

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS E  
CULTURA REGIONAL

À ESQUERDA DO PAI: A NARRATIVA DE LAVOURA ARCAICA  
NA LITERATURA E NO CINEMA

ROSEMARI SARMENTO

Caxias do Sul  
2008

Rosemari Sarmento

À ESQUERDA DO PAI: A NARRATIVA DE LAVOURA ARCAICA  
NA LITERATURA E NO CINEMA

Pesquisa de Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação do Mestrado em Letras e Cultura  
Regional da Universidade de Caxias do Sul,  
como requisito parcial à obtenção do grau de  
Mestre.

Orientador Prof. Dr. José Clemente Pozenato

Caxias do Sul  
2008



*À Eric,  
Presença, apoio  
e incentivo constante.*

***Agradecimentos***

*Especialmente a meu orientador,  
Prof. Dr. José Clemente Pozenato,  
à professora Dra. Cleodes,*

*aos amigos*

*Pelayo, Ana B.,  
Karina, Clara M., Eunice, Mônica e M. Nair.*

## RESUMO

Esta dissertação situa-se na intersecção da literatura com o cinema. O objetivo é lançar um olhar sobre os seus respectivos processos de criação e significação, considerando suas especificidades. Pois mesmo quando parte de um texto literário, o cinema diverge, ultrapassa e atravessa a linha de partida, apresentando diferentes dimensões e processos.

Como a literatura e o cinema operam num mesmo espaço, o da narratividade, em um segundo momento, uma análise comparativa é feita, onde as duas obras (o romance e o filme homônimo *Lavoura arcaica*) e seus textos são confrontados a partir de alguns de seus procedimentos narrativos. Dentro do recorte adotado problematiza-se em que medida o romance e o filme representam o conflito pai/tradição (Iohána) *versus* filho/modernidade (André), vinculando-o diretamente à questão da cultura regional decorrente do confronto da tradição do imigrante libanês, descendente de uma cultura judaica e cristã, com outro território regional e cultural. Ou seja, procura-se mostrar como esta é percebida e construída através do discurso literário de Raduan Nassar e, posteriormente, traduzida e constituída no discurso fílmico de Luiz Fernando Carvalho.

**Palavras-chave:** literatura e cinema, imigração libanesa, tradição cultural, identidade cultural, *Lavoura Arcaica*.

## ABSTRACT

This dissertation is situated at the intersection of literature and cinema. The objective is to launch a new look on its respective creation and signification methods, considered as their specificities. Therefore, even if constructed in part or entirely from a literary text, cinema diverges, exceeds and crosses the initial status, presenting different dimensions and processes.

As literature and cinema operate in the same environment, the one of narration, in a second moment, a comparative analysis is made from both works (the romance and the film *Lavoura arcaica*) and its texts are confronted thru some of its narrative procedures. From the adopted study approach, it is problematized in which measure the romance and the film do present the conflict father/tradition (Iohána) versus son/modernity (André), tying it directly with the question of regional culture decurrent from the conflict between the Lebanese tradition, descendent from a Jewish and Christian immigration culture, and another regional and cultural territory. It shows then how such confrontation is perceived and constructed from the literary speech of Raduan Nassar and, later, translated and constituted into the filmic speech of Luiz Fernando Carvalho.

**Key-words:** literature and cinema, Lebanese immigration, cultural tradition, cultural identity, *Lavoura Arcaica*.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 A NARRATIVA NA LITERATURA E NO CINEMA</b>	
2.1 Um diálogo possível .....	19
2.1.2 Ultrapassando o diálogo e influenciando-se mutuamente .....	23
2.1.3 Enfrentando a crise da representação .....	26
2.1.4 Repensando a adaptação: traição ou homenagem? .....	27
2.1.5 Construindo o processo da adaptação .....	32
2.1.6 Uma nova linguagem narrativa? .....	39
2.1.7 Definindo o tempo na narrativa .....	42
2.1.8 Pensando na construção do espaço na narrativa .....	45
2.1.9 Processando novas representações .....	48
2.1.10 Delimitando algumas das questões das abordagens teóricas .....	49
<b>3 A NARRATIVA LITERÁRIA DE RADUAN NASSAR</b>	
3.1 Fortuna Crítica .....	55
3.2 O território como agenciador de conflitos .....	60
3.3 O papel do pai e o contexto cultural .....	62
3.3.1 O pai e as tradições (como forma de validar a identidade da família) ..	67
3.3.2 Os papéis do avô e do filho mais velho como legitimação do papel do pai (o poder geração após geração) .....	77
3.4 O papel de André e a intenção de uma nova ordem (o avesso de sua própria imagem o avesso da imagem da família) .....	82
3.4.1 A desordem do corpo .....	90
3.4.2 O papel da mãe como semeadora da desordem de André .....	99
3.5 O embate final: o diálogo (monólogo) entre o pai e o filho e a tragédia.	106
<b>4 A NARRATIVA FÍLMICA DE LUIZ FERNANDO CARVALHO</b> .....	119
4.1 A gramática fílmica de <i>Lavoura arcaica</i> (2001) .....	121

4.2 A transposição fílmica da paisagem cultural .....	126
4.3 A transposição fílmica do papel do pai .....	130
4.3.1 A transposição fílmica do papel do avô e de Pedro .....	134
4.4 A transposição fílmica do papel de André .....	136
4.4.1 A transposição fílmica do papel da mãe e de Ana .....	144
4.5 A seqüência do embate pai e filho e a seqüência da tragédia final .....	151
<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>160</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>166</b>

## INTRODUÇÃO

*A obra de arte é obra de arte quando  
é irrepitível,  
a ponto de ser verdadeiramente indivisível.  
CROCE*

*Através da visualidade do filme e do texto  
literário, o mundo não é mais dado a ver, mas cada um se  
lê, numa obscuridade que a imagem ilumina de suas  
evidências interiores.  
Jeanne-Marie Clerc, *Ecrivains et cinema*.*

Nos últimos séculos o pensamento humano, calcado no Iluminismo e no substrato da razão e da consciência *a priori*, legitimou a construção do conhecimento apenas pelas formas de saber verbal (oral e escrita). No entanto, sabe-se que o conhecimento se constrói e se instaura também por outras e diferentes linguagens, mais plurais, e que abarcam de forma mais abrangente a complexidade do ser humano. Essas linguagens (visual, corporal e musical) são e estão repletas de representações simbólicas num universo de significados que comunicam, constituem e trazem representações.

Existe uma grande valorização da linguagem verbal (oral e escrita) que legitima e consolida a literatura enquanto arte, como o esteio secular da cultura universal, preterindo outras linguagens. A linguagem cinematográfica está nesse plano; se apresenta de forma completa, pois abarca diversas linguagens (oral, visual, corporal, musical). O cinema, uma das mais jovens das artes, constrói e reformula seu caminho em pouco mais de cem anos, mas não é menos importante. Sua linguagem está repleta de significações; no entanto, é vista como um entretenimento comercial, geralmente seu discurso é recebido numa primeira e superficial leitura.

A obra cinematográfica não é definida como obra de arte, por isso não é percebida como produtora de múltiplos sentidos e conseqüentemente de construções de conhecimento. Essa linguagem, até então pouco explorada, traz um texto de crescente importância para a sociedade contemporânea, porque apresenta visões do mundo e interpretações singulares da realidade. A literatura

está repleta de obras permeadas de signos, metáforas e intertextualidades capazes de apresentar uma mobilidade discursiva que cria condições de trânsito aberto para outras artes. Isso instiga a refletir sobre a troca intencional entre as diversas linguagens artísticas numa obra contemporânea, na sua maneira de expressar e significar as representações que abarca. A literatura, em especial o romance, sempre foi uma forma artística propensa ao diálogo com outras linguagens, principalmente com o cinema, pois há entre ambas um parentesco originário. Entre as páginas e as telas há laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam, na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras. Ambas propiciam indagações e reflexões sobre esses diálogos nos mais diversos âmbitos, entre elas destacam-se as observações de Godard:

Os escritores sempre tiveram a ambição de fazer cinema sobre a página em branco: de dispor os elementos e deixando que o pensamento circule de um a outro. (Jean Luc Godard, entrevista aos Cahiers du Cinema, 171, out. 1965).

A arte cinematográfica tem como segunda natureza a vertente literária. Traz, a princípio, embutido o processo narrativo da literatura, mesmo que no sentido oposto, numa lógica contrária, posto que aquilo que na literatura é visado como efeito (a imagem); no cinema é dado como matéria narrativa. Relações, aproximações e influências são historicamente comprovadas. A definição do(s) objeto(s) de estudo da presente dissertação, com o intuito de formular um estudo sobre o diálogo entre essas duas artes, a literatura e o cinema, tem como proposta a análise das seguintes obras: o romance *Lavoura arcaica* (1970), de Raduan Nassar e o filme homônimo *Lavoura arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho. O texto literário é construído numa narrativa lírica e gira em torno do protagonista narrador André que, atormentado pelos próprios impulsos sexuais e ambições de liberdade, condenados pela conservadora família e comunidade que vive, mergulha num cotidiano de tormento espiritual e moral, questionando e abalando todo o núcleo familiar. O texto fílmico é uma belíssima poesia de duas horas e quarenta e cinco minutos de duração que, como boa poesia, permite

diferentes leituras do espectador. Uma adaptação na qual o diretor utiliza sua câmera de maneira a mergulhar na psique dos personagens complexos do romance, revelando e ilustrando o estado emocional em que se encontram.

A dissertação discorre sobre a intersecção da literatura e do cinema, suas naturezas, seus desenvolvimentos e seus diferentes discursos. Especialmente e especificamente em relação ao possível diálogo, numa aproximação intertextual de seus discursos e de suas instâncias narrativas e poéticas. O objetivo é traçar um olhar sobre seus processos de criação e significação considerando suas especificidades. Mesmo quando parte de um texto literário, o cinema diverge, ultrapassa e atravessa a linha de partida, apresentando diferentes dimensões e processos. Procura-se, portanto, fazer um mapeamento e um olhar histórico a partir do diálogo entre as duas linguagens. Para tanto foram utilizados referenciais entre outros, por Cristain Metz, Jean Mitry Jacques Aumont, André Bazin, Arlindo Machado, André Parente, Píer Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Cristain Metz, Jean Mitry e Gilles Deleuze (...) que apontam questões pertinentes ao universo repleto de significações no trânsito das duas linguagens.

Como literatura e cinema operam num mesmo espaço, o da narratividade, é natural e até instigante que as duas obras sejam consideradas, e seus textos confrontados e até confundidos, numa profícua troca de reflexões. Em um segundo momento, um estudo comparativo é feito, no qual as duas obras (o romance e o filme *Lavoura arcaica*) são confrontadas a partir de seus procedimentos narrativos. Busca-se analisar e comprovar os domínios representativos da literatura e do cinema com intencionalidades específicas de interpretar os diferentes sentidos que seus textos abarcam e a articulação e intersecção dessas duas linguagens, literatura e cinema. Dentro do recorte adotado problematiza-se em que medida o romance e o filme representam o conflito pai/tradição (Iohána) *versus* filho/modernidade (André), vinculando-o diretamente à questão da cultura regional decorrente do confronto da tradição do imigrante libanês, descendente de uma cultura judaica e cristã, com outro território regional e cultural. Ou seja, procura-se mostrar como a cultura regional é percebida e construída através do discurso literário de Raduan Nassar e, posteriormente, traduzida e constituída no discurso fílmico de Luiz Fernando

Carvalho. Para a fundamentação teórica dessa etapa que abarca inúmeras abordagens (desde a questão cultural até a própria significação do texto literário) foram estudados, entre outros, Jacques Le Goff, Edgar Morin, Clifford Geertz, Peter Burke, M. Halbwachs, Nicolas Jounet, Gilles Deleuze, Stuart Hall, Kathryn Woodward e Luís Augusto Fischer.

