma aparição) e do contato sexual com a cabra Sudanesa, esta apresentada em relação quase naturalista de zoofilia. Como se trata de uma transposição que de certa forma enterra a ideia valorativa dos padrões arcaicos, muitos planos ao longo do filme estão em tela quadrada, que “afunda” a mesa de jantar, o chão, as paredes, o pai, a mãe e os filhos.

Esta opção estética não é gratuita, já que os procedimentos foram discutidos meses antes do primeiro dia de filmagem entre o realizador e o diretor de fotografia, Walter Carvalho, sobre a escolha da melhor janela a ser utilizada (relação matemática obtida entre as dimensões de altura e largura). Cinemascope, retangular, panorâmica para mais ou para menos, janela europeia, janela clássica, entre as várias opções para se chegar a uma tela quadrada, uma janela arcaica, numa obra em que os pés escavam a terra úmida e afundam os membros na mesa de jantar, cena que emana mistérios, pois nem tudo é visualizado, e a escuridão ao redor abraça os personagens ao redor da mesa de madeira rústica e sujeitos solenes divididos em duas bandas, que nos emocionam pelo silêncio, pela pouca luz e o sermão sobre o tempo, este como o Deus da ordem, este inimigo indomável.

A cartografia da alma desses personagens também está na concepção do figurino ao optar por uma linha mais orgânica (que recompõe tecidos em cima do uso dos imigrantes libaneses das décadas de 1930 e 1940), algodão grosso, rendas, estampas e flores que se baseiam em arquétipos: o coletinho da pastora, o desleixo do filho desgarrado, sobriedade paterna, submissão materna. Muita luz nas linhas e cortes e pouca cor, para chegar perto do método de Antonin Artaud, em que o diretor Carvalho não mais desejava a mera representação, técnica usual dos atores. Aspirava que os atores “fossem” os personagens. Não representação, mas interpretação como revelação, aquele momento mágico em que o ator praticamente desaparece e só temos o personagem em cena, em ação. No figurino, o esforço de ratificar a manufatura materna na confecção das roupas, usando tecidos e cortes que remetem ao pai e aos filhos, em bermudas, calças, vestidos claros, coletes, camisolas. Distinção pela simplicidade nas roupas da mãe, sem regionalismos que pudessem identificar rapidamente, ao certo, a localização geográfica e o momento histórico. *Lavoura arcaica* poderia ser ambientado em qualquer lugar do mundo.

Em *Aspectos do romance*, E. M. Forster (2005), entre outros recursos de análise para compreendermos as possíveis soluções diante das dificuldades na elaboração do romance, defende uma divisão um tanto esquemática em relação aos personagens, classificando em personagens planos e redondos. Denominados de *humors* desde o século XVII, os personagens planos, também conhecidos como caricaturas ou simplesmente tipos, são basicamente elaborados em torno de uma ideia ou mesmo qualidade, sendo facilmente reconhecíveis até mesmo pela atmosfera (ou coreografia) que gravita em torno. Por outro lado, há os personagens redondos, estes jamais podendo ser classificados em meros tipos, resumidos em uma só frase, em torno de uma ideia ou comportamento único.

São redondos no sentido circular dos encaixes narrativos que conectam personagens em estado de mudança, movimento; personagens modificados a partir de passagens pontuais do romance.

3.3.1 – A Banda Boa e a Banda Podre

São esses personagens planos e redondos teorizados por E. M. Foster em que nos detemos agora. Vejamos: as irmãs Huda, Zuleika e Rosa são absolutamente planas por representarem resistência às mutações que levarão à derrocada da ideia inicial de família. As irmãs não têm fala no romance, e o no filme, somente próximo a sequência final, oferecendo um pouco de leveza nesta densa transposição para o cinema. A graça e beleza das filhas tinha se transformado em melancolia a partir da saída de André. No dia de sua volta, quando Ana, em disparada, corre em direção à capela, as outras três irmãs festejam a volta do irmão com abraços, afagos, beijos e toques, e preparam seu banho. Fazem a interface com as jovens libanesas do documentário *Que teus olhos sejam atendidos*. A mesma juventude, os mesmos traços físicos, e ares de camponesas sob o signo de promessas de amor, em suspensão num amor maior, o amor pela fazenda, pela família, e o amor como futuro.

Zuleika, Rosa e Huda são como meninas castas que no domingo entram bem dispostas na igreja, e devidamente excluídas da sequência em que todos se sexualizam em espaços diferentes da casa: a masturbação de Pedro, a menstruação de Ana, a masturbação de André, o coito do pai; como também não estão inseridas no desfrute do roubo do baú com as quinquilharias sujas das prostitutas trazidas no retorno. Ao fim, na festa ante o choque e o

apavoramento diante do corpo possuído de Ana, Zuleika, Rosa e Huda ratificam-se de vez como personagens planas, que correspondem à expectativa previsível, sem sobressaltos narrativos, o que não quer dizer que não sejam importantes na construção barroca de uma história universal.

Da banda boa do tronco genealógico, Pedro é inicialmente apresentado como o primogênito que irá dar continuidade ao trabalho de lavoura perpetuado pelas gerações anteriores. Cabe a ele a missão de trazer de volta o filho pródigo para o seio familiar. Como um prolongamento dos tentáculos do pai, Pedro, sem a força paterna e a voz dos grandes oradores para domar as pulsões verborrágicas de André, se fecha em silêncio a certa altura do encontro no quarto de pensão, o que poderia abrir para a interpretação de que, pela elipse narrativa, teria sido acordado, junto a André, tacitamente o desfrute do corpo de Ana como um segredo a ser pactuado entre irmãos. Mas, para o bem ou para o mal, filme e livro apontam para outras direções nada previsíveis.

No livro, há clareza na voz de Pedro nas afirmativas: Pedro falou, Pedro disse. É uma clareza de palavras impositivas, retas, responsáveis, ordenando para guardar garrafa de vinho, para abotoar a camisa, para se precaver contra o deboche.

Se, ao chegar ao quarto de pensão, Pedro exibia altivez, segurança e determinação para trazer o irmão de volta, a partir do torrencial fluxo de consciência do protagonista, sua postura começa a se desestabilizar com o que está ouvindo (Fig. 7). A interpretação de Leonardo Medeiros desmonta a primeira impressão e se contamina pelas babas que escorrem da boca de André. Derrotado pelas palavras de um epilético, Pedro, deslocado num canto do quarto, leva ao rosto um lenço branco, como para se proteger dos germes soltos no pequeno espaço.



Fig. 7 – Pedro e a constatação de tempos inconciliáveis.

Ao chegar com o pensamento do pai-patrão de que o sofrimento melhora o homem, Pedro percebe que o sofrimento de André não o melhorou em nada e que sua fuga, com base em relatos supraemocionais, revelam os caroços da revolta, a culpa do filho tresmalhado. Na consequência de culpa de André, que, em autopunição, acabou por afastar-se do seio da família, se instala, num quarto de pensão, a estagnação, a prisão emocional em fuga pelo vinho e, com a chegada de Pedro, a intensificação do sentimento transformado em revolta. Segundo Marcuse,

Freud atribui ao sentimento de culpa um papel decisivo no desenvolvimento da civilização [...] o mais importante problema na evolução da cultura e dar a entender que o preço do progresso na civilização é pago com a perda de felicidade, através da intensificação do sentimento de culpa. Freud salientou repetidamente que, à medida que a civilização avança, o sentimento de culpa é “ainda mais reforçado”, “intensificado”, está em “constante incremento” (1999, p.83).

Em estudo sobre a obra de Sigmund Freud, em *Eros e a Civilização*, Herbert Marcuse atribui a herança arcaica da civilização ao sentimento inconsciente de culpa e à necessidade de castigo aos impulsos do indivíduo considerados pecaminosos e, posteriormente, à perpetuação e intensificação deste sentimento que se estende pela maturidade: ordem e aprendizado familiar, assim como os conteúdos ideacionais e os vestígios de memória são herança arcaica do mesmo processo civilizatório, experiência de dominação simbolizada pelo pai primordial, representado pelo personagem Iohána. Como um déspota, o pai primordial prepara o processo civilizatório, com repressão ao prazer e abstinência, canalizando as energias instintivas para a força de trabalho, no caso, a fazenda de imigrantes libaneses no interior do Brasil, justificada pelo amor, pela segurança e pela proteção, já que sem ordem a família poderia dissolver-se.

A árvore genealógica estabelece muito bem a oposição binária, redutora, que gera o pensamento arcaico da família em exposição (Fig. 8). De um lado, a banda boa, com Pedro (o primogênito), seguido das irmãs camponesas e obedientes que mais parecem formar um único bloco de tão homogêneo e sem identidade (Rosa, Zuleika, e Huda).



Fig. 8 – A mesa como símbolo das divisões arcaicas.

Do outro, a banda podre, onde todos parecem ter alguma forma de distúrbio, formada pela mãe (sempre apontada pelo excesso de afeto, em particular com André), seguida pelo filho emocionalmente problemático e narrador do romance, a mudez de Ana (que nunca aparenta estar ali) e Lula, a quem André, como o protagonista de *Teorema* (de Pier Paolo Pasolini), irá seduzir na noite que antecede a festa da volta. Como o protagonista de *Teorema* que vive imerso em sua leitura de Rimbaud, André, em estado de letargia, adentra (e retorna) o espaço familiar anunciando a dissolução dos alicerces dogmáticos com um processo de ruptura e esclarecimento da dimensão oculta de anseios e repressões morais, a provocar angústia e maldição.

A mãe, que nem tem nome próprio, está ligada ao mar e à terra, numa simbologia que representa receptáculos e matrizes da vida. Mar e terra como o corpo materno, segurança do abrigo na interpretação exata de Ana Juliana Carneiro. Submissa, obediente e de poucas falas. A mãe pertence à ordem espiritual, de conexão com qualquer lugar para onde o filho se afaste, seja na casa da fazenda, seja no quarto de pensão. É apresentada em lágrimas, sangrando por dentro, numa das cenas mais belas do filme, em que suplica a volta filho preferido.

No romance, a mãe é um dos elos da relação problemática entre André e a família. O filho realça nas expressões de amor de mãe o excesso de afetividade, que desperta a sensualidade em adoração traduzida nas cenas de luz clara que marca a passagem da infância. Como diz André, já em conflitos bem marcados, luz de uma claridade tão forte que mais tarde chega a incomodar. Reverência e respeito tão fortes que, na saída de casa, André não tem coragem de se despedir, apesar de saber que há muito a mãe já pressentira sua fuga.

Quase muda, mas de importância seminal para a cólera de André, a figura da mãe está presente em várias partes da casa, em símbolos domésticos como o ferro, o torrador de café, a manteigueira, o café com leite, as louças da cozinha, onde o dia começa sob o cuidado da genitora a alimentar seus rebentos, com especial atenção para André, com as pontas dos dedos grossos. Cumpre o papel trabalhador e submisso que lhe é reservado naquela lavoura. Em veneração, é descrita como uma rainha em simplicidade majestosa:

eu continuei pensando nela noutra direção e pude vê-la sentada na cadeira de balanço, absolutamente só e perdida nos seus devaneios cinzentos, destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família, e vendo o pente de cabeça em sua majestosa simplicidade no apanhado do seu coque

eu senti num momento que ele valia por um livro de história (NASSAR, 2005, p.34-35).

Em meio ao movimento dos patos que caminham no quintal, um carneiro quieto num canto, a câmera, em travelling⁴, se desloca para um cômodo da casa em que se vê, por trás, uma senhora na cadeira de balanço. A câmera se aproxima, e o rosto dolorido da atriz Juliana Carneiro expõe o ventre seco que se instala com a perda de um filho. Na vidraça da janela (Fig. 9), a despedida que não houve, com os olhos cheios d'água nos olhos assustados de André, que já ultrapassou a cerca e agora corre pelo mundo.