A escolha da obra literária *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar e da obra fílmica *Lavoura arcaica* de Luiz Fernando Carvalho como documento de pesquisa não é arbitrária. Ambas são permeadas de signos, metáforas e intertextualidades num desdobramento situacional redimensionado pelo espírito de época em que estão inseridas. Apresentam uma mobilidade discursiva capaz de criar condições de trânsito aberto para pensar sob diferentes instâncias (sociais e ideológicas) e instigam a refletir sobre o cruzamento entre essas linguagens artísticas. O que permite levantar a hipótese de que a tradução do texto literário para o cinema também pode compor uma obra de singularidade autoral, com uma proposição estética inovadora pela sofisticação tanto quanto a da obra original. Para balizar teoricamente essa abordagem foram adotados especialmente os estudos de Gilles Deleuze que explora o cinema como matéria pensante para a filosofia (e vice-versa); através dos procedimentos cinematográficos cria conceitos capazes de nortear a análise fílmica proposta na presente dissertação.

*Lavoura arcaica*, romance e filme, apresentam-se como um espaço autoral que leva o discurso e a linguagem literária e cinematográfica às últimas conseqüências, questionando e rompendo com princípios estéticos estabelecidos, o que demanda uma leitura de seus novos conceitos. Os autores, (levando em conta que no processo de transposição fílmica o diretor também é visto como criador de um universo) nas referidas obras, reformulam a linguagem artística através de um projeto estético de inovações múltiplas, compondo com originalidade um discurso aberto e repleto de significações, impregnado das inquietações mais pungentes da contemporaneidade.

Através da observação e do confronto do primeiro capítulo da narrativa literária de Nassar e da seqüência inicial do filme de Carvalho pode-se exemplificar a proposta de analisar como a construção da transposição fílmica,

através de suas especificidades, consegue abarcar não só o sentido inicial do romance mas, de certa forma ultrapassar e atravessar a linha de partida, a intenção da adaptação, apresentando um outro processo de criação e significação autoral tão primoroso quanto a obra que a motivou:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é o mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meio peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído repetindo sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória [...] (NASSAR, 2002, p. 9 -10).

Já a cena inicial do filme pode ser descrita assim:

No silêncio, um movimento desfocado passeando sobre panos, claros permeados por sombras escuras, deslocando-se na horizontal, da esquerda para a direita. Inicia um som mecânico, como de uma máquina, com uma batida constante, linear, que se repete, latejante. O movimento da câmera vai lentamente mostrando um dorso nu, um rosto de perfil, muito claro sobre o negro fundo; à direita, um fragmento de chão de madeira envelhecida. Movimento ritmado deste, a mão oculta, o rosto com expressão contraída, de sofrimento esconde seu olhar. Aumenta a cadência da música, o movimento a acompanha. Um apito de trem. O rosto se volta de frente, *close* nesse olhar que fita o indefinido. O apito outra vez, duas, três, quatro vezes repetidamente, ritmadamente. O rosto sai da cena, a câmera desloca-se novamente para a esquerda. O dorso, a mão em *close*, contraída, distorcida, percorrendo o corpo. O apito mais forte. O foco da imagem sumindo, mãos... luz sobre sombra, movimento, embate entre claro e escuro. Aumenta novamente a cadência da música, acelerando, o som da máquina, o apito, o claro e o escuro, a respiração ofegante. Uma parte do rosto reaparece em *close*, treme, se contrai. O apito silencia, o som da locomotiva vai diminuindo. O foco corre para o rosto, o brilho do olhar que não fita. Silêncio. O rosto se volta. Uma sineta ao longe, som de pássaros, um latido. Silêncio. (CARVALHO, 2001, Primeiro plano – primeira seqüência do filme).

Apesar das complexas relações entre literatura e cinema, a dissertação apresenta um perfil muito definido: como duas narrativas, a literária *Lavoura arcaica* e a fílmica *Lavoura arcaica*, se entrelaçam através de suas significações (a representação do conflito tradição versus modernidade) e divergem a partir de suas especificidades. O principal fio condutor da reflexão é a abordagem filosófica de Deleuze que permeia todo o trabalho.

Pode-se caracterizar as narrativas de *Lavoura arcaica* como: o texto literário observado pelo texto fílmico é narrado na primeira pessoa através do discurso da memória de André, o protagonista, numa narrativa não-linear, mas de fácil compreensão dos fatos. A narrativa é apresentada, no livro e no filme, num tom confessional pelo narrador-protagonista, o que traz uma presença viva e extremada, na qual paixões, tormentos e conflitos são expostos; dogmas e tabus são quebrados:

“Um grande oratório” - o filme todo como um grande oratório. E ele está certo, é um grande monólogo, só existe uma seqüência de diálogo no livro, que eu respeitei, que é a cena que precede a final, do pai com o filho na mesa... são dois monólogos, aliás. (CARVALHO, 2002, pg. 53).<sup>1</sup>

Pode-se dizer que o texto (literário e fílmico) está dividido em duas partes: a partida e o retorno de André, o protagonista, um jovem do meio rural arcaico que resolve abandonar sua numerosa família fugindo, em parte, daquele mundo asfixiante da lavoura, no qual o passar do tempo parece consumir as gerações e a rigidez moral mantém as estruturas sociais comparáveis às da Idade Média, um mundo em que as paixões primitivas consomem sua alma.

Com a fuga, André quebra o precário equilíbrio da família, que é baseado numa estrutura patriarcal clássica impregnada de um forte caráter religioso. O pai então ordena que o filho mais velho parta em busca do *filho pródigo* e o traga de volta ao seio da família. Esse retorno ao lar traz uma aparente, mas precária paz ao ambiente, o que deflagra uma tragédia no

---

<sup>1</sup> Entrevista de Fernando de Carvalho, sobre o filme.

momento em que André revela o avesso de sua própria imagem e, conseqüentemente, o avesso da imagem da família.

A família, um dos aspectos abordados com maior insistência no texto, é um universalizador da obra. A obra traz, através de uma narração esmerada, o drama concreto e particular dessa família que se faz lírico porque apresenta um plano de significação igualmente universal, com verdades humanas universais, no qual a fragilidade que desta emana é correlata a uma fragilidade externa. A narrativa conta a história de uma família nuclear, que concentra no seu interior toda espécie de ódios, crimes e paixões. Filia-se portanto, no sentido dramático, à tradição que deu origem aos grandes clássicos, como *Édipo Rei* e *Hamlet*, que mergulham nas profundezas do inconsciente e da psique humana. Consegue, assim, ao menos tematicamente, atingir a universalidade, partindo do plano rural e particular para o universal. A narrativa dá a impressão de que poderia acontecer em qualquer família, espaço e tempo, pois trata de dilemas, sofrimentos e crimes que afligem o homem e de suas relações.

[...] humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrain mas ir ao encontro, não é separar mais reunir, onde estiver um há de estar o irmão também [...] (NASSAR, 2002, p. 148).

O arcaísmo presente no título, recorrente da herança cultural (imigrantes libaneses agregando seu modo de vida, suas crenças e tradições a um outro espaço regional), mostra-se contundente nas falas e na vida desses personagens mediterrâneos circunscritos a um novo mundo, tão diverso e que precisa ser absorvido. O contexto se inscreve num mundo a qual as migrações e emigrações são necessárias; famílias que se estabelecem no campo, pequenos proprietários rurais libaneses provenientes e portadores de uma cultura que se mostra arcaica no momento que enfrenta e se adapta a outra, interiorana, cabocla. O romance *Lavoura arcaica* tematiza entre outros, o fenômeno da imigração sírio-libanesa. Embora não toque especialmente nesse aspecto do problema, o traz implícito, pois não recorre a generalizações que retratam

lugares-comuns na representação do imigrante. Longe de estereótipos ou de tipificações redutoras, a presença da identidade cultural está em indícios, quase imperceptíveis aos menos atentos. Ou seja, na construção dramática da própria tragédia, no qual vão se revelando valores de uma presença oriental não só no nível temático. Indivíduos carregados de conflitos de ordem familiar, social e cultural vivem em um meio no qual a tradição cultural é elemento definidor e primordial. A obra poderia ter acontecido ontem, pela falta de referentes históricos, no entanto traz alguns sinais que apontam-na como contemporânea: o esvaziamento do mundo rural arcaico, as transformações estruturais e morais nas famílias do passado, as crises religiosas, em específico a católica ou cristã.

O título do romance já mostra o que pretende. Não são só um substantivo e um adjetivo; trazem a idéia do embate entre a *lavoura* (natureza) e *arcaico* (o conservadorismo, a repressão) pelos quais debate-se o protagonista da narrativa. A tensão entre a tradição (personificada pelo pai) e a tentativa de uma nova ordem moral, religiosa e familiar (representada pelo filho), um enfrentamento entre o velho, com seus dogmas e ditames arcaicos, e a ânsia da liberdade do novo, um choque exacerbado e perene entre as gerações.

O texto fílmico, em uma comunhão com o livro (reflexão de Carvalho), consegue combinar imagem e texto no mesmo compasso, o que não é realização fácil, considerando que o romance está em prosa literária, numa narrativa introspectiva e extremamente complexa. Assim como no livro, a narração do filme é feita na primeira pessoa e o recurso de apresentar seqüências longas, cadenciadas e detalhistas, num ritmo pausado, calmo, é usado para expressar através das imagens todos os sentimentos e intensos conflitos morais e psicológicos experimentados pelo trágico herói de Raduan Nassar. O filme consegue ser corajoso e inovador sem ser hermético, pois o diálogo com o texto inicial, potencializado por fortes emoções, traz a poesia e metáforas da linguagem literária para a visual, justificando a riqueza do diálogo dessas artes e a presente pesquisa.

## 2 A NARRATIVA NA LITERATURA E NO CINEMA

*A ruptura não está entre  
a ficção e a realidade  
mas no novo modo de narrativa que nos afeta.*  
GILLES DELEUZE

*Le roman est un récit qui s'organise en monde,  
Le film un monde qui s'organise en récit.*  
(O romance é uma história que se organiza em um mundo,  
o filme é um mundo que se organiza em uma história.)  
Jean Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma

### 2.1 UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Vivemos numa época de intertextualidade, com uma nova postura de leitor e leitura que exige repensar a possibilidade da influência mútua e do intercâmbio das várias modalidades discursivas e, evidentemente, a incorporação das novas tecnologias. As artes hoje não se repelem, muito pelo contrário, se completam, pois são caracterizadas por uma forte intertextualidade. As relações entre literatura e cinema, objeto aqui de reflexão, são múltiplas e complexas e podem aproximar-se na fruição, no estudo e na pesquisa, principalmente quando se trata de despertar ou aprimorar a sensibilidade estética e as dimensões da leitura, pensando a leitura em nível transdisciplinar por abarcar diversos saberes.

A partir da afirmação “o homem é um ser complexo, percebe e recria o mundo pela sintaxe dos sentidos, sentimentos, razão, emoção” (PALMA, 2004, p. 8) é questionado como esse homem traz e agrega no seu percurso de criação e recepção artística a articulação inevitável das novas formas de expressão e linguagens da contemporaneidade. Remete-nos ao cenário da atualidade, não cabe mais acumular os conhecimentos de forma estanque, mas sim construí-los através de relações possíveis e procedentes, num sistema estabelecido através

de complementaridades no qual as redes de significações são tecidas através da multiplicidade que se apresenta.

Torna-se, portanto, imprescindível a compreensão de que o homem contemporâneo é cambiante, seu movimento natural está no trânsito das diversas linguagens, textos e discursos. A contemporaneidade traz sua estética e conceitos sem um caráter único, numa somatória de posturas e fenômenos que se inter-relacionam numa nova mentalidade de produções, concepções e linguagens. Realizar leituras intertextuais constitui uma prática real e constante do leitor. Deleuze, em suas concepções sobre a imagem-movimento e suas formas de expressão na contemporaneidade, especificando o cinema, levanta o tema da apreensão da imagem através da leitura:

[...] o olho acede a uma função de vidência, os elementos da imagem, não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser 'lida' não menos que vista, legível quanto visível. Para o olho do vidente, como do adivinho, é a 'literalidade' do mundo sensível que constitui o livro. (DELEUZE, 1990, p. 34).

Esse exercício de movimentar-se entre as linguagens do olhar e da leitura se faz presente para o expectador, leitor e fruidor, a partir de sua bagagem cultural, permitindo-o dialogar com todos os textos, literários ou não, que os precederam. Nestas leituras as linguagens e a apreensão das linguagens também se cruzam e se reportam. O homem contemporâneo vivencia uma interação possível e procedente de leituras interdiscursivas, dialógicas, tornando mais abrangente as inter-relações que se estabelecem nos diferentes níveis de leituras (sensorial, emocional e racional) e a fruição que se faz na sua essência interdisciplinar.

Ser contemporâneo ao seu tempo implica pensar e fruir a partir de como nesse tempo as suas produções e representações se apresentam: numa mobilidade que é na verdade, uma dinâmica de atualização e de fruição nas formas de aquisição de conhecimentos. Entretanto para chegar a esse estado de rede de significações, de inter-relações no qual se encontra o homem, faz-se imperativo o olhar sobre a história em que esta postura de intertextualidades está edificada. Se por um lado “pesa sobre o leitor de hoje séculos de cultura literária,

num legado de construção cultural sólida, rica, como um saber acumulado das experiências humanas” (PALMA, 2004, p. 10), por outro lado, não se pode negar a existência de pouco mais de 100 anos de arte cinematográfica nem deixar de pensar em ambas como “patrimônios culturais”, como diz Pasolini, uma referência essencial para quem estuda este diálogo, pois o traz embutido em sua arte, refletindo e passeando constantemente entre o literato e o cineasta.

O cinema dominou e potencializou os efeitos da literatura na construção do imaginário coletivo do séc XX, com recursos tecnológicos que cativaram massas de espectadores transpondo tempos e espaços, alcançando uma dimensão além do até então possível pela literatura. Segundo Bazin (1992) o cinema teria realizado, no século XX, o que nenhuma atividade artística conseguiria ao longo da história moderna, que foi “reacender a popularidade da arte”, pois o “boom” do romance nos séculos XVIII e XIX ficou praticamente restrito à classe burguesa, ao passo que o cinema atingiria todas as camadas sociais. “No século XX, nem todos podem ter acesso aos grandes escritores, porém quem é que deixa de ver Carlitos?” (BRITO, 2006, p.148).

Ao contrário do que geralmente se pensa, o filme não matou a literatura, a transformou em aliada, fazendo dela sua principal fonte de inspiração, tendo assim, de forma inexorável, construído um devir entre essas duas linguagens numa dialética na qual transformações e construções estruturais foram mútuas e provocadas justamente por esta dialética.

A cultura contemporânea, a partir de Pellegrini, pode ser situada primeiramente como visual. Suas produções (vídeo games, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda) são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura calcadas sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, visto geralmente como complemento, tal o impacto e o poder de significação dos recursos imagéticos visuais. A literatura então, frente a essa supervalorização da visualidade, muitas vezes fica relegada a um espaço aquém de sua importância, precisando buscar outras formas de ser e para isso necessita estar:

Convivendo meio à margem no interior deste universo colorido e cambiante, cuja produção e veiculação dependem de um sofisticado aparato tecnológico, o texto literário vem sofrendo transformações

sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras em sua própria tessitura. (PELLEGRINI, 2003, p.16).

Assim foi necessário buscar, e é possível perceber, profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema, que alteraram antes de tudo a maneira de olhar o mundo e hoje se apresentam impressas no texto literário.

É possível, neste sentido, notar uma conexão muitas vezes clara, outras vezes apenas sugerida, entre textos ficcionais e os elementos da linguagem visual. No que se refere à produção contemporânea, por exemplo, há uma multipluralidade de soluções narrativas presentes que provavelmente advém, entre muitas coisas, dos novos modos de ver e representar o mundo instaurados a partir da invenção da câmera fotográfica e depois, com muita força, da câmera cinematográfica. Os discursos agora convergem tornando mais abrangentes as inter-relações que se estabelecem a partir da inclusão das novas e diferentes linguagens e expressões que se constroem a partir dessas invenções e dos olhares instaurados por elas:

Deve-se à contemporaneidade uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada e as linguagens não verbais. Quando se trata de literatura e cinema é a interação entre essas duas linguagens que está em questão, é o domínio e interpretação de dois discursos que se apresentam ao leitor. (PALMA, 2004, p. 11).

Conviver então com a diversidade de meios e a hibridação das linguagens é inevitável, exigindo para isso do leitor uma abertura necessária à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula e as suas combinações com outras artes e, principalmente, a possibilidade de ler e estabelecer as relações pertinentes a essas interações.

### 2.1.2 ULTRAPASSANDO O DIÁLOGO E INFLUENCIANDO-SE MUTUAMENTE

É inquestionável a dívida histórica do cinema com a literatura, pois, na verdade, foi com ela que o cinema aprendeu a falar. O *pai* do cinema clássico, o americano D.W. Griffith, no início do século XX, foi buscar nos processos narrativos do romancista inglês Charles Dickens a inspiração para construir uma nova linguagem. Griffith admitiu ter se inspirado na obra *Grandes Esperanças* (1861) para conceber e consumir na tela os recursos de linguagem elementares para sua produção cinematográfica. Griffith ansiava por avançar sobre a pobreza da câmera fixa, que mantinha o cinema num patamar precário de “teatro filmado” (BRITO, 2006, p.137). Buscou então nas páginas narrativas de Dickens a base para ousar lances expressivos como, por exemplo, variar a posição da câmera em relação ao material filmado. Implementou um processo de narrar visualmente uma estória com planos diversos que podiam e deviam ser combinados do mesmo jeito que o escritor muda, de repente e sem explicação, o alvo do discurso. Assim não somente o enquadramento era aprendido com a literatura, mas a própria montagem, com noção de contraste implícito.

Não se pode esquecer que o cinema nasceu destinado a um público iletrado, na emergência de um discurso para as massas, associado ao mundo da diversão popular. Neste momento o cinema era visto como “atração, isto é, como uma técnica que encantava as platéias pelo seu poder fotográfico de copiar o movimento das coisas” (BRITO, 2006, p.138). No entanto na primeira década do século XX essa visão se apresentava desgastada junto ao público que, já acostumado com a novidade, não via mais o cinema com fascinação. Neste período surgiram os efeitos especiais *mágicos* de Méliès que, unidos ao cinema ficcional e narrativo dos jovens cineastas como Griffith deram os primeiros passos para interpretação do cinema como linguagem artística, com importância no plano da comunicação social. É evidente que a influência da literatura sobre o cinema tinha seus limites, porque, além dos recursos alcançados somente na narrativa literária, existiam impossibilidades técnicas: como conseguir, por exemplo, a variação de angulação existente na narração de Dickens. No entanto a invenção da câmera móvel resolveu essa questão. Uma vez conseguida essa mobilidade,

todo um leque de possibilidades semióticas, ou seja, propriamente fílmicas e não só técnicas, se abriam. A imaginação do cineasta se estendia agora não só com capacidade de narrar com a desenvoltura e a fluidez do escritor, mas também, de o fazer diferentemente dele, criando efeitos que a literatura jamais sonhara com especificidades próprias. Consolidou-se então a filmografia Griffith via Dickens.

Benjamin (1992) apresenta a invenção da fotografia como um processo de extrema importância por alterar a própria natureza da arte. Através da reprodução técnica o *status* da arte como única, sua *aura* e o culto a essa *aura* e suas representações foi desmistificado. Depois, e através, da fotografia veio o cinema, trazendo agregado a si as outras artes: a imagem da pintura, o realismo visual da fotografia, o som da música, o movimento da dança, a suposta tridimensionalidade (ainda que virtual) da escultura e a narrativa apoiada na ação da literatura. Um público até antes não alcançado foi atingido, estendendo as diversas manifestações artísticas às massas.

A natureza da literatura não passou incólume às gradativas e profundas transformações que se efetivaram como resultado das técnicas introduzidas pelos novos modos de produção e reprodução da cultura, baseados, sobretudo, na imagem. É consenso histórico que a invenção do cinema teria provocado no romance do século XX o mesmo impacto e transformação estrutural que o surgimento da fotografia desencadeou na pintura.

Tanto a literatura provocou, inspirou e transformou a linguagem cinematográfica quanto o cinema transformou e influenciou a literatura, através de suas novas formas de percepção e representação, principalmente nas suas categorias narrativas. Essas mudanças efetivadas no modo de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema, alteraram a maneira como se olha e percebe o mundo, imprimindo marcas no texto literário.

Portanto a invenção da imagem mecânica mostrou-se um processo crucial e decisivo, pois antes de sua invenção a noção de perspectiva, que vinha do século XVI, “organizava o campo visual a partir do olho humano, cada desenho ou pintura propunha ao espectador que ele era o único centro do mundo, a câmera, em especial a cinematográfica, demonstrou que este centro não existia mais” (PELLEGRINI, 2003, p.30). Desta forma a literatura nunca mais foi a mesma: “desde que o cinema surgiu não sonhamos mais da mesma

maneira” afirma Jean Duvignaud, pois “esta mudança na paisagem psíquica da humanidade tinha de ter suas conseqüências no fenômeno literário” (*apud* BRITO, 2006, p.143). Duvignaud sublinha inclusive um deslocamento no modo como a narrativa literária era direcionada.

Os americanos da primeira metade do século XX, como Hemingway e Faulkner, passaram a recusar a onisciência na narração herdada do romance clássico. Privilegiaram o diálogo e o centramento do foco narrativo no protagonista de visão limitada, aproximando seus textos dos roteiros de cinema. Borges, no prólogo da *História Universal da Infâmia* (1935), reconhece que seus primeiros exercícios de ficção derivam do cinema de Von Sternberg; em *Antologia da Literatura Fantástica* (1940), uma das sete linhas informativas sobre Borges anunciava: “Escreve em vão argumentos para o cinematógrafo” (COZARISNKY, 2000, p.11). No Brasil essa influência aconteceu um tanto atrasada, mas hoje em dia ninguém nega que ela se apresenta em ficcionistas como Raduam Nassar, Ignácio de Loyola Brandão, entre outros. Em certos casos como Rubem Fonseca e Patrícia Mello o despojamento da linguagem atinge um ponto em que temos apenas uma seqüência de *tomadas* em séries. Pode-se ainda encontrar autores como Guimarães Rosa, que ousou passear e brincar escrevendo determinados textos como *roteiros cinematográficos*, especialmente o conto *Cara de Bronze* na obra *Corpo de Baile* (1956). Na Europa é possível citar Camus, Gide e Virginia Woolf. Agora que o cinema de Hollywood descobriu Jane Austen, percebem-se os verdadeiros roteiros de filmes que constituem seus romances.

Pode-se constatar que a narrativa desses escritores não é cinematográfica porque fala de cinema, aproveitando apenas esteriótipos veiculados pela tecnologia de imagens, ou simplesmente por tentar mimetizar os procedimentos fílmicos, pois seu comprometimento é de outra ordem.

Cunha (2001) adverte que a prática desses escritores permite aportar na literatura algo que pode acionar o pensamento do receptor de uma forma mais complexa e, conseqüentemente, fazendo-o ver e pensar em níveis mais profundos de reflexão. Esse *algo* seria o referencial imagético propiciado pelo cinema, acervo de luz e movimento, comum ao imaginário do leitor-espectador e do escritor-cineasta.