Fig. 9 – A impotência das lágrimas diante dos desígnios do destino.

Desejo parece ser um dos nomes mais apropriados para tentar compreender a mãe nesse romance de Nassar e seu filho preferencial nesta linha de sedução que tem como lugar de destaque a cama da infância como objeto lúdico e sensual, com início às 5 horas da manhã. A direção de fotografia de Walter Carvalho capta bem este sentimento já na alvorada, quando

⁴ Travelling – câmera em movimento que acompanha o movimento de objetos ou atores ou qualquer movimento horizontal da câmera. www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulário.htm

os primeiros raios de sol invadem o quarto dos meninos, formando desenhos na parede, em que a mãe surge como uma santa debaixo dos lençóis; jogo de sedução com as mãos e os dedos nas costas do rebento preferido, este a fingir que ainda dorme, num jogo sutil de toques no rosto nestas primeiras carícias do dia, em contato terno e cúmplice, em mimos como “meus olhos, meu coração, meu cordeiro”. Esta sequência é seguida por tomadas aéreas em que André, menino pio, é conduzido feito um balão e desce como um anjo na igreja com foco nos passos dos irmãos (movimento dos sapatos) em harmonia religiosa e ritualística da família.

Há outras cenas que merecem atenção, como Pedro recebendo a missão de resgatar o filho arredio (Fig. 10). Em poucos planos, a mãe (Juliana Carneiro) conduz as mãos de Pedro apertando contra suas costas como se fossem as mãos de André, num movimento carregado de sensualidade.

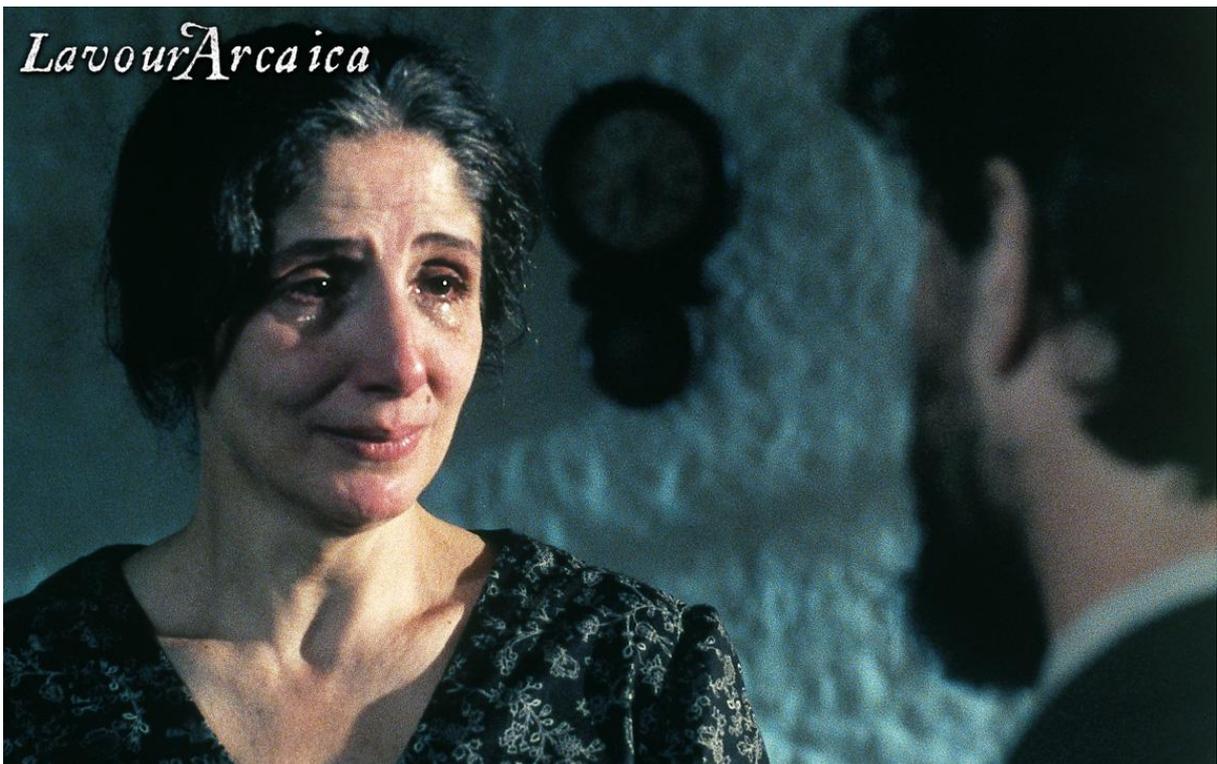


Fig. 10 – A missão de trazer de volta o filho arredio.

E a cena já clássica: os movimentos lentos das mãos da mãe a tentar aplacar a dor insuportável de Ana (Simone Spoladore), numa espécie de reza, de oração, filmada de maneira sóbria, em que o maior efeito é aquele oriundo da entrega emocional das atrizes.

No filme, na cena da mesa, por exemplo, a postura da mãe é vergada. Carvalho direciona a interpretação pela expressão dos atores e pelo fundo escuro (como se os germes estivessem prontos a adentrar). Numa só sequência, podemos ver a ortodoxa figura do pai, as dores da terra na força do olhar dos membros da família (como extensões, tentáculos), e uma síntese do sertão no Brasil rural. É uma imagem-síntese de toda ordem, que, como diz André, traz uma semente de desordem, a desordem da narrativa circular com que o leitor/espectador é convidado a participar, da opção estética do mítico em detrimento do naturalismo, da criação de outra ordem narrativa, que, embora tenha por base o texto literário, corre riscos na releitura da obra e da rebeldia juvenil, libidinosa, sedutora e universal, que faz do seio da família um verdadeiro inferno.

O procedimento cinematográfico aparentemente convencional (uso de câmera fixa), mas carregado de força dramática, é a sequência da mesa de jantar. Nassar indica a hierarquia milenar libanesa em apenas duas páginas, sem economia de palavras e rica em símbolos:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à 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 distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 2005, p.153-154).

Na cabeceira, a palavra do pai e seus sermões como lições de moral que consomem gerações inteiras. O pai, como um grande pregador cristão, um profeta, um sábio que em certo momento tem seu discurso ineficaz frente à força poderosa da libido incestuosa do narrador-personagem forjado num estado de excitação delirante, regido pelas próprias leis do desejo e por completa falta de clareza diante da vida que se apresenta naquele microcosmo rural. A libido incestuosa do narrador tem início com a forma tátil e preferencial do carinho materno, “estigma da cicatriz”, que se estende, no encontro dos corpos, para a relação carnal com a própria irmã.

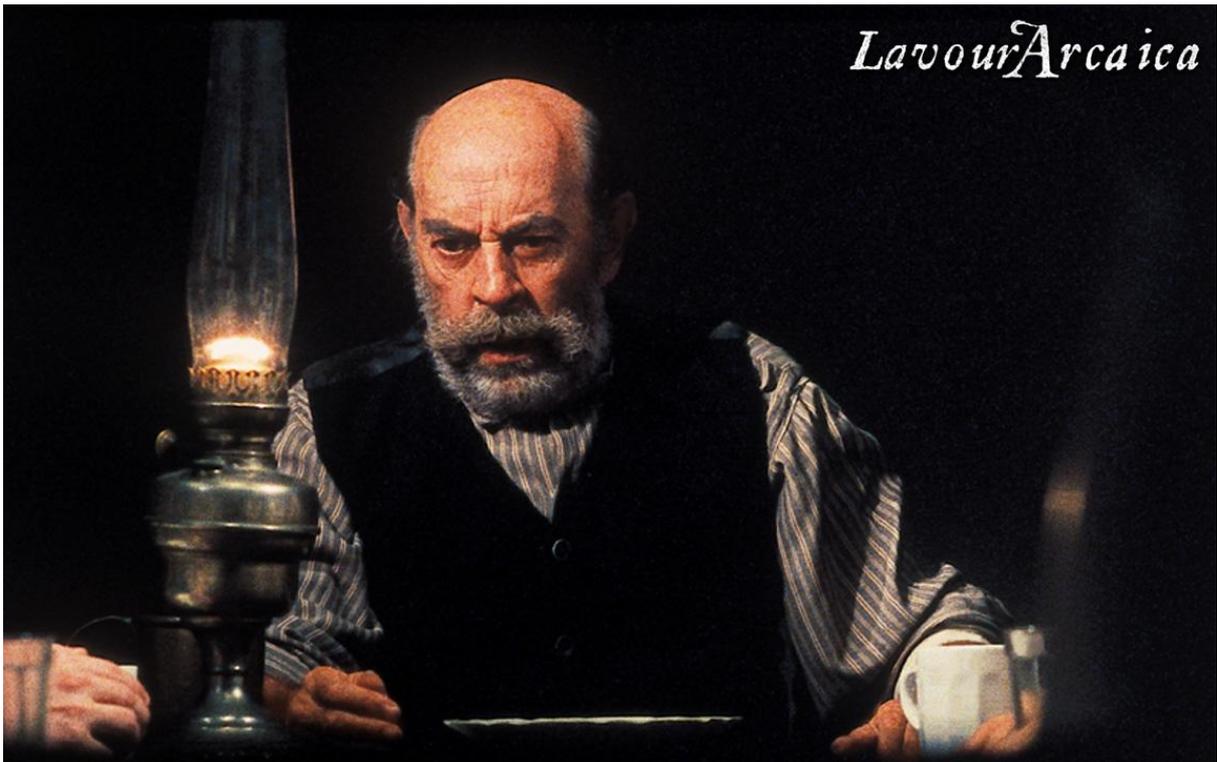


Fig.11 – Com a palavra, o pai-patriarca-patrão.

Com os sermões do pai Iohána (Fig. 11), a ordem civilizatória em detrimento da beleza e da sensualidade no mundo, a invenção de um mundo pós-vida, além da vida, um mundo forjado a partir de uma moral incondicional para que a vida terrena (naquele pedaço de terra) seja eternamente adiada, sublimada, numa perpétua repetição de atos retrógrados, defendidos em nome da sustentabilidade de crenças arcaicas. Tratam-se da fé, do fervor poderoso e do sacrifício, utilizados como uma ferramenta de mediação eficaz, absolutamente necessários para a redenção que um dia virá, em nome de um Deus que impõe o castigo e a solidão aos que não alinham ao rebanho:

Mais humilhante ainda é descobrir como é vasto o número de pessoas de hoje que não podem deixar de perceber que esta religião é insustentável, e, não obstante isso, tentam defendê-la, item por item, numa série de lamentáveis atos retrógrados. Gostaríamos de nos mesclar às fileiras dos crentes, a fim de encontrarmos aqueles filósofos que consideram salvar Deus da religião (FREUD, 1996, p.82).

No filme, a mudança de comportamento do exemplar e didático primogênito (Pedro) começa no quarto de pensão, no duelo étlico com André. Pedro escorrega na parede violável do quarto de pensão e cai, atordoado pelo excesso de informações desagradáveis vindas de uma só vez, como um tufão a jogar pelos ares a crença da família. No romance, a viagem de trem em que André se deixou conduzir feito um menino não merece mais que seis linhas. No filme, a viagem de volta ganha um *set piece* (cena, ou um conjunto de cenas que pode funcionar de forma independente), com Pedro agora silencioso, indiferente à paisagem rural, embalada pela circularidade hipnótica da música árabe (Fig. 12). Ao final, já taciturno na festa do bosque, Pedro estará perdido em seus pensamentos.



Fig. 12 – O movimento inverso no trem que corre para trás.

O trem e seu apito estridente, que abre o filme, relaciona-se a outros símbolos visuais na transposição para o cinema. Quando André abandona o lar, sai em direção a um túnel escuro rasgado por uma estrada de trem. E é de trem que André é conduzido de volta, com o irromper de trilhos na velocidade das imagens que avisam ao espectador que estamos em outro tempo, em outro espaço, o tempo do retorno.