### 2.1.3 ENFRENTANDO A CRISE DA REPRESENTAÇÃO

Histórica e sociologicamente falando, e como já foi dito, o cinema representou para o século XX o que a ficção literária teria representado para o século XIX, justamente por terem afinidades estruturais inegáveis. Romance e filme, “ambas grandes narrativas, que dentro de um dado momento, conquistaram o público e o fizeram cativo” (BRITO, 2006, p.158). O “literário detendo o estatuto do documento escrito, cartorial” (BRITO, 2006, p.163), o cinema, ao contrário, não para ser lido, mas visto, presenciado. As duas linguagens embasadas na narrativa ficcional mas de especificidades diferentes e inerentes a suas próprias naturezas.

Cabe falar na “crise da representação” (BRITO, 2006, p.165) que as artes se sofreram no final do século XIX e início do século XX. Tradicionalmente pintura, teatro, dança, escultura, literatura foram sempre *representacionais*, ou seja, mostravam da realidade uma imagem *tal qual*, imitativa, copiadora, mimética, simulacro da sociedade. Os movimentos modernistas, que aconteciam nesse determinado momento, começaram a questionar essa representação e investir no sentido oposto, na impossibilidade de representar de forma mimética, alterando o conteúdo da obra. Exemplos disso são os movimentos mais radicalmente conhecidos como abstracionistas de Malevith e Mondrian, e os dadaístas como Marcel Duchamp e Tzara. No romance o grande exemplo está em James Joyce com *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake/ Finnicius Revém* (1939). Todos apresentavam a desconstrução narrativa como proposta.

No entanto o cinema ainda era uma arte nova, engatinhando, construindo e consolidando sua linguagem e assim preferiu ficar com o modelo narrativo literário tradicional do século XIX (com começo, meio e fim) como base geral de sua representação. “A arte do movimento que imita a vida, representacionista, é sua essência semiótica” (BRITO, 2006, p.166). Evidentemente que alguns cineastas mais ousados criaram obras com teor experimental. Luis Buñuel, por exemplo, e hoje em dia Alejandro González

Ilharritu e Gaspar Noé, mas são casos isolados. A rigor, seguindo contra a corrente das vanguardas modernistas, o filme se consagrou e consolidou com uma estrutura mimética, porém não somente como cópia das aparências, no sentido grego. O cinema é uma representação fictícia de situações humanas, o que significa não servir como cópia fiel da realidade, e sim usá-la como código estrutural de sua linguagem, como representação da existência humana. O filme encontrou assim um caminho narrativo todo seu, próprio de sua especificidade semiótica.

#### **2.1.4 REPENSANDO A ADAPTAÇÃO: TRAIÇÃO OU HOMENAGEM?**

A adaptação é uma questão um tanto polêmica e não necessariamente nova. Diria que o princípio dessa polêmica não está somente na adaptação da linguagem literária à cinematográfica, mas na influência das artes na adaptação em geral, posto que as diversas artes não foram só influenciadas, mas intrinsecamente linguagens transformadoras de outras linguagens. Sempre houve intrincadas relações entre as artes com produções estéticas impregnadas por essas influências, haja vista as tantas variedades de experimentos que até o século XIX ocorreram principalmente entre literatura e artes visuais<sup>2</sup>, que desde os tempos mais remotos mantiveram uma mútua compreensão e correspondência. Diderot, numa carta endereçada a Abbé Batteux, demonstrando que o olhar sobre a correlação artística não é reflexão que se mostra somente hoje, já escrevia:

Comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta é coisa que já se fez milhares de vezes. Mas congregar as belezas comuns da poesia, da pintura e da música; mostrar-lhes as analogias; explicar como o poeta, o pintor e o músico representam a mesma imagem; surpreender

---

<sup>2</sup> Mario Praz, no livro *Literatura e artes visuais* traz uma extensa e detalhada pesquisa, delineando um vasto painel das escolas de literatura, pintura e arquitetura e das semelhanças estruturais entre e dentre estes sistemas artísticos, estabelecendo ainda relações nas diversas épocas e contextos sócio-culturais, chegando, de certo modo, a uma tipologia de temas.

os emblemas fugitivos de sua expressão; examinar se não haveria alguma similitude entre esses emblemas, etc., eis o que resta fazer, e o que vos aconselho a acrescentar ao vosso *beaux-arts réduiist a um même príncipe*. (PRAZ, 1970, p. 23).

A possibilidade de explorar as influências, trocas, correspondências entre as várias artes era evidenciada principalmente por artistas. Essas relações se davam entre literatura e artes plásticas, literatura e música e vice-versa, mas a partir das conquistas técnicas da fotografia, que afetou praticamente todas as artes, mesmo que recente historicamente, o cinema passou a ser bastante considerado na evolução das relações e no modo de produção das artes. Se o cinema apresentasse já uma história secular, veríamos mais claramente que ele não escapa das leis comuns das artes, pois como nos alerta Bazin, é jovem, a mais nova das artes. No entanto a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história, mas se mostram também como resultantes da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre elas pelas outras artes já evoluídas. Segundo ele “Talvez os últimos vinte anos do cinematógrafo contenham em sua história como cinco séculos em literatura: é pouco para uma arte, muito para nosso senso crítico”.(BAZIN, 1985, p. 84).

A adaptação apresenta-se como uma constante na história da arte, Malraux mostrou que o Renascimento pictorial devia sua origem à pintura gótica. Giotto pinta em relevo sob a influência direta da escultura arquitetural. Michelangelo recusa os recursos da cor a óleo também buscando a conveniência da pintura escultural, opondo-se a Raphael e Da Vinci que o viam buscar uma arte radicalmente autônoma. Já na Idade Média, os grandes temas cristãos são encontrados no teatro, na pintura, nos vitrais, etc. Pode-se considerar também o romance, visto que a tragédia clássica adaptou a pastoral romanesca para a cena, ou Mme. Lafayette pelo que ela deve à dramaturgia raciniana (Bazin, 1985). Pode-se pensar da adaptação como lugar comum na história literária até o século XVIII, quando a noção de plágio começava a aparecer. O conceito de arte pura, propriamente dita, não existe, visto que as diversas artes não evoluíram herméticas, fechadas no seu processo, mas também como forma de reagir uma sobre as outras. O polêmico em relação à adaptação no cinema é que diferentemente do usual e recorrente no ciclo evolutivo das artes, a adaptação, o empréstimo, a influência não se situam na origem, eles não só se transformam

em linguagem, mas na maioria das vezes literalmente pretendem o simulacro da outra linguagem, e aí o drama da *vulgarização* (BAZIN, 1985, p. 93) da adaptação.

No momento em que o cinema surge como linguagem, como expressão artística, (já que primeiramente o cinema teria nascido diretamente de um patrimônio cultural tradicional, ou seja, da literatura, da pintura, das artes figurativas, e somente depois “começou a nascer de si próprio, espiralando-se, voltando-se para si mesmo” (PASOLINI, 1983, p 49.)) vai alimentar-se da literatura como fonte de inspiração. Não que isso aconteça necessariamente, pois, sabe-se que grandes filmes se tornaram verdadeiras obras-primas, consideradas uma contribuição insubstituível ao patrimônio da arte. Roteiros originais como: *Encouraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles, e *Scarface* (1983) de Brian De Palma são alguns exemplos. Mas na maioria das vezes o que de melhor o cinema contemporâneo produziu, deve-se a romancistas modernos, sobretudo em *Ladrões de Bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica, baseado no romance de Luigi Bartolini. Sem generalizações Bazin afirma que assim há garantia de trabalhos de qualidade no cinema.

Bazin (1992) apresenta elementos favoráveis à adaptação, um de ordem social e histórica e outro de ordem prática. O cinema teria conseguido no século XX reacender a popularidade da arte como nenhuma outra atividade artística conseguira na modernidade. Sobre a adaptação, não a vê como problema, pois parte do princípio de que “estilo se define pela fusão de forma” (BAZIN, 1992, p.148). Assim buscar a fidelidade é uma ilusão. Cabe ao cineasta encontrar os elementos cinematográficos equivalentes aos literários, pois se o filme é uma “tradução estética do romance para outra linguagem” (BAZIN, 1992, p.148), calcada na empatia do cineasta pela obra literária, há que respeitar-se o espírito do romance adaptado, a fidelidade ao autor, inventando e articulando apenas os elementos audiovisuais ao texto.

Xavier (2003) aponta que as questões relacionadas à adaptação, às diferenças das duas formas de expressão e à transmutação da obra literária para a linguagem cinematográfica são complexas e questionáveis, e devem ser discutidas em muitas dimensões. Mas o catalisador dessa discussão é a questão

da fidelidade, em que momento essas duas artes se tocam ou se repelem. Ser fiel à forma do romance é provavelmente ficar aquém deste por não alcançar a abstração da literatura, ou tentar ser fiel ao seu espírito e utilizar transposições e transformações adequadas a especificidade do cinema, como a mobilidade plástica, que o livro não atinge, e novamente traí-lo. Alain Garcia comenta sobre esta fidelidade:

A adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente a 'transposição' não trai nem um nem outro, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística. (BRITO, 1990, p. 29).

Brito questiona assim não só a concepção de fidelidade, mas o termo, já que etimologicamente a origem do termo adaptação parece remeter ou sugerir acomodação, adequação, o que de certa forma implica uma situação hierarquizante. Mas a redução desse assunto não é só semântica, cinema e literatura correm em direções opostas justamente por suas diferenças, especificidades. O óbvio é a distância semiótica entre essas duas linguagens, conseqüentemente, quem adapta só pode utilizar a obra literária como matéria-prima, considerando a natureza de cada arte. O importante segundo Mitry é partir do princípio de que os “valores significados existem independentemente da expressão que os dá a ver entender” (BRITO, 2006, p.145). Objetivando exprimir exatamente a mesma coisa que o romancista, o adaptador deturpa a forma romanesca e na tentativa de respeitá-la se contenta em pôr em imagens um mundo já significado ao invés de criar suas próprias significações.

O romance, alerta Mitry, “é uma narrativa que se organiza em mundo, o filme um mundo que se organiza em narrativa” (*apud* BRITO, 2006, p.146), e deste fato diferenças estruturais óbvias dificultam esta, mas não impossibilitam essa interseção. Um exemplo de oposição básica é o uso do espaço e do tempo nas duas formas de arte, sendo no “romance conceitual e mediatizado, e no filme espetáculo presentificado, o espaço aparece sempre no primeiro como temporalizado, e o tempo, no cinema, sempre como espacializado” (BRITO, 2006, p.146). Isso porque a literatura é resultado da construção mental a partir da decodificação do discurso verbal, e no cinema a imagem concreta é um ponto de partida. O tempo é condição da narrativa, pois esta repousa justamente na

representação da ação. Advém de um dum discurso construído num movimento seqüencial, no qual os fatos estão articulados, de forma linear ou não. A diferença da literatura para o cinema é que na primeira as seqüências se fazem com palavras e no segundo com imagens.

Xavier privilegia o diálogo entre filmes e livros esperando que “a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do texto” (2003, p. 62). Já Guimarães afirma que “as adaptações de obras literárias para veículos audiovisuais constituem um processo cultural complexo” (2003, p. 91) sugerindo uma “relação conflituosa entre o mundo das letras e do espetáculo” (2003, p. 92). É necessário questionar o posicionamento do autor que emprega o termo *audiovisuais*, se entende o cinema como pertencente ao mesmo patamar da televisão, e conseqüentemente, essas categorias no nível do *espetáculo*.