Na sequência marcada pela volta de André e Pedro, observamos o belo encontro entre cinema, literatura e música. No movimento da janela do trem, de onde se avista a paisagem rural, garotos correm na brincadeira que disputa a corrida e perdem em velocidade com a máquina, numa metáfora da disputa do garoto arredio contra a máquina do tempo, que agora dá ré e restitui o passado. Na chegada ao alvorecer, atravessando os muros de pedras grossas que fortificam a casa, André adentra como um doente precisando de cuidados. E o filho que estava perdido finalmente retorna.

Golpe certo aos personagens inicialmente planos também pode ser observado no duelo final entre o pai e a mãe, antes associada a calor, ternura, alimentação e resignação, agora em cólera a enfrentar o poder de morte do grande pai ao ceifar a própria filha.

Ana, com seus movimentos rápidos do *drabke* (dança popular no Líbano, que significa bater o pé no chão, realizada em fila, com os participantes de mãos dadas ou com elas apoiadas no quadril), rouba nossa atenção, excita a imaginação do leitor/espectador com seu movimento trágico, ao bater com força suas mãos no chão e espalhar pelos ares o veneno da paixão proibida. No filme, Ana (Simone Spoladore) é captada com luz rebatida, indireta e não luz direta chapada. A luz indireta representando a memória enviesada a evocar e descer miticamente ao inferno (como retorno) na reivindicação do amor. Frontalmente, Ana é a única que atinge a lei do pai e deliberadamente se contagia pelas mundanas quinquilharias trazidas por seu irmão, feito um escarro no meio da festa, o que desperta a repulsa de Pedro, que assiste perturbado o banquete preparado para o filho pródigo. O silêncio de Ana não acusa André. O silêncio de Ana se acusa e reza, se tortura, não fala. É prisioneira dos limites da casa, do bosque, se fechando em copas na velha capela, sonâmbula vagueando pela fazenda e possuída no transe que domina a todos na tristeza da menina na dança fatal.

Ana não fala a língua dos homens, não fala a língua dos oprimidos. Tem como linguagem o seu corpo num ímpeto violento que, regido pelo *drakbe*, prefere a direção à morte a ser arada pelos homens. Prefere morrer estéril, seca, refutando a lógica natalina da parábola bíblica de festa e fartura.

Como personagem seminal que, a exemplo do trem do início, atravessa o romance em dois tempos, Ana, na primeira parte do livro, é apresentada como parte da banda podre que surge no meio da festa com sua beleza no corpo de camponesa em fotografia bem iluminada para receber com graça o retorno do irmão no tempo que era no bosque. Com seus cabelos negros e soltos e uma flor vermelha na cabeça, representa, junto com a família em festa, o

alívio e a alegria de uma situação infeliz (Fig. 13). Aos passos de cigana, dança ao lado de Pedro, este que, nesta primeira parte do livro, oculta o que está em fluxo de repouso, adormecida consciência do estrago provocado com esta volta, e ainda assim mantendo a farsa dos papéis que não dará trégua ao raso equilíbrio frente às forças da natureza.



Fig. 13 – Música, dança e alegria no passado imperfeito “e era no bosque”.

No filme, assim como no livro, o espectador também desconhece a angústia do que está por vir e participa do clima de celebração ao ar livre, o *drabke* em harmonia sensual com os instrumentos de percussão, cantos e flautas dos músicos convidados, em comunhão com o novo ânimo de Iohána nas mãos que giram para o alto e na elegância selvagem da menina-mulher que estala os dedos como castanholas. Em meio à roda de palmas que embalam a grande ciranda de manutenção das manifestações ancestrais, a câmera acompanha um lenço roubado do bolso de um dos jovens convidados, desfraldado por Ana como improviso e o som barulhento de pratos nos rostos de felicidade da família.

Ana, enquanto personagem que desestabiliza a narrativa, reclama pelo espaço do desequilíbrio, da vertigem provocada em sua primeira aparição na casa velha em confirmação do ato sexual, na contrição arrependida na capela que descontrola o irmão a invocar demônios contra santos e Deus, e na aparição final, o grande salto que irá derrubar por terra os muros de

crença. No filme, Ana é primeiramente citada com iniciais incompletas: A e N, na vidraça esmaecida pelo sopro de um André incompleto, impregnado de interditos divinos e humanos, que o proíbem dos corpos desejáveis.

Em outra cena, um plano geral da idílica paisagem rural em tons azuis e verdes recorta Ana como pastora, em meio de outras ovelhas da fazenda naquele ambiente pastoril quebrado pela entrada em cena de Pedro carregando o peso da lavoura em suas costas de campônio. Adiante, veremos Ana deitada sobre o feno, como uma pintura, na cama de feno dos irmãos que trazem a volúpia dos corpos.

Quando o grito de André proclama: eu posso ser o profeta da minha própria história, em cenário noturno sob uma luz lunar com elementos de água e folhagens, Ana surge como uma deusa debaixo d'água (Fig. 14), deixando o lento ondular de seus cabelos e a sugestão do seu corpo nu submerso, com imagens dos fartos seios que invadem a recepção da tela de cinema como aparição surreal desses objetos de desejo.



Fig. 14 – Como uma aparição, Ana surge das águas noturnas.

André, a princípio, pode parecer o personagem mais plano de acordo com o conceito de E. M. Foster, pois já se apresenta desde o início febril, embriagado e rancoroso, levando o mesmo temperamento até a perda da realidade concreta, como os heróis trágicos que se incendiam no próprio fogo.

A literatura da rebeldia, exposta no texto denso e envolvente de Raduan Nassar, traz a luz e as trevas de personagens que se rebelam, como André, em plena juventude, indiferente a conselhos e não reconhecendo a legitimidade do conceito de autoridade. São descontrolados, podem trair a linha evolutiva do romance, atordoar o leitor, fazendo com que este abandone qualquer esperança altruísta como desfecho deste acerto de contas com passado:

Os personagens aparecem quando são evocados, mas cheios de um espírito de rebeldia. Por terem numerosos paralelos com pessoas como nós mesmos, tentam viver suas próprias vidas e, em consequência, frequentemente incorrem na traição do esquema principal do livro. “Escapolem”, ficam “fora de controle”; são criações dentro de uma criação, muitas vezes destoando dela; se receberem completa liberdade, destroçam o livro; se forem mantidas com demasiada severidade, vingam-se morrendo, e destroem-se por decomposição interna (FORSTER, 2005, p.90).

André se apresenta desde o início como narrador-protagonista de caráter ambíguo, que abriga momentos de lirismo e cólera desde a claridade da tenra infância até as trevas que passam a acompanhá-lo a partir da desistência da irmã e seu exílio. É masculino e feminino, anjo e demônio na barroca geometria dos desatinos que o atirou à própria sorte, sem conselhos ou pontos de referência fortes que pudessem estimular a compreensão daquele estado de coisas em que foi engolido, enterrado.

A respeito da construção do personagem André durante o processo de filmagem, uma cena chama a atenção: o ator Selton Melo, discutindo (ou monologando) com o personagem de Leonardo Medeiros, Pedro (no quarto), atira, em única tomada, seu corpo para frente. O foco atrasa, e o foco se recupera rapidamente. A cena mostra que o método de improviso utilizado durante as filmagens resultou na quebra da vidraça ao lado do ator, não prevista no guia de filmagem, e posteriormente incorporada na montagem final, que não dispensou o efeito dramático inesperado. Temos aqui o método de improvisação, usualmente utilizado em

formato documental, neste momento oportunamente apropriado pela narrativa de ficção em ganhos e acertos. Esta cena tem apenas um foco de luz no ator Selton Melo, e se passa à noite, assim como o procedimento de pouca iluminação na encenação que acompanha a conversa com o primogênito regada a vinho durante esta longa jornada pela noite adentro, que se impõe com seus germes e invisibilidades.

Em *Lavoura arcaica*, o desejo se infiltra entre os ares da fazenda num relato telúrico que passa pelos contatos táteis da mãe e pela zoofilia de André com a cabra Sudanesa, esta prática observada nas comunidades rurais e que usualmente causa estranhamento em organizações urbanas consideradas civilizadas; passagem descrita no livro de forma lírica e sexual, excluída na realização do filme. É o mesmo desejo que embriaga pelo cheiro de terra e folhas úmidas das árvores escondidas, na febre trêmula na cópula com a prostituta, e a direção mais alta esfera da sedução: o convite ao prazer junto ao corpo da irmã.



Fig. 15 – Entre húmus e folhas secas: o escapar aos olhos apreensivos da família.

No filme, entre a terra e vegetais, o desejo também está presente na rápida sequência de abertura, em que André, menino, tem a bermuda desabotoada, cobrindo-se com um lençol as folhas secas nas tardes modorrentas (Fig. 15); na frenética masturbação de André adolescente em algum quarto da casa e depois na pensão, ao som do trem que atravessa o corpo recalcado em namoro com o instinto de morte.

Com a rejeição, André manda às favas qualquer indício de paciência apregoada pelas parábolas normativas numa cena pontual: a em que se retira abruptamente da mesa em protesto contra a palavra do pai como o único comando a reger a vida. Com a perda de Ana, ele vaga na madrugada como um louco em plano geral, diminuto como um pequeno elemento da natureza entre um riacho, árvores altas e negritude lunar.

Centralizado na 1ª pessoa (André), o caminho de volta se dá em duas esferas: espacial (casa, pensão, casa) e temporal (fragmentos de recordações, sem organização). São duas instâncias operadas sobre o reino dos sentidos, deflagradas em sensações de dor e prazer, captadas pela beleza das cores, sentimentos religiosos, odores e a sujeira dos corpos; sensações que adquirem sensualidade transgressora, sensações encontradas no húmus, no estrume, na urina, na saliva, no cheiro da carne queimando no banquete, nas estações que passam engolindo o tempo não vivido na lavoura.

Da aspiração infantil em tornar-se especial entre os irmãos, como um congregado mariano, até a maldição que traz cicatriz na testa, André chega a um ponto em que não negocia mais, não troca uma situação precária por uma situação inexistente. Esse mal-estar, essa falta de sono, esse pensar demais de André, por fim, irão provocar o leitor com o seu cansaço, o pedido de perdão, o recuo que decreta a soberania de Tanatos nesta errância pelo interior do Brasil, numa região de árvores altas, indiferentes aos desejos e desgraças da lavoura, nesta relação sensorial e dolorida com a natureza. Ao final, André surpreenderá a todos ao incorporar a circularidade dos personagens redondos, em detrimento dos perfis mais planos.

Finalmente, o caçula Lula, esboçado na mesa de jantar do lado da banda podre (qualidade simples de personagens, a princípio, planos), assim como Ana, faz o atalho da circularidade ao se incomodar com o fracasso da fuga de André, pois vê na saída de casa infinitas possibilidades. No livro, a conversa de Lula com André é um dos poucos diálogos, devidamente impresso com travessões (como o diálogo com o pai). Lula ameaça sair no meio da festa que celebra a volta do irmão, pois não aguenta mais aquela pasmaceira da fazenda imunda, nojo dos rebanhos. Quer aventuras proibidas, tem desejos de poeta e talvez por isso ceda à sedução incestuosa do irmão, não respondendo, não reagindo, deixando que a neblina de incenso invada o quarto:

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, 2005, p.192).

Se, no romance, a sedução de Lula se mistura com a projeção que tenta revelar os olhos de Ana, no filme de Carvalho a sedução entre irmãos e a tensão de seus discursos oscilam entre a admiração profunda e desrespeitosa do filho caçula, em avanço e recuo dissimulados, com a proposta radical do filho pródigo em estender, pela sedução da carne, a irrefreável derrubada de tabus e do que pode ser considerado perversão nesta volta ao passado, na volta em que nada será como antes.

4º DIÁLOGO

3.4 - A DANÇA TRÁGICA

3.4.1 – ... E Foi no Bosque



Fig. 16 – E Ana tomou de assalto a minha festa...