Alguns escritores se colocam em posições diferentes e bem radicais, entre eles está Virginia Woolf que se posicionou publicamente contra, criticando enfaticamente a adaptação dirigida por Clarence Brown (1935) do romance *Anna Karenina* de Tolstói (1877). Para ela o cinema é incapaz de fazer uma transposição à altura, já que é inevitável uma grande perda no próprio sentido do texto incapaz de ser compensada. Segundo o depoimento da escritora, parece que “o signo icônico do cinema nunca estará a altura da riqueza de significação do signo verbal” (BRITO, 2006, pg. 144). Na perspectiva da escritora o cinema está condenado a ser defeituoso por sua natureza. Cabe lembrar que a linguagem cinematográfica é completamente diversa da literária e, como afirma Bazin, é errôneo apresentar a pretensa fidelidade da adaptação como uma sujeição, necessariamente negativa as leis estéticas alheias.

Não é porque a fotografia é sua matéria prima que a sétima arte está fadada a dialética das aparências e à psicologia do comportamento. Se é verdade que ela só pode apreender seu objeto exterior, há mil maneiras de agir sobre sua aparência para eliminar equívoco e fazer dela o signo de uma, e apenas uma, realidade exterior. (BAZIN, 1985, p. 90).

Justamente nas diferenças estruturais estéticas é que repousa a procura e a riqueza das equivalências entre as duas linguagens, ou na tradução

de uma para a outra, por requerer uma maior invenção e imaginação no domínio da linguagem e do estilo da criação cinematográfica do cineasta, que almeja realmente a semelhança ou fidelidade proporcional da literatura à especificidade do cinema.

Mas sabe-se que esse tipo de reação literária, negativa às adaptações da literatura para o cinema não é regra, muito pelo contrário. Muitos escritores reconhecem que de certa maneira uma adaptação cinematográfica do seu livro virá não só como transcrição da obra para outra linguagem, mas como instauradora de novos significados. Justamente por se apresentar numa linguagem diferente talvez haja uma perpetuação maior de sua obra, já que vivemos numa época em que a imagem tem uma instância de poder consagrado. O certo é que as variações e possibilidades de inter-relacionamento entre os meios de expressão artística são praticamente infinitos e os posicionamentos referentes a esta interação também são inúmeros. Revela-se assim um devir e uma mobilidade evidente entre essas duas formas de expressão artística.

### **2.1.5 CONSTRUINDO O PROCESSO DA ADAPTAÇÃO**

O repúdio às adaptações, que vem obviamente de segmentos da literatura, parte do argumento geral da traição do original, da distância semiótica das duas linguagens, do desnível qualitativo supostamente inevitável. O caso de Virginia Woolf foi emblemático dessa postura, que criticou a óbvia simplificação da adaptação do romance de *Ana Karenina*, afirmando o fato de no cinema: “um beijo significar o amor, a taça quebrada, a separação, um sorriso, a felicidade, e cada imagem incapaz de reconstruir a profundidade psicológica que se encontra nas páginas do romance” (*apud* BRITO, 2003, p. 9).

Nota-se que, além do preconceito frente a essa arte jovem que ainda está construindo e consolidando seu caminho (oposto da literatura, esteio da cultura universal), historicamente o cinema apresentou infelizes adaptações literárias,

pois buscou justamente o simulacro do desejado, sem respeitar e explorar a especificidade própria da linguagem cinematográfica.

A discussão dos temas relativos às adaptações da literatura para o cinema tem sido desde então intensa, contínua e polêmica, sob diversos ângulos. Questiona-se a *fidelidade* e, mais atualmente há concordância com uma tese em que a *tradução* é feita de uma linguagem para a outra. Cabe então um olhar sobre o que acontece na passagem da estrutura e linguagem literária para a cinematográfica, visto que o cineasta pretende sempre mais que uma simples adaptação. Quer uma obra com qualidade e expressividade, autônoma em sua natureza, fazendo com que o discurso fílmico resguarde sua especificidade, mas, ao mesmo tempo, tentando aproximar-se estruturalmente do literário, em busca de uma gramática narrativa semelhante a este, ou seja, uma gramática cinematográfica que será aproximada justamente pela narrativa que se inscreve como o cerne das duas linguagens.

O cineasta Jean-Luc Godard faz uma colocação aparentemente caricata, mas pertinente sobre o assunto: “O chato em escrever é que nunca se sabe se é para dizer ‘quando saí chovia’ ou ‘chovia quando saí’. Em cinema, é mais simples: mostram-se os dois ao mesmo tempo” (*apud* BRITO, 2006, p. 12), Godard reflete sobre a identidade do cinema, se ela está justamente entre a narração e a imagem. Com bom humor é ilustrado como o aspecto dissertativo, conceitual, abstrato da linguagem literária pode ser inviável para a cinematográfica, pois, além da dificuldade do cinema em mostrar a subjetividade e a profundidade de uma obra literária, um romance normalmente tem uma duração objetiva, não só diagética, maior que o filme, fazendo-se necessária assim a reflexão sobre o processo concreto da transposição.

O teórico Francis Vannoy (*apud* BRITO, 2006) faz considerações sobre o momento da passagem da estrutura literária para a cinematográfica, que embora em caráter mais operatório, pertinente na análise dessa aproximação entre as duas linguagens. Vannoy se opõe às teorias do crítico e cineasta François Truffaut, que não acredita na elaboração de conceitos teóricos que sistematizem os processos adaptativos. Para Truffaut o cineasta deve estar totalmente livre para encontrar as soluções para cada caso, pois cada adaptação concreta é essencialmente única e diferente das outras. Segundo ele “não

existem regras, nem fórmulas mágicas possíveis, só contando o sucesso do filme, este ligado exclusivamente à personalidade do cineasta” (*apud* BRITO, 2006, p.150). Desenha-se assim uma proposta de criação original, mas que também se mostra um princípio de ação. Cabe aqui pensar nas palavras de Kant que assinala “que, no conhecimento, a imaginação trabalha para a inteligência, enquanto na arte, a inteligência trabalha para a imaginação” (*apud* BRASIL, 1967, p. 86). Ou seja, a criação livre pode dar certo para cineastas como Truffaut, que podem ser definidos como artistas, mas para aqueles não tão talentosos o cuidado e respeito a determinados procedimentos se faz inteligente no sentido de obter o resultado artístico desejado. Então torna-se conveniente uma reflexão sobre as teorizações de Vannoye, pois concretamente existe um processo de adaptação e confronto entre romance e filme, visto que a imagem cinematográfica tem seus próprios códigos, diversos daqueles que a palavra escrita tem e o processo de interação com o leitor e espectador é distinto, portanto deve ser observado na transposição duma linguagem para outra.

A imagem é para o cinema um ponto de partida, enquanto que, para a literatura é um ponto de chegada, justamente porque cada linguagem tem recursos de expressão específicos de cada uma delas. Assim a narrativa fílmica mostra para narrar, mas recorre necessariamente à decodificação de imagem em palavras. A narrativa literária narra para mostrar e, ainda que não tenha como suporte a imagem visual, é produtora de representações que o leitor vê como os olhos da mente. Duas linguagens afins, com processos opostos; na aproximação delas, pela intencionalidade da adaptação, as diferenças são evidentes e devem ser trabalhadas pelo adaptador. Normalmente um romance é quantitativamente maior que um filme, não apenas porque se gasta mais do que duas horas, média de tempo de uma projeção cinematográfica, para ler um livro, mas, principalmente porque a linguagem verbal é mais extensa, prolixa, analítica. O aspecto dissertativo desempenha o aprofundamento específico da linguagem literária não é equivalente à linguagem cinematográfica, icônica, imediata, no qual o espectador apreende mais pelos sentidos.

Vannoye observa que para alcançar o rigor nas adaptações da literatura para o cinema deve-se observar aspectos essenciais que são recursos escolhidos em relação ao conteúdo das obras, literária e fílmica, embasados em

estudos a partir do enfoque da dedução, através da observação do que tem acontecido nas adaptações existentes. Ele os define em três categorias: a primeira a nível operacional, a segunda a nível estética, e a terceira a nível da apropriação. Segundo ele na primeira categoria duas operações propriamente técnicas são básicas: a redução e a adição, pois, de um modo geral, através da observação existem elementos que se apresentam nos romances que não se apresentam em suas adaptações. A redução, ou seja, o processo de eliminação de elementos para adequar a obra literária à duração temporal da obra fílmica, procedimento mais usual devido à diferença óbvia na leitura e apreensão das duas linguagens, consiste em cortes no texto literário, exclusão de elementos, trechos, paisagens, ações, diálogos, inclusive personagens. Também podem ser feitos resumos, como, por exemplo, dois ou três personagens são transformados em um único, ou dois acontecimentos separados cronologicamente no texto literário acontecem simultâneos no texto fílmico. Outros elementos cortados ou reduzidos normalmente são os trechos excessivamente discursivos e/ou introspectivos, nos quais são desenvolvidas reflexões de caráter abstrato demais para serem adequadas às filmagens.

Exemplos de redução nas adaptações literárias são facilmente apontados: *Um lugar ao sol* (*A place in the sun*, 1951) filme de duas horas de duração que George Stevens adaptou do volumoso romance de Theodor Dreiser, *An American tragedy* (1931), no qual mais de dois terços do romance ficou de fora com efetivos cortes e condensação de episódios, o que na opinião de muitos críticos desfigurou o original. O mesmo pode ser dito de *Vidas Amargas* (1955) de Elia Kazan que adaptou somente parte de *East of Éden* (1952) de John Steinbeck. No caso do romance *A insustentável leveza do ser* (1984) de Milan Kundera, as longas reflexões do narrador são sumariamente cortadas para privilegiar o andamento da narrativa fílmica de Philip Kaufman (1988). Já na adaptação de *Casa dos Espíritos* (1982) de Isabel Allende, três personagens femininos são reduzidos a um no filme de Bille August (1993). No Brasil, o cineasta Leon Hiszman (1971) na obra homônima *São Bernardo* (1934) de Graciliano Ramos, aboliu onze capítulos do texto literário. Nelson Pereira dos Santos reduziu de forma considerável no filme (1981) o romance *Memórias do Cárcere* (1953) de Graciliano Ramos. Em alguns casos, as reduções das obras

literárias para as adaptações filmáticas não são óbvias em termos de quantidades, como acontece na adaptação de Ang Lee (1995) do romance *Razão e Sensibilidade* (1811) de Jane Austen, no qual o que desaparece está distribuído de forma assistemática do texto original.

O processo inverso ao da redução é o da adição. Ao tratar de linguagens diversas em sua estrutura narrativa, a literária e a fílmica, os adaptadores necessitam tanto reduzir quanto agregar elementos novos que realizam a tradução não literal dos aspectos do romance. Esses aspectos não podem ser transpostos de outra forma, pois necessitam de tempo e/ou espaço diferentes, os *equivalentes cinematográficos* de Bazin. Um acréscimo de elementos como imagens, personagens, diálogos, ações, cenários, ou dilatação destes, um pequeno detalhe físico ou psíquico, acaba por ser um deflagrador semântico importante no desenrolar da trama. Do mesmo modo, o próprio tratamento no destino do(s) protagonista(s) pode receber um desenvolvimento maior no cinema em função, muitas vezes, de situações abstratas que no discurso literário são possíveis, por exemplo, o monólogo interior que no discurso fílmico precisa de um equivalente adequado que produza o resultado desejado, próximo ou igual ao literário. Também se pode citar exemplos: no filme *Janela Indiscreta* (*Rear window*, 1954) de Alfred Hitchcock ao adaptar o conto *It Had to be Murder* (1942) de Cornell Woolrich apresentou uma dilatação considerável, tanto em relação a inúmeros elementos diagéticos quanto na ampliação de elementos já existentes. A noiva do fotógrafo acidentado Jeffrey, a bela milionária Lisa Carol, é inexistente no original e, conseqüentemente, o caso amoroso entre os dois. Numa adaptação pretensamente fiel ao texto *Hamlet* (1600/1602) de William Shakespeare, o cineasta Kenneth Branagh (1996), além de reproduzir literalmente todas as palavras, toma a liberdade de acrescentar cenas inexistentes no original: Hamlet e Ofélia na alcova se amando e, mais tarde, Ofélia enlouquecida em cativo num convento. No cinema brasileiro vemos que na adaptação de *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, por Nelson Pereira dos Santos (1963), a aula de violino na casa do patrão de Fabiano e o “bumba-meu-boi” que a família assiste durante os festejos na cidade, não existem no texto original. Na adaptação de Fábio Barreto (1994) para *O Quatrilho* (1985), romance de José Clemente Pozenato a cena no qual o personagem Ângelo quebra a

cômoda, como sinal de revolta, inexistente no livro. Assim situações que na linguagem escrita, bem mais prolixa e capaz de explorar abstrações com profundidade, são possíveis na transposição para a imagem cinematográfica, calcada na instantaneidade e objetividade, necessitam de adaptações críveis que concorram em grau equivalente ao que pretende o discurso, tanto literário quanto cinematográfico.

A segunda categoria que Vanoye caracteriza, definida por ele como estética, é baseada na dicotomia estilística que a literatura historicamente consagrou. De um lado a narrativa clássica convencional, cujo modelo principal era novelística construída por Balzac e outros romancistas dos séculos XVIII e XIX. Por outro lado a narrativa dita moderna, de rupturas, a partir da escrita de James Joyce. Vanoye afirma que as adaptações cinematográficas provenientes da literatura tem sido produzidas, esteticamente a partir deste dois modelos de narrativa, transformando ora romances clássicos em filmes modernos, ora romances modernos em filmes clássicos, sempre pela perspectiva estética. Veja-se o romance moderno *A Insustentável Leveza do Ser* (1984), de Milan Kundera adaptado por Philip Kaufman, como uma obra clássica (1988), *A Mulher do Tenente Francês* (1969) romance moderno de John Bloom, foi transformado em um filme clássico por Karel Reisz (1981).

A terceira categoria de Vanoye aborda a apropriação que, segundo ele se compõe no processo de integração e assimilação da obra ou de algum aspecto desta a partir de uma nova concepção estética, ideológica ou contextual do ponto de vista dos adaptadores.

Ainda pensando na análise do processo operatório da transposição ou adaptação fílmica do texto literário, Brito acrescenta outras duas modalidades que se somam às de Vanoye (ampliação e redução). Sugere o deslocamento e a transformação, e divide esta em simplificação e ampliação, práticas usuais e pertinentes no método adaptativo do literário para o cinematográfico. O deslocamento, que a princípio simplesmente transforma a ordem dos elementos que são postos nos dois textos, ou seja, elementos que estão em ambos mas não na mesma ordem cronológica ou espacial, produz o efeito semiótico desejado. Como exemplo, a adaptação que Stanley Kubrick realizou de *Lolita* (1962), romance homônimo de Nabokov (1959), no qual o desenvolvimento da narrativa é

invertido. A história do filme começa pelo final do livro, o assassinato de Quilty, e o ponto de vista narrativo é deslocado de onisciente para limitado. Em *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, diferentemente do original de Graciliano Ramos, a cadela Baleia é morta em outro momento, no dia em que a família vai embora do rancho que os abrigara; assim algumas referências diagéticas que no livro estão distribuídas, no filme estão condensadas em determinada cena.

O procedimento mais sutil (visto que cortar, adicionar e deslocar são usuais, evidentes e necessários) é a transformação que vai ser definida a partir de certo *feeling* do cineasta ao lidar com as diferenças estruturais das duas linguagens. Consiste em dar aos recursos verbais da literatura uma forma não verbal, icônica, cinematográfica, muitas vezes como compensação das perdas inevitáveis, ou seja, elementos que no romance e no filme possuem significados equivalentes, mas se apresentam na transposição livro/filme com configurações diferentes. Pode se perceber, por exemplo, na versão cinematográfica de *Orlando* (1948), de Virginia Woolf, que a cineasta Jane Champion (1991) transforma a fluência da escritora em pureza de plástica com elementos de requinte visual como, por exemplo, o vestuário e a insistência na imagem do carvalho. Também a comicidade presente no original foi eliminada, trazendo um sentido mais onírico e poético. Em *Razão e Sensibilidade* (1995) o diretor Ang Lee transforma em criança a personagem Margareth, que no romance de Jane Austen é uma moça. Assim consegue mais humor nas travessuras dela compensando, dessa forma, a ironia presente no discurso da escritora. Nesses casos, as transformações podem ser vistas como a passagem semiótica do verbal para o icônico na adaptação das duas diferentes linguagens. No entanto essa passagem pode se apresentar mais abrangente e contundente se levadas em conta as adaptações nas quais os cineastas ousaram atualizar a narrativa atingindo o tempo e espaço desta. Na adaptação cinematográfica do romance *Heart of darkness* (1899) de Joseph Conrad, que se passa no século XIX, na África, Francis Ford Coppola muda inclusive a temática, e faz de *Apocalypse (Apocalypse now, 1979)*, uma narrativa que ocorre no século XX, anos setenta, no Vietnã. As diversas obras de William Shakespeare, em suas incontáveis adaptações para o cinema, são alguns dos casos primorosos de adaptações atualizadas. Cabe lembrar principalmente da

estória de *Romeu e Julieta* (1594/1595) que Robert Wise reconta em estilo musical, nos anos 60, transformando as famílias *Capuleto* e *Montequio* em gangues de rua em *Amor, sublime amor* (*New York, West Side story*, 1961). Mais recentemente, o cineasta Baz Luhrmann (1996) atualiza a mesma peça numa ambientação ao mesmo tempo pop e barroca, com uma linguagem estilo videoclipe, com ritmo e visualidade exacerbados, em uma cidade moderna da Flórida.

### 2.1.6 UMA NOVA LINGUAGEM NARRATIVA?

A arte de narrar, configurada pela palavra, pelo registro verbal, da literatura, que narra para mostrar, se vincula ao cinema, registro verbal e visual, que mostra para narrar, pois ambos estão estruturados sob forma de narrativa e tem esta como essência de suas expressões e representações das ações humanas, tendo como finalidade, como todas as linguagens artísticas...

[...] de projetar-se para além de si mesma ao conceder um mundo fictício que permite ao homem compreender a si e as suas circunstâncias.

Ambas extraem da vida os elementos necessários para construir a ficção e, num jogo de espelhos, freqüentemente deformador, ao mobilizar a sensibilidade humana, desvelam a própria vida, enquanto iluminam os recursos da linguagem. (SARAIVA, 2003, p.16- 26).

O cinema precisou percorrer um trajeto de legitimação, passando do estatuto de diversão para o de arte, a *sétima arte*, segundo Canudo; sendo reconhecido assim como linguagem artística; linguagem universal, calcada na imagem, no movimento, na narração. Cabe, no entanto considerar o que pode ser, ou foi, entendido como a linguagem cinematográfica, ou a relação cinema-linguagem. Metz (1972) levantou neste aspecto, algumas questões, perguntando: de que modo cinema é uma língua, a famosa língua universal da humanidade, e em que condições o cinema pode ser considerado uma linguagem: o que ele

mesmo respondeu, invocando dois aspectos, um fato e uma aproximação. Primeiro, o fato histórico, de que o cinema, rechaçando todas as experimentações e direções possíveis estabeleceu e constitui como uma narrativa. A partir dessa narratividade que se constrói pela sucessão de imagens ou planos são assimiladas a proposições ou enunciados e assim a linguagem cinematográfica é aproximada especificamente à lingüística, aos códigos e regras desta.

Para Barthes o cinema é uma arte metomímica, sua natureza lingüística não é sígnica, mas figurativa, pois a estilização que leva à escritura como alfabeto não é a dos signos, mas dos sintagmas, ou seja, da montagem. Assim, ele define o cinema como arte, obra de arte e, no caso, arte narrativa, pois segundo Barthes “no cinema acontece sempre alguma coisa, há sempre uma história, aplicando assim a definição de um ‘cinema de prosa narrativa’”. (*apud* DUFLOT, 1983, p. 143).

Já Pasolini, ao refletir sobre o surgimento da industrialização do cinema e especificamente do cinema falado, legitimou este como essencialmente uma língua de prosa narrativa, definindo então o cinema como “língua escrita da ação” (*apud* DUFLOT, 1983, p. 137). Pasolini propõe um cinema *in natura* que por sua vez irá constituir uma linguagem, uma linguagem parecida de certa forma, da linguagem falada pelos homens, mas que se dá pela reprodução da realidade, como o momento escrito da realidade.

Se o cinema não é, pois mais do que a língua escrita da realidade (que se exprime sempre através da ação), isto significa que ele não é nem arbitrário nem simbólico: ele representa, portanto, a realidade através da realidade, quer dizer, concretamente, através dos objetos da realidade que uma câmera reproduz, momento a momento (daí, minha definição lingüística do ‘cinema’). (DUFLOT, 1983, p. 173).

Pasolini propõe uma teoria independente da lingüística, o cinema como portador de linguagem própria, como uma língua, a língua escrita da realidade. Ele sugere também uma semiótica própria ao cinema, como ciência descritiva da realidade, ou seja, a ciência que estuda as imagens e os signos cinematográficos como língua da realidade, o que leva à impossibilidade de confundir com a lingüística. O cinema está fundado, diz ele, em um sistema de signos diferente do sistema de línguas escritas e faladas, assim, na perspectiva de Pasolini, a

imagem cinematográfica não remete nem à impressão de realidade nem ao enunciado, mas sim à pura realidade:

O cinema é uma língua, uma língua que nos leva a alargar a noção de língua, não é um sistema arbitrário ou convencional [...] O cinema não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não imita a realidade como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagens e sons! ao reproduzir a realidade, o que faz então o cinema? o cinema exprime a realidade com ela mesma. (*apud* PEREIRA, 2004, p. 16).

Ele vai além e relaciona o cinema com a escritura, tão revolucionário quanto a própria invenção da escrita, por expandir o grau de consciência já que ao reproduzir a realidade o cinema acaba por reconduzir o estudo dessa realidade de uma forma como se:

[...] a realidade tivesse sido descoberta através de sua reprodução, como se certos mecanismos seus de expressão só tivessem aparecido em vista desta nova situação de 'reflexão' [...] o cinema reproduzindo a realidade, põe em evidência uma 'expressividade' que poderia nos escapar. Ele faz disso, finalmente, uma semiologia natural. (DUFLOT, 1983, p. 142).

O que Pasolini alude nas suas proposições e na sua maneira de entender o cinema é o que se convencionou chamar de reprodução social da realidade, segundo Robert Stam, que acredita ter sido o teórico-cineasta uma mente profética, antecipando o papel do cinema na produção da realidade social. A realidade é o discurso das coisas que o cinema traduz em um discurso de imagens, o qual Pasolini designou como a “linguagem escrita da realidade” (STAM, 2004, p.133). No entanto essas idéias nem sempre foram compreendidas ou levadas à sério, Umberto Eco censurou sua “ingenuidade semiológica [...] é o destino da astúcia parecer ingênua demais a ingênuos sábios demais” (*apud* DELEUZE, 2005, p. 41).

Mas o que faz pensar na tese de Pasolini, sobre cinema, sobre linguagem, sobre arte, é que nela repousa a produção artística concreta do cineasta, no qual o trânsito entre literatura e cinema. Para Pasolini a experiência da arte é uma experiência filosófica, “é a experiência da própria existência humana, pois traz a relação direta do eu com os outros, e a presença imediata do mundo para a consciência” (*apud* LAHUD, 1993, p. 41).