EXTERNA – DIA

Travelling à esquerda.

Em primeiro plano: Pedro

Sobe som.

caminha, olhar perdido.

Ao fundo, os convidados

formam uma grande roda.

Pedro sai de cena.

Planos americano, médio e próximo de Ana no centro. Em movimentos frenéticos, joga a cabeça para trás.

Close up dos pés de André (Selton Melo) entre as folhagens e a terra.

Plano médio de Ana. Olhar atônito da irmã, mãe e convidados.

Planos americano, médio, geral de Ana. Bate com força as mãos no chão. Xinga a irmã e ri.

Close up: pés de André na terra, nas folhas mortas.

Planos próximo, médio, fechado e close de Ana rindo, em transe, trêmula. Unhas e boca em vermelho.

Off (Luiz Fernando Carvalho): “ ...foi assim que Ana, coberta de quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa...”

Close up dos pés de André

na terra, nas folhas.

Close up: Ana joga os cabelos.

A mãe tenta aplacar o transe.

Convidados perplexos.

varando com a peste no corpo o círculo...

que dançava, mas dominando a todos...

Close up de Ana, câmera lenta

com um copo de vinho tinto

a derramar sobre seu corpo.

com seu violento ímpeto de vida...

ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, sabia molhar sua dança, embeber sua carne, me atirando sem piedade

numa insólita embriaguez...

Contre-Plongé, panorâmica:

o sol entre as árvores.

me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com

espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os

braços de outro, todas as minhas partes amputadas se

procurando na antiga unidade do meu corpo...

Contra-Plongé:

Vinho no colo, nos seios e

braços de Ana, nos acessórios

de prostitutas.

que demônio mais versátil!”

Sobe som.

Contra-Plongé: Pedro se retira

da festa, atormentado.

Câmera percorre o corpo de Ana:
pernas, braços, cabelos. Plano
americano de Ana a dançar como
louca.

Câmera na mão, plano próximo:
Pedro anuncia a revelação ao pai

Flashback: rostos iluminados de
Ana e Pedro na casa velha

Primeiro plano: O pai discute com
o filho Pedro após a revelação.

Flashback: luz sobre os corpos
de Ana e André sobre o feno.

Plano próximo: o pai Iohána joga
Pedro ao chão, e arrasta o alfanje
sobre a terra seca.

Batida de tambor, gritos.

Plano médio, imagens rápidas e
distorcidas. Desespero de mãe e
irmãs. Mãe avança sobre o pai.
Golpe de alfanje avança sobre

Batida de tambor. Gritos de horror.

Ana que ri e rodopia. Plano
próximo do pai: o golpe fatal.

Gritos de horror. Gritos do pai Iohána.

Plano próximo de Ana rindo.

Close up do rosto do pai

a gritar ao golpe de alfange.

Gritos de horror.

Fade. Cenas de uma flor e
pétalas vermelhas caídas ao chão.

Close: rosto de Ana, rindo, caindo.

Cortes rápidos. Imagens distorcidas:

A mãe em fúria avança sobre o pai.

O descabelar da mãe.

Gritos de horror e desespero.

O cair desesperado de Lula.

O mal súbito se apodera do corpo do pai,

agora sem forças, nos braços de Pedro.

Close disforme no rosto de Raul Cortez

A flor no chão (ao fundo, o alfanje)

André, em lágrimas, como um cadáver

a cobrir-se de folhas secas.

Batida seca de tambor.

Fade

Sobe o som.

Voz off (Raul Cortez)

“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, 2005, p.52-53).

Nesta sequência final, *A dança trágica*, a narração em *off* é articulada por duas vozes, a do diretor Luiz Fernando Carvalho e a do ator Raul Cortez. A voz do diretor, que pontuou a narrativa do filme, anuncia o tenebroso esplendor da aparição inesperada de Ana (Fig. 16), que, diferente da beleza e da graça apresentadas na primeira parte da festa, agora se veste com objetos das prostitutas trazidos pelo irmão, fetichiza as quinquilharias mundanas e, desesperadamente, dança para a morte. Na voz de Raul Cortez, o último sermão a retificar a circularidade das ações do tempo, e a necessidade final de se curvar aos seus desígnios. Nas imagens de Luiz Fernando Carvalho, as referências ao filme *Limite*, de Mário Peixoto, podem ser observadas nas árvores altas em *contre-plongée* (imagens filmadas de baixo para cima, ora focadas, ora desfocadas), fixando a objetiva abaixo do nível normal do olhar humano.



Fig. 17 – André observa de longe o objeto do desejo.

Se no primeiro movimento, ... *e era no bosque* (NASSAR, 2005, p.26), a gramática cinematográfica se valeu de um *travelling*, em que câmera se deslocava lateralmente à direita, entrecortada com *planos gerais e médios*⁵, com luz natural e aquele clima de família em festa, ainda se visualizava o corpo de André, em plano geral, caminhando pelo bosque, com crianças correndo, um casal que passava de bicicleta e André sentado debaixo de uma grande árvore em plano de conjunto⁶, olhando de longe, respiração dificultosa, com os olhos em Ana (Fig. 17).

No segundo movimento, na sequência final, ... *e foi no bosque* (NASSAR, 2005, p.184-192), a memória literária que se traduz em imagens *flashback* com as cenas dos amantes na casa velha e o retorno do tempo como experiência irreversível, marcada agora pelo golpe fatal desferido pelo pai em sua filha:

⁵ Planos gerais – que mostram uma área de ação relativamente ampla. Planos médios – que mostram os personagens da cintura para cima. www.roteirodecinema.com.br

⁶ Plano de conjunto – um pouco mais fechado que o plano geral. www.roteirodecinema.com.br

e foi no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz [...] e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!) (NASSAR, 2005, p.192).

Neste movimento derradeiro, *o travelling* se direciona para a esquerda, sob os acordes da música telúrica de Marco Antônio Guimarães, acompanhando os movimentos taciturnos do irmão Pedro (Leonardo Medeiros) (Fig. 18).



Fig. 18 – Perdido em seus pensamentos, Pedro, em *travelling* à esquerda.

A luz também muda, ficando pouco clara, e os planos ficam mais fechados na dança de Ana, agora com os objetos-fetichê que o irmão trouxera na caixa de madeira na sua volta. A música circular de Marco Antônio Guimarães fica mais rápida, como também são ríspidos

o ritmo e o corte de cenas. A dança fica nervosa, em movimentos rápidos a desafiar irmãos e desesperar a mãe. O riso orgiástico de Ana e a percussão fúnebre do *drabke* são captados pela câmera na mão em aproximação quase epidérmica, ao derramar do vinho no colo, nos seios, as partes do corpo louco em movimento, em rodopio. O *flashback* traz a revelação da consumação do incesto. A música para. Gritos, imagens que remetem ao cinema de Sergei Eisenstein com a montagem como revelação. Pétalas ao chão, os cabelos da mãe em movimentos surreais e a queda final do pai.

No segundo movimento, não visualizamos mais o corpo de André por inteiro, só o fragmento de seus pés em memória (Fig. 19), presença apenas sensorial. Está ausente da festa, não participa da tragédia a seguir, e confirma seu abandono ao mundo, impotência que facilita a contaminação pela peste.



Fig. 19 – Os pés se misturam e cavam a terra.

O poder da linguagem arcaica representado pelo pai no romance, dotado de uma grandeza mítica que se confunde com o céu panteísta cristão, desaba agora com o súbito mal (um mal certo e inexplicável) que o acomete, logo após ceifar a própria filha com o alfanje, esta foice de cabo longo, conhecido pela iconografia mortal a partir do século XIII, e que aparece, associado à morte, no texto bíblico do profeta Amós.

O parricídio, sugerido no livro pela dramaticidade do texto, e no filme, na rápida cena da sequência final em Pedro segura com o braço o pescoço do patriarca a agonizar, nos remete ao capítulo dedicado à herança arcaica da civilização, de Herbert Marcuse, em *Eros e a civilização*. Em contribuição à obra de Freud, Marcuse discorre sobre uma das primeiras organizações coletivas da história da humanidade, a horda primordial, sob o comando despótico do pai primordial e seus filhos súditos, em emoções ambivalentes como a afeição biológica e a imitação do comportamento do patriarca na ânsia de destruí-lo. A vontade de destronar o pai culmina com a rebelião dos filhos expulsos e o assassinato do pai, seguido de devoração coletiva.

Com o estabelecimento do clã de irmãos que retornam do exílio forçado, em comum acordo firmam um contrato social de limites e obrigações, para não sucumbirem à força pré-histórica, pura e simples, do princípio do prazer. Com o remorso e o sentimento de culpa, as leis do pai, antes rejeitadas, retornam em outro tempo, e o pai primordial sobrevive como um mito, para que os pecadores possam continuar pecando e se culpando, em reviravoltas e destronamentos assassinos que voltam regularmente para assinalar cada vez mais a necessidade de lei e ordem, em culpa, remorso, restrições, prazer direcionado e trabalho... trabalho.

Nesse ponto de compreensão sobre a obra de Nassar/Carvalho, a morte de Iohána, em que o assassinato pode ter causa na restrição intolerável ao incesto, a fúria de ceifar a própria filha e o descontrole que em segundos vem depois, pode representar a derrota de Eros em sua eterna luta contra Tanatos. Com o prazer represado, o instinto de morte entra em cena em manifestações eróticas e pervertidas, trazendo de volta o passado recalcado para o tempo presente que também já foi, já era, não volta atrás nesta culpa contra Deus. Ana e André são como reféns de suas feridas de espírito, e cada um ao seu modo, fazendo do passado o reinado do presente em atributo à morte, neste retorno circular fechado. André está sob o signo de Narciso, simbolizado pelo prolongamento do sono (como recusa em despertar de um pesadelo), e a morte (distância, silêncio e a visão turva que repousa entre as folhagens que o cobrem). Ana, repudiando a ideia de ser arada, se torna impenetrável, na dança para a fatalidade. Assassinada, volta à terra aos olhos de familiares e convidados do ritual.

Precedida pela cena da mesa entre pai e filho, em que o pedido de perdão praticamente acata a decisão paterna e sela o sacrifício que está por vir, a sequência complementar é uma repetição, agora com alteridade, do tempo circular daquela família. Esta sequência apresenta

um prólogo visual, que tem início na perversão do anjo exterminador sobre o corpo de Lula e abre para a passagem às preparações para a grande festa de André. Nas imagens, as irmãs preparando as comidas, crianças e o ensaio animado de canções e danças.

Ainda no filme, a voz *off* com as palavras que abrem o capítulo 29 sobre a sinuosidade do tempo e suas águas incendiárias nos levam aos poemas sobre o mesmo tema nos versos de Khalil Gibran, presentes em *Que teus olhos sejam atendidos*, o documentário iniciático que buscou visibilidades para depois desconstruí-las e recriá-las em transposição fílmica, que escolhe partes do texto original de Nassar, com elipses que valorizam o cenário de luz e sombras.

Em meio à alegria da véspera, os personagens dispostos no espaço fílmico parecem estar dentro de uma caverna, com perspectivas (externas) de uma claridade que vem de fora daquela caverna acolhedora, de calor humano e felicidade. É a preparação de um banquete, de energias produtivas acumuladas para serem gastas num só dia, entre primos, tios e vizinhos das vilas próximas, que, logo depois, sobre a luz de fora da caverna, irão presenciar o não esperado.

No capítulo 30 do romance, o último, Nassar edita a repetição do sermão sobre o tempo que está lá no capítulo 9. Ainda deste mesmo capítulo, Luiz Fernando Carvalho também edita o texto original para a voz que encerra o filme, com algumas perdas e pouquíssimas mudanças, no mesmo capítulo em que Iohána nos fala sobre o perigo do mundo das paixões e que o gado vai sempre ao poço, que está presente nas palavras finais do romance, em memória ao pai, agora uma entidade metafísica.

Ao final, a voz do ator Raul Cortez, que incorporou ao longo do filme a figura do pai Iohána, se diferencia de toda voz narrativa escutada ao longo do filme, a qual é voz do próprio diretor. É a voz do sermão sobre o tempo que neste momento tem pouca serventia, agora relegado a um fragmento da memória, nesta turva visão de retorno às origens, ao arcaico, que leva a mãe a carpir em sua própria língua a dor milenar, lamento que está no livro e não aparece no filme. É uma voz editada com as imagens da última lágrima do rosto de André e da última folha que o cobre (Fig. 20), anunciando o negrume total, com os pés afundando na terra nesta vitória de Tanatos.



Fig. 20 – O encobrir-se com as folhas como o próprio funeral.

O tema da irreversibilidade do tempo, mola mestra do romance e do filme, e seu caráter ladino, traiçoeiro, na possibilidade de reconstrução da família com um ritual e sua destruição em questão de segundos, fazem das últimas diabruras a morte súbita do pai e a da filha, e atingem tanto a narrativa do filme, por meio de aceleração do ritmo visual e câmera lenta em imagens verticalizadas, quanto à estrutura regular dos parágrafos no livro, o que o autor do livro chama de travar dos ponteiros.

Este momento terrível, em que não dá mais para voltar, está na mudança do perfil apresentado no personagem do patriarca, sempre com aquele peito forte de sabedoria inquestionável a zelar pelo equilíbrio de seus rebentos, em momentos finais, tomado pela cólera, pelo desequilíbrio, numa velocidade alucinante, em distorção tão rápida como a inexplicável sensação de vertigem, de possessão que se apodera dos que se fascinam pelo risco. Neste transe, o espectador é convidado a rodar junto com os convidados na festa, a participar desta possessão provocada pela aparição e pelo fetiche dos objetos das prostitutas num corpo sem controle, que transforma a dor em explosão dionisíaca. É a reivindicação de outra religião, mais carnal, embriagada no fogo das paixões.

O tempo, que pode significar duração da vida, nascer, amadurecer e desaparecer na terra úmida, é, ao mesmo tempo, sofrimento, expiação, castigo. Para o pai, o tempo do labor e da paciência, em que serão bem aventurados os que curvarem a espinha e aceitar suas estações. Para André, o tempo é como um vilão, como um enviado das reinações a brincar como deuses com os pobres mortais que não nunca sabem ao certo o tempo de esperar e agir, o tempo da transposição.

Quando Raduan Nassar apresenta em sua escritura o baile da volta do filho pródigo, explora cada palavra que estimula os sentidos do leitor em detalhes, imagens de frutas, flores, vinho; assim como o transe de Ana, que agora grita, berra por meio de sua dança que ousa destronar o rei (o pai), em passos nervosos, selvagens, delirante. O transe como possessão é explicado pelo neurofisiologista Andrew Nehu ao estudar o som contínuo dos tambores executados em cadências rítmicas que “entram em fase com as próprias ondas elétricas dos centros auditivos do córtex cerebral, provocando um estado de excitação que induz ao afrouxamento dos controles da consciência até o completo transe (RIEDEL, 1998, p.128).

O transe serpenteia o corpo nesta mistura de sons e tempos (a obra que fala da memória). A roda da dança a girar na hipnose confusa da alegria das celebrações familiares, em gritos exaltados, magnetiza os convidados. E eis que surge um primo gaiato, a tocar as tampas das painéis como pratos estridentes (não utensílios de culinárias, mas sim instrumentos musicais), neste transe coletivo, sacro e profano, ao vinho derramado no corpo da filha possuída. É a hora em que o tempo trava os ponteiros para os rápidos segundos de um riso que desafia tudo no embate de Eros *versus* Tanatos em meio ao ritual de sacrifício.

3.4.2 – A Tragédia Grega

No sentido aristotélico, a provocação, por meio do terror e da compaixão, tem a finalidade de purgação dessas emoções por meio da catarse, ou seja, do ritual como o castigo dos bodes expiatórios, para alívio da alma e satisfação, necessidade moral de uma ordem purificadora; a vítima como oferenda no final triste com a destruição, morte ou loucura do personagem que cai no infortúnio em consequência do rebelar-se contra os desígnios superiores. A purgação como uma lavagem da alma, ainda que momentânea, dos espectadores

que deixam lá, fora da plateia e do palco, seus dramas particulares e preocupações terrenas em favor da narcose dos meios de ação e representação.

Esse caráter, por assim dizer, didático da tragédia grega tem como fonte de inspiração dilemas bem humanos (como a inveja, o ciúme, o incesto, as paixões) para desenlaces com perdas de rumo dos heróis decaídos em efeitos aterradores, fortes o suficiente para catalisar aquelas emoções vivenciadas durante o espetáculo. Eram eventos trágicos com o objetivo de provocar a catarse com a expiação, um sacrifício expiatório com a oferenda de uma vítima carregada de todas as impurezas da comunidade.

As chamadas targélias eram rituais realizados em Atenas com sacrifícios em nome da expiação, com homens e mulheres surrados ao longo do trajeto pela cidade e sacrificados, queimados, e suas cinzas eram jogadas ao mar. Com o afrouxamento das inibições, as festas dionisíacas eram fartas na ingestão de vinho, induzindo ao transe dos participantes.

Para Aristóteles, a tragédia grega tinha que possuir personagens com perfil elevado, o que nos leva a compartilhar as agruras e dificuldades de heróis, semideuses, reis e rainhas. Tinha que ser narrada de uma forma elevada, exaltada, poética e ter necessariamente um final triste, com loucura e destruição dos que ousassem contra a circularidade do destino. Havia, portanto, a necessidade de sacrifício para pôr ordem no caos do mundo.

Como as Mênades, que na mitologia grega eram levadas à loucura por Dionísio, deus do vinho, Ana traz para o leitor/espectador a síntese de tragédia: não fala, mas dança, grita, rumo ao desconhecido, como as mulheres gregas levadas à loucura e que vagueavam pelos montes à noite e neste estado de excitação amamentavam crias de animais selvagens e lançavam suas cabeças para trás (como Ana na sequência final).

No sacrifício de Ana, a afirmação da tragédia em significados como a dor e a dilaceramento, nascimento e morte na guerra da linguagem do poder e o silêncio como negação desta linguagem; talvez como fuga inconsciente do sofrimento e negação à dessexualização imposta. Em resistência à mera procriação, a perversão se lança fora dos domínios do princípio de desempenho, em favor do prazer que, tragicamente, não terá continuidade.

Nas duas festas que acontecem no bosque criado por Raduan Nassar, as interfaces com as festas dionisíacas podem ser identificadas em diversos pontos da narrativa. As festas dionisíacas, comuns na Babilônia, em Roma e na Grécia arcaica, tinham como prática o

sacrifício oferecido como bode expiatório para a ira dos deuses, que, de outra forma, recairia sobre todos os homens. Eram rituais em ode a Dionísio, deus da embriaguez, da desmesura, da dança e da música, elementos presentes no livro e no filme, com a grande farra preparada para receber o filho errante, e a imolação da filha possuída.

Na tragédia grega e na obra de Nassar/Carvalho, temos o excesso como elemento estético e narrativo, na exuberância dos motivos naturais entre várias passagens simbólicas, entre elas, a de uma melancia estraçalhada, dando início ao tempo da alegria, em que ser feliz naquela coreografia era lei. O transe da alegria, o grito do patriarca que espanta os pássaros, o vinho em abundância e a dança como linguagem do descontrole. André se vincula ao espírito dionisíaco, deixando em aberto as lições apreendidas pelo discurso do pai, das tradições bíblicas e do Alcorão, dimensão medida pela intimidade do protagonista no fluxo que remete às brincadeiras junto à natureza, os prazeres da terra e das carícias maternas e a vontade de desafiar o que está escrito.

Em seus primórdios, o teatro grego produz o ditirambo, o canto coral executado por uma parte narrativa (cantor principal ou corifeu) e por faunos e sátiros (meio homem, meio bode), os companheiros de Dionísio. De caráter apaixonado (sombrio e alegre), o ditirambo (hino em uníssono) era uma ode representada por um coro de 50 homens (5 de cada tribo de Ática) vestidos de sátiros. Os sátiros, filhos de Sileno, mais conhecido por sua feiura, sabedoria e parte de suas formas, equina. Só depois, na época helenística e romana da Grécia, que os sátiros foram representados com os membros inferiores até a cintura de forma caprina. Vivendo nos campos e nos bosques, os sátiros, considerados como divindades menores da natureza, copulavam com as mênades, ninfas, homens, mulheres, cabras e ovelhas. Assim como os sátiros na celebração da época da colheita, André teve relações sexuais com a irmã, com a prostituta, a cabra sudanesa e o irmão caçula, concluindo a trajetória de uma série de interditos impulsionados pelo prazer sob o signo de Dionísio, o deus-espelho que reflete o que as pessoas são.

O personagem de chifres, pé de bode e tronco de homem reaparece anos depois, em 2005, na minissérie *Hoje é dia de Maria*, apresentada pela TV Globo em oito capítulos, sob a direção de Luiz Fernando Carvalho, para a adaptação do livro de Luís Alberto de Abreu. Ele se chama Asmodeu, sendo a matriz que origina outras seis personalidades terríveis, todas loucas atrás da sombra da menina. O nome Asmodeu vem do hebraico Asmoday ou Acheday e aparece no zoroastrismo, antigo sistema religioso e filosófico que influenciou

cristianismo, islamismo e judaísmo e tem o princípio básico de que o bem e o mal estão inerentes a todos os elementos do universo. Na *Bíblia*, é citado em Tobias como o demônio que se apaixona por Sara e mata todos os maridos dela, não a deixando consumir o casamento. O personagem é interpretado pelo ator Stênio Garcia, que compõe um Asmodeu manco, com o andar curvado e chega a roubar a infância de Maria.

Assim, entendemos a gênese da tragédia no canto religioso, acompanhado de sacrifício, como representação deste mundo arcaico na festa do bode, em que sátiros são divindades da natureza, usualmente representados com barbas longas, narizes achatados, pequenos chifres na testa e órgãos sexuais em estado de ereção.

Como produção literária, o romance *Lavoura arcaica* está carregado do conceito aristotélico de tragédia, ou seja, narração composta de diversas ações complexas (peripécia, reconhecimento, acontecimento patético ou catástrofe). A obra de Raduan Nassar também pode ser analisada a partir destes elementos, pois, dividindo o texto em ... *e era no bosque* e ... *e foi no bosque*, a peripécia se dá a partir da mudança da ação no sentido contrário ao que parecia indicado: o dança de Ana deixa de ser graciosa em conformidade com a beleza da festa que reúne familiares e amigos. A dança do bosque cede à dança do bode; entorpecimento e transe na mudança de comportamento que aponta para a reviravolta inesperada.

O diálogo com os elementos da tragédia se completa no processo de adaptação, pois o reconhecimento se instala com a solução imagética encontrada pelo roteiro de Luiz Fernando Carvalho ao comunicar a notícia de incesto entre os filhos ao pai por meio do filho primogênito (Pedro). O passar da ignorância ao conhecimento provoca a ira e a consumação da tragédia, e, conseqüentemente, a transformação da felicidade em infortúnio. Por fim, o acontecimento patético em ação que provoca a morte, gritos surdos de dor e sofrimento, com a eliminação, no filme, das últimas palavras em que a mãe passa a carpir em sua própria língua, “puxando uma lamento milenar que corre ainda hoje a costa do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto” (NASSAR, 2008, p.192).

Em *Lavoura arcaica*, a consumação da tragédia tem como cenário a dimensão e o poder da natureza, com sua indiferença nas árvores altas do bosque, nos instintos irrefreáveis, na imponderabilidade do destino e o sacrifício como oferenda para pôr ordem e controle no mundo. Tentativa em vão.