Me foi preciso o cinema para compreender uma coisa extremamente simples, mas que nenhum literato sabe. Que a realidade se expressa por si mesma; e que a literatura nada mais é do que um meio de colocar a realidade em condições de se expressar por si mesma quando não se encontra fisicamente presente. Quer dizer, a poesia não passa de uma evocação, e o que conta é a realidade evocada que fala por si mesma ao leitor, tal qual como falou por si mesma ao autor. (LAHUD, 1993, p. 47).

Portanto o cinema como arte, não somente pela expressão visual e imediata de todos os sentimentos humanos, traz a experiência da escrita, da narrativa e assim se aproxima da literatura, ambos como linguagem universal da expressividade, criação poética e imagética do homem.

### **2.1.7 DEFININDO O TEMPO NA NARRATIVA**

Toda narrativa está embasada na representação da ação. Envolve um enredo, ao longo de um tempo, portanto o tempo é a condição da narrativa que se confirma através da linearidade do discurso que compõe seu tempo com fatos normalmente, mas não necessariamente, em seqüências. É essa matéria de fatos que constitui o movimento da ação em todas as formas narrativas, sejam as literárias ou as visuais.

É consenso geral que o movimento da imagem, ou a imagem em movimento, por meio do cinema, revela de forma concreta a impossibilidade de separar tempo e espaço. Institui uma existência na qual estruturas narrativas e visuais relacionadas com o espaço e o tempo se articulam e lidam com o real, ou a ilusão e a representação deste. De fato no cinema o tempo é invisível. É preenchido com o espaço ocupado por uma seqüência de imagens visíveis, misturando o visível e o invisível, sintetizando o espaço percebido imagético com o tempo sentido ou imaginado. O visível e o invisível não se distinguem mais. Mostram que a noção de tempo apresentada no cinema é uma experiência perceptiva visual embasada na montagem da imagem-movimento que constitui a

narrativa. Para Deleuze<sup>3</sup>, a própria montagem constituída como o todo é o ato principal do cinema, pois se o tempo é uma representação indireta, resultante da montagem que liga uma imagem-movimento a outra.

O cinema mostra que a noção de tempo, diferentemente da literatura, é inseparável da experiência visual. Como um “olho mecânico”, com mobilidade quase ilimitada (alcançada por técnicas de montagem, colagem, justaposição), não está mais presa a um ponto de vista único:

Eu sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro-lhe o mundo da maneira que apenas eu posso ver. Libertei-me hoje e para sempre da imobilidade humana. Estou em constante movimento [...] Livre dos limites do tempo e espaço, eu coordeno todo e qualquer ponto do Universo, onde quer que ele seja. Meu caminho conduz a uma nova percepção do mundo. Assim, mostro de um modo novo um mundo seu desconhecido. (VERLOV, 1927, *apud* PELLEGRINI, 2003, p. 19).

Essa fundamental conquista do cinema (deslocar mecanicamente, através da câmera cinematográfica a percepção e o ponto vista não mais único, mas sim irrestrito, capaz de convergir de diversos focos) refletiu na narrativa moderna que já se deparava com um momento de transformação e amadurecimento no final do século XIX. Até então, as narrativas realista e naturalista eram baseadas nos efeitos corrosivos do tempo, ancoradas numa linguagem referencial, minuciosa, detalhista justamente para perpetuar aquele momento único, irrepitível, imprimindo e referindo-se “à temporalidade, como que acompanhando o ritmo dos ponteiros do relógio” (PELLEGRINI, 2003, p.20). A narrativa moderna embasada numa nova concepção de tempo, principalmente na concepção criada por Henri Bérghson:

[...] que acentua a inadequação do relógio como único mensurador do escoar das horas e descobre como dado essencial à simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro numa amálgama que flui ininterruptamente [...] trata-se do tempo estendido como duração, o tempo da mente, que não coincide com as medidas temporais [...] (PELLEGRINI, 2003, p. 21).

---

<sup>3</sup> O tema tempo foi amplamente desenvolvido por Deleuze nos seus estudos sobre cinema, a partir da filosofia de Bergson que propôs que o tempo passa a se apresentar como uma coexistência, não mais uma sucessão (1983; 2005).

A narrativa moderna se transforma no início do século XX. Não importa mais a somatória dos momentos individuais da vida de cada um, mas o resultado da constante transformação de que se pode sofrer a qualquer instante. Percebe-se na escrita moderna as influências desses conceitos, principalmente em Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce.

Essas novas concepções de tempo, não por acaso, têm grandes afinidades com a linguagem cinematográfica. Na literatura, assim como no cinema, as noções de tempo adquirem uma nova formatação. Não é mais linear, contínua e irreversível; pode-se jogar, inverter, repetir, avançar ou retroceder na narrativa.

Para Deleuze é interessante analisar o ponto de vista de Pasolini em relação ao tempo. Ele se apóia na idéia de que o presente é o único tempo direto da imagem cinematográfica. Defende uma idéia bastante clássica de montagem, precisamente porque seleciona e coordena os *momentos significativos*, a montagem tem a propriedade de “‘tornar o presente passado’, de transformar nosso presente instável e incerto em ‘um passado claro, estável e descritível’, em suma, de realizar o tempo” (DELEUZE, 2005, p. 49). Acredita na montagem, através da síntese e seleção de imagens, que são sempre presentes em virtude da natureza da imagem, mas representacionais de outros tempos, já que o tempo é dado como percepção.

Deleuze questiona a imagem cinematográfica como necessariamente presente:

[...] não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está antes e depois [...] (DELEUZE, 2005, p. 52).

Portanto a presença de um antes e um depois não poderá ser reduzida à representação. Passado e futuro precedem e são subseqüentes à narrativa, pertencem a ela própria, ocupam um lugar no tempo mais que no espaço, que se traz exposto como representação desse tempo proposta na linguagem cinematográfica e refletida na linguagem literária. As artes se reportam. Até o

século XIX a narrativa literária tinha uma proximidade com a pintura e a fotografia, imagem fixa, detalhista, minuciosa, um tempo longo de fruição. Já no século XX a concepção e apreensão da arte é outra; é o tempo do movimento, um outro tempo, que pode ser construído, manipulado e desenvolvido a partir das leis não mais estabelecidas pelo senso comum, mas pelo criador da obra de arte.

### **2.1.8 PENSANDO NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA NARRATIVA**

Já que o cinema traz uma nova concepção de tempo, traz, conseqüentemente uma mudança em relação ao espaço. Este perde sua condição estática, fixa, tornando-se dinâmico, pois se funde com a temporalidade. A autonomia que procede dessa relação de coerção espaço-temporal é produto de uma transformação gerada pelo cinema, a imagem-movimento e a própria concepção do homem a partir dessa nova postura que se apresenta.

Espaço e tempo estão indissociáveis e se pode perceber que o novo pensamento constituído a partir da técnica cinematográfica, no qual existe a possibilidade da subversão da ordem linear e cronológica da narrativa construída pela montagem, produziu transformações na forma de perceber o espaço representado.

[...] a montagem é esta operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia, isto é, a imagem 'do' tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois, é inferida das imagens-movimento e de suas relações... O que cabe à montagem, em si mesma é a imagem indireta do tempo, da duração [...] é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo. (DELEUZE, 1983, p. 46-47).

A dinâmica do movimento das imagens, constituída na narrativa fílmica essencialmente pelo processo de montagem que determinou a articulação do todo, permite que se ganhe sentido a partir do tensionamento das imagens para ter acesso direto ao tempo, construindo a representação do espaço, de forma indissociável.

Historicamente a narrativa literária está fundada na linearidade do discurso, no estilo contínuo da linguagem verbal, com a influência significativa que a literatura sofreu a partir das novas concepções da narrativa cinematográfica, foi preciso criar estratégias e artifícios como recursos de composição e modos narrativos para dar conta dessa nova forma de ser literária. Buscando a ilusão do simultâneo, a literatura tentou fazer com palavras o que o cinema faz com a imagem, numa tentativa de capturar e corporificar o tempo e o espaço, direcionar a representação desse tempo-espaço que se apresenta na literatura moderna, um vínculo inquestionável com o cinema.

Não é sucessão que define o tempo, mas o tempo que define como sucessivas as partes do movimento tal como nele estão determinadas. Se o próprio tempo fosse sucessão, seria preciso que sucedesse, num outro tempo, ao infinito. As coisas se sucedem em tempos diversos, mas igualmente simultâneas ao mesmo tempo e permanecem num tempo qualquer. Já não se trata de definir o tempo pela sucessão, nem o espaço pela simultaneidade, nem a permanência pela eternidade. Permanência, sucessão e simultaneidade são modos ou relações de tempo... são cintilações do tempo. (DELEUZE, 1997, p. 37-38).

Deleuze nos fala das novas concepções que devem ser encontradas pelo espaço e pelo tempo, na forma de configuração da mudança e do movimento que repercute em todas narrativas modernas. Na verdade agora se busca uma nova espacialização do tempo, em que o seu principal elemento é a simultaneidade, quase uma bidimensionalidade, tornada possível pelos recursos da montagem cinematográfica. Essa relação tempo-espaço definida a partir da câmera cinematográfica foi que possibilitou nas narrativas contemporâneas, inclusive nas literárias, realidades ficcionais plurais, de representações múltiplas. Incluem-se aí os fantásticos mundos possíveis, em tempo e espaço, dos escritores Jorge Luiz Borges e Ítalo Calvino que romperam com antigas convenções realistas da literatura circundaram novos universos e realidades espaço-temporais. Nota-se então a caracterização de uma suposta “bidimensionalidade” (PELLEGRINI, 2003, p.24), no qual esses mundos possíveis nos são colocados revertendo todas as ordens, numa transposição literária de colagens e montagens, num novo tipo de espaço presentificado.

Nos textos realistas e modernos, o espaço se organiza em torno de um sujeito que o percebe. Nos textos contemporâneos, isso não acontece

necessariamente, pois o espaço pode ser construído e reconstruído simultaneamente. Esses textos envolvem diferentes possibilidades, como deslocamentos e justaposição geográficos ou territórios fantásticos. Além da integração ao tempo, o espaço pode ser associado aos personagens, do narrador com seus pontos de vista e seus olhares que recortam a realidade.

Nas narrativas realistas do século XIX a obsessão pelas minúcias era fruto ou influência das técnicas fotográficas ou pictóricas. A verossimilhança servia para enfatizar esse estado de representação artística estática, fixa, sujeita a um tempo possível para a total observação detalhista, minuciosa. A narrativa moderna rompe com essa imobilidade trazendo a impressão de movimento e descontinuidade, reflexo das novas técnicas cinematográficas. Até então a forma para dar vida ao espaço era a descrição, já utilizada para mimetizar a pintura e a fotografia. A narrativa literária moderna e contemporânea, muitas vezes assume outra dimensão, utilizando recursos quase cinematográficos. Pode ser dispersa em fragmentos descritivos, descartando totalmente a representação detalhada e podendo atingir o plano muitas vezes de panorama interior. O narrador pode assumir o “olho da câmera” (PELEGRINI, 2003, p. 28), realizando *travelings*, aprofundamentos de luzes, campos e planos, num fluxo de ação que envolve tempo e espaço característicos da linguagem fílmica.

Pode-se pensar que essa nova dimensão espacial e temporal na narrativa moderna e contemporânea está também envolta numa espacialidade e temporalidade que Deleuze define como exterior e interior, justamente porque suas formas de representação estão tencionadas nesse plano:

É neste sentido que o tempo, como forma imutável que já não pode ser definido pela simples sucessão, aparece como ‘a forma da interioridade’, ao passo que espaço, que já não podia ser definido pela coexistência ou simultaneidade, aparece como forma de exterioridade, possibilidade formal de ser afetado por outra coisa enquanto objeto externo. Forma de interioridade não significa simplesmente que o tempo é interior ao espírito, visto que o espaço também o é. Forma de exterioridade tampouco significa que o espaço supõe ‘outra coisa’, visto que ele é, ao contrário, que torna possível toda representação de objetos como outros ou exteriores. (DELEUZE, 1997, p. 44-45).