A composição e a dilatação do tempo trágico, que atinge o clímax na revelação do incesto entre os jovens amantes, também reverbera na estética realista de outro autor trágico, Nelson Rodrigues, que ousou transpor a tragédia grega para a sociedade carioca suburbana da primeira metade do século XX sob o título de *Tragédias Cariocas*, em que a crítica ácida e cruel tem como alvo a família, o casamento e outras instituições. Dos textos escritos originalmente para o teatro, as tragédias cariocas, segundo a classificação de Sábato Magaldi, ganharam adaptação por cineastas brasileiros com missão de transposição do universo iconoclasta do escritor. Na obra de Nassar, a culpa, a tortura e o inferno que abre suas portas para que André embarque numa letargia (ver cena final ao se misturar à terra, ao húmus) sem volta, se assemelha aos decaídos anti-heróis rodriguanos consumidos por sentimentos incestuosos que marcam presença no clima pesado, de mal-estar em *O Casamento* (de Arnaldo Jabor, talvez a mais bem sucedida adaptação) e *Álbum de família* (por Braz Chediak). Sob a classificação de *Tragédias Cariocas*, ainda temos a predominância de Tanatos em *A Falecida* (por Leon Hirszman), *Perdoa-me por me traíres* e *Bonitinha, mas ordinária* (Braz Chediak), *Os sete gatinhos* (Neville d'Almeida), *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos / Walter Avancini), *O Beijo no Asfalto* (Flavio Tambellini / Bruno Barreto) e *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor).

3.4.3 – O Gozo Estético

Na tragédia de Raduan Nassar, não existe qualquer possibilidade de superação da tradição ancestral x transgressão erótica, apenas o confronto mortal. Para o filósofo alemão Nietzsche (2007), a catarse, essa forma de purificação, é interpretada como um gozo estético que só a obra de arte pode proporcionar, por meio da sublimação do sacrifício, ou seja, diante da possibilidade de transformar a dor da tragédia em êxtase.

Para Nietzsche, o prazer de ter contato com a dor por via estética pode ser experimentado se a arte não se limitar a mera imitação da natureza e sim a um suplemento metafísico (da arte), no qual a existência e o mundo só podem ser justificados enquanto fenômenos estéticos, ligados em duas fontes de tensão: a duplicidade entre o apolíneo (sonho) e o dionisíaco (embriaguez), estes sempre em lutas contínuas e reconciliações periódicas.

É como se o excesso de luz apolínea, resplandecente, que representa a ordem, o equilíbrio e a harmonia, em contraposição à realidade originalmente trágica, não justificasse por si a realização artística, daí a necessidade de seu oposto, do seu diferente, do seu decadente, daí a necessidade do componente dionisíaco, com sua bebida narcotizante e esquecimentos, capazes de elevar espíritos por meio da música e dos mitos trágicos por suas derrotas, não por suas vitórias.

Temos, assim, a ideia de progresso da arte trágica ligada à duplicidade entre os estados representados em *Lavoura arcaica* pela palavra do pai (Apolo) e Ana e André (Dionísio). Apolo, como o deus de todas as formas criativas, o deus brilhante, uma divindade do conhecimento luminoso, em contraste com a realidade ordinária dos gregos arcaicos até o período do século VI a.C, recorte histórico em que Friedrich Wilhelm Nietzsche discorre em *O nascimento da tragédia no espírito da música*, escrito em 1872 e posteriormente reeditado, em 1886, com o título *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*.

Com aquela tranquilidade sábia, o patriarca-patrão, na figura de Iohána e seu discurso pesado e opressor, representa a imagem da limitação medida, que, mesmo tendo paciência e amor, materializa a lógica do crucificado e não consegue compreender os sentimentos mais selvagens. O pai da autoridade ética é, nada em demasia, fruto de uma educação áspera que vem dos desertos de chão de pedra perpetuados por séculos como o desejo normativo de tudo que o homem, desde os primórdios, gostaria de ter: onipotência, onisciência, imortalidade e aquela luz tão forte que depois começa a incomodar as retinas dionisíacas. O pai é como um sonho, uma criação de um mundo olímpico capaz de justificar o sofrimento em conceitos como pecado, redenção e recompensa no além, amparado do humano medo de morrer e ir para o inferno. É o intérprete das tábuas divinas, o sacerdote que pode recrutar pecadores, sentenciar julgamentos, dando a última palavra no controle dos doentes que precisam ser domesticados, como explica Nietzsche em *O crepúsculo dos ídolos*, escrito em 1888:

Em todos os tempos quis-se melhorar o homem; a rigor é o que chamamos de moral. Porém, sob a palavra moral se ocultam tendências muito diferentes. A domesticação do animal humano e a criação de uma espécie determinada de homens são um melhoramento e essas noções zoológicas as únicas que expressam realidades, porém realidades que o melhorador típico, o sacerdote, ignora e não quer saber nada a respeito (1999, p.69).

Enquanto o pai se veste da aparência dos deuses como uma ocultação a encobrir as contradições, André e Ana se caracterizam pela presunção e pela imoderação, qualidades que se distanciam do tempo apolíneo, mais próximas de um tempo bárbaro, carregado de excessos de prazer e sofrimento, num efeito que empalidece as musas da aparência com a introdução do coro grego edificado sobre seus fingidores fictícios, este passo decisivo que deixa longe qualquer indício de naturalismo. Quando Ana bate com as mãos na terra, xingando a irmã no transe do *drabke* e quando André se enterra com os pés no húmus (como um bode) em meio ao banquete dionisíaco que lhe é indiferente, a tragédia grega se alinha a natureza, inimiga e estranha, como retorno desses rebentos perdidos que evocam outras divindades. Em posse da bebida narcotizante, a bebida das bruxas, a irrefreável indisciplina sexual em que as curvas serpenteiam no corpo da feiticeira que lança suas mandingas em direção à domesticação do feio, do horrível, do absurdo.

Na trilha sonora do filme, de Marco Antônio Guimarães, temos não a representação dos estados apolíneos (equilíbrio, beleza), mas os impulsos de vida por meio de várias peças musicais a partir de uma célula rítmica da música árabe que aparece em vários trechos, em execução aos instrumentos de percussão, flautas, violoncelo, cantos, saxofone e oboé, circularidade da música árabe que remete a outra trilha, a composta pelo músico Peter Gabriel para *A última tentação de Cristo*, polêmica adaptação de Martin Scorsese para a obra homônima de Nikos Kazantzakis. Quando a música acelera em *Lavoura arcaica*, é o personagem de Ana quem amplifica a velocidade da narrativa visual e sonora, já que a trilha deixou de ser um elemento acessório para se tornar um forte componente de linguagem. Na faixa *O pão de casa*, o uso da percussão, que poderia soar como teclados em sua execução, indica a noção de unidade familiar como força e calor. Em *As costas do tempo*, um murmúrio angustiante toma conta da tela, fundo para o embate verborrágico entre Pedro e André, e, em *O rosto branco*, composta como uma peça de novena, as reminiscências claras e bem dispostas de um tempo que ficou para trás.

As pulsões de sensualidade observadas por Nietzsche na obra do compositor Richard Wagner, mais tarde empalidecidas com a conversão do músico ao cristianismo e a aproximação cada vez mais explícita com os ideais alemães, foram identificadas, no primeiro momento, pelo movimento, pelo sentido musical de exagero em elaboração menos formal, mais sensorial e próxima do embate apolíneo e dionisíaco.

Na tragédia, o ouvinte trágico sente o prazer mais elevado atravessando os estados de ruína e lirismo dos protagonistas, aceitando o fato de que a feiura e a fatalidade, junto com a beleza e o equilíbrio, podem provocar compaixão neste jogo artístico que assimila a dissonância musical, na hipnose das forças musicais que justificam o mundo enquanto fenômeno estético. Este ouvinte, espectador, leitor, diante da dor, a transforma em êxtase, e o gozo estético se instala na tensão permanente dissipada ao final pela catarse.

É a arte (música, cinema, literatura) como suplemento metafísico, indo além da imitação: amplificando, exagerando, transfigurando o cotidiano para os caminhos infinitos da recriação, onde o que importa é vivenciar, artisticamente, o aqui e o agora, mesmo no pior dos mundos. A dor e o prazer abolem a crença de que mais tarde o homem teria uma existência melhor (um dos fundamentos do Cristianismo e outras religiões), enfim, este estado de embriaguez dionisíaca sem medo da sensualidade e seus riscos, já que a vida é finitude e caos.

Nietzsche defende a existência neste mundo (sem a esperança em um outro mais feliz), trabalhando o caos com uma visão afirmativa da vida, sem o dualismo bem x mal. Em *Genealogia da Moral* (1887), o filósofo alemão defende que a ideia de moral foi concebida para que a humanidade não caísse no mero niilismo, uma crença que pudesse explicar a dureza e o sofrimento terrenos, uma crença como muleta, já que o homem é um covarde, um fraco que não pode viver sem sexo, comida e Deus. A moral seria direcionada à interpretação de certos fenômenos, como o juízo religioso a respeito do mundo. O que seria um mal-estar para Freud pode ter seu equivalente nietzschiano no medo e na angústia, na busca pelo perdão do filho desgarrado que já entregou os pontos.

O niilismo de André, tomado de um estado de espírito em que não acredita mais em nada, sem compromissos e objetivos, antes norteado pela vontade de verdade e pulsões sexuais, agora se desvanece debaixo de uma sombra enquanto a poucos metros o mundo dionisíaco e trágico explode em cores fúnebres.

Com *O retorno*, a segunda parte do romance encenada no filme com a volta lacônica dos irmãos no trem, chegamos a nos questionar: estaríamos, assim como os personagens de *Lavoura arcaica*, presos à repetição de ciclos ancestrais, de oposições polares reduzidas a prazer e sofrimento, conflito e paz, criação e destruição?

Tão logo a revolta de André se dissipa, suas origens dionisíacas se anulam, fechado em remorso e silenciosamente compactuando com o sacrifício inevitável, a figura de Lula, o caçula – citado primeiramente como parte da banda podre durante o sermão da mesa, parece ser a última instância que pode incorporar a ideia de transvaloração de valores e ir além da moral vigente construída pelo ascetismo e costumes da lavoura, invertendo a moral do escravo para a moral do guerreiro, não se submetendo à não vida. Para Lula, André era maior que o pai, maior que o irmão mais velho, um semideus que ousou quebrar o martelo dos deuses, que mandou às favas os sermões, o trabalho, o conforto e o calor da casa paterna, um exemplo a ser seguido; até o momento de sua volta, decepcionante, humilhante.

No capítulo 28, ao contrário das irmãs, que no livro não falam, o caçula tem direito a um tenso diálogo, inflexões, mudança de emoções (entre a ternura e o intempestivo). Passada a resistência inicial, que parece ser narrada em um quarto à parte da casa, Lula proclama repetir a saída da lavoura, desta vez sem malogro; sair da prisão, do cheiro dos rebanhos, gozar de uma vida dissoluta nos prazeres do corpo. E é Lula (em seu espírito adolescente), entre a dissimulação e a ousadia, que cede à tentação incestuosa do filho tresmalhado, traindo a virgindade imberbe a incendiar como um graveto, num pacto de sentidos que ameaça cruzar as fronteiras físicas e metafísicas, preparado para correr o mundo de infortúnios e aventuras que estão por vir, um mundo pagão. Com o caçula, a possibilidade, enfim, de transvalorar valores ultrapassados, sem benção nem garantias providenciais.

Lula, ao anunciar sua saída para o mundo, sem a salvaguarda das redes de proteção, segue impulsos de vida que acoçam a vontade de superação, observada no espírito aventureiro e individualista, numa afirmação à vida (prazeres, riscos) e negação à não vida (repetição e privações arcaicas da fazenda):

vou me transformar num andarilho que vai de praça em praça cruzando as ruas feito vagabundo; quero conhecer também os lugares mais proibidos, desses lugares onde os ladrões se encontram, onde se joga só a dinheiro, onde se bebe muito vinho, onde se cometem todos os vícios, onde os criminosos tramam os seus crimes; vou ter a companhia de mulheres, quero ser conhecido nos bordéis e nos becos onde os mendigos dormem, quero fazer coisas diferentes, ser generoso com meu próprio corpo [...] quero viver tudo isso (NASSAR, 2005, p.178).

Com o declinar de André e a morte de Ana, pode estar em Lula a possibilidade de contato com um novo estilo de mundo. Com sua saída anunciada, a probabilidade de experimentar novos valores, questioná-los, correr esse perigo impulsionado pelo apelo juvenil, transvalorar os valores arcaicos pela superação através da superabundância de vida e espinhos que espera encontrar lá fora.

3.4.4 – Intertextualidades entre os personagens de *Lavoura Arcaica* e personagens dos filmes de Visconti

Retomemos a questão das adaptações recuperando um caminho já trilhado na história das relações entre literatura e cinema, tendo como referência a adaptação de Luiz Fernando Carvalho para o romance de Raduan Nassar. Em *Lavoura arcaica*, André, o protagonista tomado por interditos e instintos urgentes da juventude que se voltam contra a ordem paterna, encontra seus pares literários e cinematográficos em várias obras, com destaque para o legado de Luchino Visconti (1906-1976), no caso, pelo rigor de cena, direção bem marcada dos atores, intimismo, e a perdição dos personagens. Considerado um dos maiores representantes do movimento Neorrealista, Visconti nunca se prendeu a rótulos, e há controvérsias se realmente pode ser considerado um representante deste movimento de renovação do cinema italiano marcado pela autoralidade e pela resistência política. Controvérsias.

Com o Pós-neorrealismo, os temas sociais abrem espaço para o mal-estar da contemporaneidade, agora saturada de esquemas binários oferecidos pela ideologia ou religião, impresso no celuloide por meio da instabilidade de sentimentos, traição da memória, reflexão estética, amor, incomunicabilidade, morte, vida, Deus e sua ausência. Luchino Visconti foi mestre em adaptar obras literárias para o cinema, imprimindo grandiosidade operística e introspecção para as obras de James Cain (*Obsessão*, 1943), Fiodor Dostoiévski (*Noites Brancas*, 1957), Giuseppe Lampedusa (*O Leopardo*, 1964), Albert Camus (*O Estrangeiro*, 1967), Thomas Mann (*Morte em Veneza*, 1971) e Gabriele D'Annunzio (*O Inocente*, 1976).

André, personagem de *Lavoura arcaica*, pode ser colocado em paralelo a muitos outros personagens apresentados pelo cinema. Esses paralelos podem ser observados nos

heróis trágicos que marcam a filmografia do diretor italiano, a começar pela decadência física e moral dos membros da família em *Os Deuses Malditos* e na busca encolerizada da beleza apolínea em *Morte em Veneza*, a beleza como fonte de inspiração estética que faz o personagem Gustav Aschenbach literalmente descer aos infernos em busca de um tempo perdido. Com André, de *Lavoura arcaica*, também se dá a busca encolerizada pela beleza projetada como alma irmã gêmea, uma procura que se reveste na forma pictórica no momento em que é apresentada como uma deusa aquática inacessível, em imagens oníricas de seios e cabelos que esvoaçam em câmera lenta, a produzir efeitos sinestésicos no espectador.

Ao estabelecermos pontos de convergência entre a obra de Carvalho e a filmografia de Luchino Visconti, encontramos a mesma obsessão estética perseguida por esses realizadores, facilmente observada no perfeccionismo com que elaboram a prosa em imagens de forma meticulosa, na escolha das palavras, de modo elíptico em fluxos de consciência destemidos, assustadores. A mesma obsessão estética, evidente nas adaptações cinematográficas de Luchino Visconti, tem seu ponto alto no estilo grandioso e na decadência trágica de protagonistas que, assim como André, são tomados pela fatalidade e a necessidade de esquecimento; penetração de um tempo sem saída em que a morte e a decadência triunfam em cores funestas.

Dentre os pontos que convergem entre as adaptações – *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, por Visconti, e *Lavoura arcaica*, de Nassar, por Carvalho –, temos a crença de personagens que aparentam estar fora do processo histórico: o pai Iohána, com suas leis próprias e ideias absolutas sobre o funcionamento do mundo, tendo como microcosmo a lavoura, a submissão da família e a incapacidade de lidar com os germes soltos no ar respirado por seus rebentos; o músico Aschenbach, também com suas leis próprias diante do mundo, no caso, suas convicções estéticas rígidas, completas, em contraposição ao céu plúmbeo, a paixão inesperada e o ar pesado de Veneza. Em ambas, o desafio de transpor para a tela grande a experiência lúdica das letras, elaborar imagens que revelam a decadência, exprimir o sentido trágico como possibilidade de gozo estético em que a juventude e beleza (de Ana; de Tatzio) surgem como desejos proibidos, seja pelo incesto, seja pela sexualidade reprimida. Em ambas, o desejo carnal (seja ele qual for) à mercê dos jogos do destino, a indiferença do tempo, da gargalhada dos deuses, a luta de Eros e Tanatos, na eterna busca de complementaridade. Em ambas, as tomadas longas e contemplativas como princípio de melancolia e desorganização.

Num estudo destinado aos cristais em decomposição eleitos pelo filósofo Gilles Deleuze (1990, p.116), em *Imagem Movimento*, as adaptações para as obras de Thomas Mann e Raduan Nassar se encaixam perfeitamente em várias categorias, como o cristal sintético, o processo de decomposição do cristal e o tarde demais.

O cristal sintético deleuziano se expressa no mundo aristocrático no sentido intelectual e social. Sintético, pois sendo aristocrático está fora do tempo, com sua ética particular que acossa pessoas que se cercam da produção artística e seus inevitáveis desdobramentos em que uma corrente estética tenta sobrepor-se à outra. Gustav Von Aschenbach invoca a liberdade financeira como um privilégio “natural” de família, assim com a mobília, cristais, prataria e outros elementos simbólicos das famílias abastadas em contraposição ao avanço do cólera e à água pútrida dos canais de Veneza. Assim como Aschenbach, o pai Iohána não tem interesse em compreender outra forma de mundo, outra forma de realidade, está fora de tudo e também considera sua autoridade como um privilégio natural no microcosmo da lavoura, na submissão da família. E a cenografia, tanto no filme de Visconti quanto no de Carvalho, não se apresenta apenas para compor, mas ocupa seu espaço na tela para reivindicar a composição conceitual dentro do tempo fílmico, seja no mobiliário e cenários rústicos de uma casa de fazenda no interior de Minas Gerais, seja nas ruas labirínticas e empestadas de Veneza.

A decomposição do cristal se instala com o aniquilamento de todas as esperanças anuladas pelas armadilhas e imponderabilidade do destino que afeta a lucidez de Aschenbach, em *Morte em Veneza*, e André e Ana, em *Lavoura arcaica*. Uma decomposição extraída do remorso que reveste o desejo em abjeção pelo desvio da pulsão homoerótica do maestro e a prática moralmente repudiada do incesto entre irmãos de Nassar, prática incestuosa também observada em obras como *Os deuses malditos* (1969) e *As vagas estrelas da urso* (1965). Incesto e decadência compostos em dilatação do tempo dramático que atinge o clímax na revelação da consanguinidade na sequência final de *Lavoura*, e na assustadora sequência de cópula entre mãe e filho em *Os deuses malditos*.

Em *Morte em Veneza*, a ideia ou revelação crepuscular do garoto Tadzio chega tarde demais para a ausência de vida e sensualidade na música de Aschenbach, enfeitiçado na procura da beleza, da inspiração. A beleza de Tadzio surge como uma aparição, uma surpresa no semblante do maestro diante da androginia e seu derradeiro adeus à compostura, entrega total do delírio, perda do raciocínio concreto. De modo análogo, a beleza de Ana também

surge como uma aparição debaixo de chuva e com lábios vermelhos a pronunciar palavras [sugeridas, não declaradas, pelo contexto] molhadas de desejo.

A música *Pour Elise*, de Beethoven, é tocada ao piano por Tazio e pela prostituta, remete aos amores proibidos (o adolescente e a prostituta). Em *Lavoura arcaica*, mãe, irmã e a prostituta são amores também proibidos, e a ideia do tarde demais deleuziano evoca a decomposição natural e a desagregação da imagem do cristal, ou seja, da família enquanto bloco de solidez. O avanço da mãe sobre o pai no momento em que este arrasta o alfange para o sacrifício final é um esforço instintivo em vão de retardar a ampulheta do tempo trágico, assim como é vã a tentativa de salvar o filho sacrificado por Tullio Hermil em *O Inocente*. A família se dissolve, e nada será como antes, como em *Os Deuses Malditos*. Penetração de um tempo sem saída. “O cristal não é separável de um processo de opacificação que agora triunfa em cores sepulcrais” (DELEUZE, 1990, p.177).

O mesmo tom de tragédia se apodera das cenas finais do Rei Lua em *Ludwig*, por meio da representação da mortalidade em agonia que tenta ocupar um pedaço de terra no Olimpo, como consequência do malogro na busca de formas belas e inebriantes que a literatura, o teatro e a música poderiam proporcionar, não como suave narcose da arte, mas como valor da arte acima de tudo, e não tolerando mais a frustração que o princípio de realidade impõe. Como André, o Rei Lua sucumbe à decomposição física e mental, em delírio de uma realidade particular, febril, impenetrável letargia nos momentos de embriaguez pela bebida das bruxas (a farra regada a vinho de Ludwig com os soldados e André oferecendo sempre mais um copo de vinho ao irmão). André se abandona encravando os pés ao húmus; Ludwig se despede da vida com um tiro; ambos arrastam para o inferno os mais próximos. Personagens à margem de qualquer contato com a realidade concreta. Decadência, morte e necessidade de esquecimento.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Na mitologia grega, Eros é personificado como o deus do amor (cupido para os romanos), belo e irresistível; enquanto Tanatos é a personificação da morte. Na edição standart brasileira das *Obras Completas de Sigmund Freud*, especificamente em *Além do princípio do prazer* (1920), o psicanalista refuta a tese de que o desejo sexual – Eros – seria a direção natural de todas as ações humanas, já que o instinto de morte – Tanatos – está diretamente ligado aos traumas, pesadelos revividos de forma insistente e contínua. Não são pulsões que agem de forma isolada, mas que trabalham em conjunto, assim como o conceito de Nietzsche sobre a tensão e complementaridade em Apolo e Dionísio na mesma mitologia.

Sob o signo de Tanatos, a sequência final de *Lavoura arcaica*, quando o rodopiar de Ana reivindica o desejo do irmão (em estado final de dopação), confirma o trágico da obra como o território do nunca mais a qualquer possibilidade de harmonia e felicidade. Se nada (nenhuma prática), ao longo do livro e do filme, é destinado à prática da felicidade, temos por outro lado o paradoxo que reside na impossibilidade de o homem, enquanto espécie, viver sozinho. Desde sua origem, se agregou para sobreviver às imperiosas forças da natureza e criou deuses e mitos para suportar a vida na Terra. É o não suportar a ideia de viver sem os outros, mesmo os outros como o inferno, mesmo que o signo de Tanatos incorpore periodicamente a ideia da humanidade como lobo do homem nas pulsões de morte, na agressividade inata.

Na morte de Ana e na letargia de André, o sentimento que conduz os heróis da tragédia à violação da ordem estabelecida em desafio aos poderes instituídos (deuses, família, natureza), e a sensação de que nada mais poderá ser feito, pois os episódios fatais já aconteceram.

A explosão de pulsões de André e Ana, que também pode ser interpretada como a expulsão de Adão e Eva do paraíso, encontra soluções distintas em livro e filme. Na *Bíblia*, o Jardim do Éden era a casa original de Adão e Eva e simbolizava a harmonia entre a humanidade e Deus, até o primeiro pecado, quando (segundo Gênesis, 3) Adão e Eva foram expulsos. A saída já foi representada em várias obras de grandes artistas, entre eles Michelangelo (*O pecado original e sua expulsão do paraíso*), em que os rostos de Adão e Eva parecem envelhecidos. É a queda do homem como a primeira transição do estado de inocência

para o estado de obediência a Deus, marca da culpa original que o personagem André assimila em seu retorno, no pedido de perdão a Iohána e assim se encerra qualquer entendimento maior do que o estado das coisas desde sempre. O paraíso idílico das tardes modorrentas na fazenda, nos encontros furtivos na casa velha em contato com o corpo doce da própria irmã, em que Deus estava sempre próximo, é dissipado pela constatação de que o prazer, na verdade, não era nada inocente e se transformaria em dentadas sangrentas num fruto que já era, desde sempre, proibido.

A saída voluntariosa de André em *A partida* e a eliminação sacrificial de Ana colocam para fora, expulsam toda e qualquer alteridade da arcaica lavoura. Na lógica do crucificado, a morte de Jesus torna o homem livre de seus pecados, mas não torna o homem livre de remorsos, de pulsões de morte e da promessa de um resgate pelo redentor em tempos sempre anunciados e nunca cumpridos.

Enquanto Raduan Nassar encerra a obra aos gritos e desespero dos integrantes da família, com a mãe (sem nome) arrancando punhados de cabelos, mostrando varizes e batendo o peito, e por fim, numa espécie de dedicatória ao pai, Luiz Fernando Carvalho monta a sequência interpretando o feitiço do tempo proposto: subtrai os murmúrios e elementos ásperos que sucedem a queda de Iohána e realiza o *grand finale* de forma épica, preparando Ana como uma verdadeira bacante, com imagens dionísicas do vinho escorrendo por seu corpo, aumentando o volume da música circular em sequência sem diálogos, só música e imagens, num movimento que remete aos primeiros cinemas (mais auráticos?). De repente, a música para. Ouvem-se gritos. O tempo estanca. Os pés de André tentam se misturar aos húmus, como patas caprinas. E o corte, pelo som, desaparece.

Neste banquete em que Eros e Tanatos caminham paralelos em direção a um ritual de sacrifício, estamos próximos da cinematografia de Peter Greenaway, bem como a noção de erotismo e transgressão encontrada na obra de Jean Genet, em que se observa uma estética do excesso (dionisíaca) em oposição à estética clássica (apolínea). Esta tensão, visível na obra de Greenaway, pode ser observada no sacrifício como castigo à não adaptação dos protagonistas que se banqueteam ao longo dos planos escuros de *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, em que o desfecho tem como oferenda o degustar do próprio veneno enquanto canibalismo, vingança e morte para o indivíduo que não pôde suportar a resignação sem se desintegrar. De Genet, a impossibilidade do amor, a volúpia, as feridas do espírito e a falta de alternativas, elementos destrutivos em obras como *Querelle de Brest* e *Diário de um ladrão*.

Na obra cinematográfica de Peter Greenaway, a simetria apolínea dos planos milimetricamente enquadrados para temas que levam à tragédia conduz o espectador para o horror pictórico de *ZOO – Um z e dois zeros* (o apodrecimento de frutas e mutilações) e o banquete sacrificial de *O bebê santo de Macon* (o estupro interminável), em que a proposta de catarse, ao que se vê na tela, encontra ecos no gozo estético elaborado por Nietzsche entre o apolíneo e dionisíaco, apolíneo no sentido formal, rigoroso, dos planos, iluminação, *mise-en-scène*, e a câmera fixa (como quadros) em obsessão simétrica, e dionisíaco pela sedução de ir além dos limites morais e costumes do século XVII e o clima de histeria a partir do nascimento de uma criança de uma mulher supostamente virgem.

Em *Lavoura* arcaica, Tanatos ocupa toda a obra: na opção de Ana em morrer seca e estéril, na masturbação de André, no ocaso da vida campestre e pastoril, na subjugação e no enfrentamento da incapacidade do perdão que leva ao confronto mortal, e na euforia triste da dança para a morte.

Ao fim do filme, temos o que parecia estar subtraído: o sermão do tempo presente no capítulo 30, para surpresa, acompanha a leitura dos créditos em voz *off* do ator Raul Cortez. O leitor/espectador ideal assiste até o final, quando boa parte da plateia já se levantou nestes tempos de dessacralização da imagem, em que o ruído das pipocas, as conversas e os serviços móveis de telefonia desafiam o espaço litúrgico (cinema, igreja, teatro) em nome da descartabilidade, do excesso de naturalismo, demagogia, autoajudas, entretenimento pelo entretenimento e toda a conspiração que opera na diminuição da capacidade de imaginação e do empobrecimento da narrativa.

O livro e o filme, na liberdade e especificidades convergentes, trabalham com a imponderabilidade do tempo metafóricamente apresentado como uma lavoura, que valoriza os aspectos da natureza e não encanta mais os espíritos revoltos contra a natural corrente da vida, numa afronta ao sentido idílico. O tempo é tomado como como retorno, repetição, entidade algoz, evocado no lirismo em ... *e era no bosque* e refeito de forma transgressora, sem consolo metafísico, sem salvação e violento no passado definido em ... *e foi no bosque*.

Se, para Freud, a suave narcose da arte não ultrapassa o afastamento passageiro de um mundo externo temível e antípoda, narcose insuficiente para eliminarmos as contradições da realidade e consolar a vida, pelo menos oferece a fruição das obras para a maioria das pessoas

que não produzem arte e cultura, mas apreciam, provocando sensações prazerosas, análises e outras compreensões.

O alcance do gozo estético nietzschiano a partir do mergulho profundo aos prazeres da música, dos livros e filmes capazes mudar a percepção do mundo por meio de êxtases catárticos estimulados por ondas cerebrais que aceleram o aumento da dopamina, substância química associada ao bem-estar que potencializa o fluxo sanguíneo em estados similares às sensações de amor e desejo.

Literatura e cinema são necessariamente aventuras da linguagem e, como tal, requerem a disposição para o mistério, adesão ao jogo mágico da ficção, da memória, contemplação, saudade, reflexão teórica sobre contradições (e não mera transcrição) em palavras e imagens. Tensão dialógica que, felizmente, não oferece significações estáveis, mas estímulos que possam despertar o interesse para toda e qualquer interpretação literária e cinematográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Flavio; DROGUETTE, Juan. *O feitiço do cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2009.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema – uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Crítico de Cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2005.
- AZEREDO, Ely. *Infinito cinema*. Rio de Janeiro: Unilivros, 1988.
- BAHBHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARBARO, Umberto. *Elementos da estética cinematográfica*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. (1936). In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221. v.1
- BRASIL, Assis. *Cinema e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- CANDIDO, Antônio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de Cinema e Televisão – A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- CARVALHO, Walter. *Fotografias de um filme – Lavoura arcaica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

DACANAL, J. H. A desagregação da narrativa real-naturalista: crise cultural e ficção nos anos 7º e 80. In: *Ensaios escolhidos*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004. p.70-80.

DELEUZE, Giles. *A imagem-tempo*. Trad. Heloísa de Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Giles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

ECO, Umberto. A diferença entre o livro e o filme. *Revista Entre Livros*. São Paulo: Duetto Editorial. Ed. 7, p.98, 2005.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão. O mal estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Trad. José Octávio Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos*. Trad. Eudoro Macieira dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a sexualidade*. ESB, vol. VII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes - La littérature au second degré*. Collection Poétique. Paris: Editions du Seuil, 1982.

GIBRAN, Kahlil. *O profeta*. Trad. Mansour Chalitta. Rio de Janeiro: José Fagundes do Amaral e Cia. Ltda, 1980.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin – criação de uma prosaística*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: USP, 2008.

MOUREN, Yannick. *Le film comme hipertexte*. Paris: Seuil, 1993.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Edição comemorativa de 30 anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NASSAR, Raduan. *Cadernos de literatura brasileira n° 2*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. Jacó Guinburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

NOVALIS. *Henri d'Ofterdingen*. Edição bilíngue. Trad. Marcel Camus. Alençon: Aubier, 1942.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. Montagem no filme e no romance. In: *Revista Vozes*. Petrópolis. Vol. LXXXI, nº 3, p.27-28, 1987.

PALMA, Glória (Org.). *Literatura e cinema: a demanda do Santo Gral & Matrix – Eurico, o presbítero & A máscara do Zorro*. Bauru: EDUSC, 2004.

PARENTE, A. *Ensaio sobre o cinema do simulacro - Cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulim/UFRJ, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SCHIFANO, Lawrence. *Luchino Visconti: O fogo da paixão*. Rio de Janeiro: Trad. Maria Helena Martins. Nova Fronteira, 1990.

SEVCENKO, Nicolau. *No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa*. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

SILVA, Joel Cardoso. *Nelson Rodrigues: da palavra à imagem*. São Paulo: INTERCOM, 2010.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Helóisa Jahn. São Paulo: Ática, 2000.

TARDIVO, Renato. *Porvir que vem antes de tudo – Literatura e cinema em Lavoura Arcaica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

FILMOGRAFIA

Lavoura Arcaica

Direção: Luiz Fernando Carvalho.

Ano: 2001. 171 minutos. Distribuidora: Riofilme.

Elenco:

Selton Mello – André

Raul Cortez – pai

Juliana Carneiro da Cunha – mãe

Simone Spoladore – Ana

Leonardo Medeiros – Pedro, o primogênito

Caio Blat – Lula, o caçula

Denise Del Vecchio – a prostituta

Prêmios

Grande Prêmio BR de Cinema (2002) – "Melhor Atriz" (Juliana Carneiro da Cunha) e "Melhor Fotografia".

Festival de Montréal (2001) – Prêmio de "Melhor Contribuição Artística".

Festival de Brasília (2001) – "Melhor Filme", "Melhor Ator" (Selton Mello), "Melhor Atriz Coadjuvante" (Juliana Carneiro da Cunha) e "Melhor Ator Coadjuvante" (Leonardo Medeiros).

Mostra de Cinema de São Paulo (2001) – Prêmio do Público.

Festival de Cartagena – "Melhor Filme", "Melhor Diretor", "Melhor Fotografia" e "Melhor Trilha Sonora".

Festival de Havana (2001): "Prêmio Especial do Júri", "Melhor Ator" (Selton Melo), "Melhor Fotografia" e "Melhor Trilha Sonora".

ABC Trophy (2002) – "Melhor Fotografia de Longa Metragem".

Festival de Buenos Aires do Cinema Independente (2002) – Prêmio ADF de Fotografia, Prêmio do Público, Prêmio Kodak e Menção Especial para Luiz Fernando Carvalho.

Festival de Guadalajara (México-2002) – "Melhor Filme", pelo júri internacional.

Que teus olhos sejam atendidos

Direção, Câmera e Montagem: Luiz Fernando de Carvalho. 70m. Produção Executiva

Juliana de Carvalho. Som e Montagem: Raquel Couto

REFERÊNCIAS DIGITAIS

<http://tvcultura.cmais.com.br/entrelinhas/porvir-que-vem-antes-de-tudo-renato-tardivo-entrelinhas-metropolis>

www.roteirodecinema.com.br

www.lavouraarcaica.com.br

www.cinemaedebate.com

<http://mubi.com/topics/what-is-are-your-favorite-frames-part-deux>

<http://www.facebook.com/lavouraarcaica>

http://www.berghof.blogger.com.br/2006_08_01_archive.html

<http://armonite.wordpress.com/2012/06/17/a-parabola-paradoxal-lavoura-arcaica>

http://www.tumblr.com/tagged/leonardo%20medeiros?language=pl_PL