Essa exterioridade e interioridade as quais as relações espaço-temporais estão relativizadas por Deleuze oferecem pela narrativa

cinematográfica (e conseqüentemente esta oferece à literatura) uma suposta imparcialidade ou neutralidade no processo fisiológico da visão. A câmera cinematográfica, a princípio, pode captar realidades com a liberdade de interpretação da mente humana, ou seja, com uma perspectiva bem mais objetiva e livre da emoção humana. No entanto sabe-se que a câmera não é neutra nem imparcial, pois está a serviço daquele que a conduz:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (BENJAMIN, 1985, p. 94).

Essa suposta imparcialidade do olhar que é vista pelo cinema é equivocada, pois sempre há atrás desse olhar cinematográfico uma autoria que monta, recorta, extrai, direciona com a perícia técnica da lente. Organiza sua narrativa e influencia também a mesma postura na narrativa literária; em ambas, por meio da montagem, a orientação espaço-temporal é problematizada. O que é exterior e interior, aquilo que é visto e ao mesmo tempo dito; tanto pelo olho da lente do cineasta, quanto pela mente do escritor e, por conseguinte, do leitor.

### **2.1.9 PROCESSANDO NOVAS REPRESENTAÇÕES**

Observa-se que as mudanças na narrativa literária se deram a partir da incorporação de técnicas visuais e tecnológicas. Pode-se dizer que houve a construção de uma nova e crescente sofisticação nas técnicas de representações: monólogo interior, desarticulação do enredo, desaparecimento do narrador, fragmentação e descontinuidade que, paradoxalmente, repercutem numa simplificação da linguagem, aproximando a linguagem literária da objetividade da representação visual. Muitas vezes na literatura, o olho por traz da câmera é o do narrador e a mudança no estatuto deste, a partir da narrativa realista, é indicativa das mudanças que ocorreram em todos os níveis com o advento da modernidade.

As transformações na narrativa literária, influenciadas pelas linguagens visuais, principalmente, a cinematográfica, têm uma dimensão maior do que as até aqui citadas. É possível, por exemplo, também pensar sobre a objetividade da narrativa que sem a intervenção de um narrador caracteriza o realismo. Posteriormente houve o emprego da fragmentação, novo traço expressivo da modernidade. A quebra da cronologia, a união do tempo e dos planos de consciência e os deslocamentos do espaço baseados nas interpretações do real e do onírico constituíram novas estruturas narrativas.

Segundo Pellegrini a câmera, primeiro a fotográfica e depois a cinematográfica, desempenhou papel decisivo na ação do homem sobre a realidade, repercutindo em suas produções. A câmera fotográfica retirou o homem do centro focal, e a câmera cinematográfica demonstrou que esse centro não existia mais. Esse aspecto técnico foi determinante para o “subjetivismo impessoal” que era a base do narrador onisciente do século XIX e que deu lugar a um “subjetivismo pluripessoal” (PELLEGRINI, 2003, p. 30), propiciando o surgimento de uma voz ou diversas vozes envolvidas diretamente na narração. Uma nova noção de personagem, não mais como o pólo centralizador que resumia elementos característicos de um determinado grupo foi apresentada. Também há a ruptura do “herói problemático” que se transforma em um novo “anti-herói” (2003, p. 31), passível de imperfeições, que percebe o mundo de outra forma, na sua complexidade, canalizando transformações desse mundo.

#### **2.1.10 DELIMITANDO ALGUMAS DAS QUESTÕES DAS ABORDAGENS TEÓRICAS**

Esse panorama histórico, teórico e crítico que demonstra as relações existentes entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica constatou posturas sob diversas abordagens, visto que as diferentes visões partiram de campos de conhecimento e interesse diversos. Alguns teóricos partiram exclusivamente da linguagem cinematográfica: Metz, Bazin, Mitry e Parente.

Outros trataram da intersecção das linguagens literária e cinematográfica: trataram Xavier, Palma, Brito, Pellegrini. Na perspectiva filosófica, Deleuze; a partir da poética pessoal, Pasolini; há ainda Benjamim que não aborda exclusivamente o cinema, mas os novos paradigmas da arte a partir da invenção da imagem mecânica.

Cabe então traçar um panorama das teorias e conceitos abordados em suas particularidades, justamente para, a partir destes, poder comparar e construir uma reflexão referente ao objeto aqui estudado: as aproximações entre literatura e cinema, questão tão pertinente na atualidade haja vista a interdisciplinaridade e o dialogismo entre as duas diferentes linguagens artísticas. Assim, retoma-se algumas questões:

Bazin incorporou a discussão sobre o cinema no diálogo cultural, levando para o cinema os métodos e descobertas de disciplinas reconhecidas como a filosofia, a história da arte, a crítica literária e a psicologia, reconhecendo o cinema como conhecimento.

Abordou em suas teorizações a relação do cinema com a realidade investigando não só as estruturas do veículo ou de seus produtos, mas a própria experiência de se assistir a um filme.

Através de suas teorizações e investigações escreveu sobre a evolução da linguagem do cinema, traçando, entre muitos assuntos abordados, a influência recíproca das artes. Bazin estudou como as diferentes linguagens artísticas evoluem em reação às outras; deu atenção especial à relação do cinema com a literatura, tratando da adaptação cinematográfica da literatura.

Mitry trabalhou sistematicamente em cima dos principais problemas do cinema, que para ele é *assíntota* da realidade. Pensou nas diferenças cruciais que mantém o cinema distinto do mundo ao qual corre lado a lado e que tão fielmente espelha. Essa visão do cinema como moldura e janela que enquadra esteticamente o mundo assegura uma transcendência virtual. Suas crenças sobre a montagem, a história e o próprio objetivo do cinema originam-se da posição sobre o *status* ambivalente da imagem cinematográfica.

Na linguagem de Mitry o cinema está muito próximo, em sua natureza, do romance. Isso apesar dos valores significativos, pois o romance constrói sua linguagem através de palavras e figuras do discurso e o cinema da percepção

bruta. Mas ambas as narrativas são representacionais do mundo; apesar de tradições opostas por suas diferenças estruturais não estão impossibilitadas de se aproximarem.

Já Metz propõe uma reorientação nas teorias sobre a linguagem cinematográfica, empreendendo um estudo rigoroso das condições materiais que permitem que o cinema funcione. O teórico objetiva a descrição exata dos processos de significação do cinema. Numa atitude extremamente científica, caracteriza o cinema como fenômeno e como ciência. Assim introduz o trabalho da escola de semiótica no cinema e apóia o estudo interno da mecânica dos filmes numa semiótica do cinema, no qual a matéria-prima é a própria realidade ou modo particular de significado. Para Metz o cinema é uma linguagem narrativa e assim como a literatura, pode ser analisado de forma mais adequada pela semiologia.

A partir de uma poética pessoal sobre sua prática Pasolini trouxe importantes reflexões sobre a literatura e o cinema, embora tenha sido subestimado por alguns intelectuais justamente por ter sido escritor e cineasta. Tentou construir uma semiótica do cinema independente da lingüística. Propôs o cinema como língua, “a língua escrita da realidade” e a semiótica como “a ciência descritiva da realidade” (*apud* PARENTE, 2000, p.23). Validou o cinema como essencialmente uma língua de prosa narrativa e, portanto, muito próximo à literatura, posto que o cinema, assim como a literatura, nada mais é do que um meio de colocar a realidade em condições de se expressar por si mesma.

Gilles Deleuze tem o mérito de ter desenvolvido e fundado, com grande rigor, uma semiótica do cinema. Para ele o cinema passou a ser uma arte, a *sétima* segundo Canudo, quando constituiu uma linguagem e uma codificação/decifração específica dos signos, tão rica em amplitude e estilo (leia-se aí sua alusão à literatura) quanto as demais artes até então reconhecidas pelo mundo social e histórico. Para Deleuze a grande arte do cinema advém do trato íntimo entre imaginação e olhar, construindo uma ponte de encontro para horizontes criativos, estilísticos e lingüísticos sempre renováveis e inesgotáveis. O que ele vê na arte, no cinema é uma nova formação do mundo (ficcional ou não), uma renovação da linguagem. Segundo o filósofo, as imagens-movimento são imagens de um cinema que se tornou narrativo por intermédio de um

esquema sensório-motor, enquanto que na literatura, em oposição, a narrativa se estabelece de forma cognitivo-imagética.

Deleuze fala ainda das novas determinações que devem ser encontradas pelo espaço e pelo tempo, pois na literatura, assim como no cinema, as noções de tempo adquirem uma nova formatação, não mais linear, contínua e irreversível. Devido à oposição das linguagens, pela predominância em uma do processo perceptivo e em outra do processo cognitivo narrativo, Deleuze entende que, diferentemente da literatura o cinema só se faz através da montagem, da síntese e seleção de imagens, que são sempre presentes, em virtude da natureza da imagem, mas representacionais de outros tempos, já que o tempo é dado como percepção.

Deleuze questiona a imagem cinematográfica como necessariamente presente trazendo, portanto, a presença de um antes e um depois que não poderão ser reduzidos somente à representação. Eles precedem e são subseqüentes à narrativa, pertencentes a ela própria, ocupando um lugar no tempo mais que no espaço que configura-se como representação desse tempo proposto na linguagem cinematográfica e refletido na linguagem literária.

Sob a perspectiva dialógica das artes literária e cinematográfica, foram abordados alguns estudiosos (todos brasileiros). Entre eles Xavier, Palma, Brito e Pellegrini; ainda investigam essa abordagem; todos acreditam nas inter-relações entre as linguagens contemporâneas. Com variadas proposições e informações teóricas sobre as influências, aproximações e intertextualidades das duas modalidades de arte de maior alcance da história.

Este apanhado se estende num leque dos mais diversos olhares sobre arte, literatura e cinema através dos seus processos de interação ao longo da história moderna e contemporânea; vem validar sua real importância e abrangência no panorama cultural.

O que se viu até agora é que, nas narrativas contemporâneas, o diálogo com as novas formas visuais, artísticas e tecnológicas é moldado à imagem e semelhança de um novo sujeito que se apresenta; o processo das relações sociais construídas numa nova realidade. É um novo momento da

história, no qual as interferências dos meios de comunicação de massa são visíveis e as inter-relações artísticas não podem ser ignoradas nem no nível da produção nem no da recepção.

O que não se pode deixar de pensar e concordar é que o homem contemporâneo é cambiante, e o seu movimento natural está no trânsito das diversas linguagens, textos e discursos, nas diferentes mídias. A contemporaneidade traz sua estética e conceitos sem um caráter único; é uma somatória de posturas e fenômenos que se inter-relacionam numa nova mentalidade de produções, concepções e linguagens. Realizar leituras intertextuais constitui uma prática real e constante do leitor.

Esse exercício de movimentar-se entre as linguagens da produção, do olhar e da leitura se faz presente para o artista e para o espectador, leitor e fruidor. A partir de sua bagagem cultural, permite criar relações e correspondências que dialogam com todos os textos, literários ou não, que o precedem. Nessas produções e leituras, as linguagens e a apreensão destas também se cruzam e se reportam. O homem contemporâneo apresenta uma interação possível e procedente de leituras interdiscursivas, dialógicas, tornando mais abrangente a inter-relação que se estabelece nos diferentes níveis de leituras (sensorial, emocional e racional); conseqüentemente a fruição se faz na sua essência interdisciplinar. Ser contemporâneo ao seu tempo implica pensar e fruir a partir de como nesse tempo as suas produções e representações se apresentam; numa mobilidade que é na verdade, uma dinâmica de atualização e de fruição das formas de aquisição de conhecimentos que partem do literário e alcançam outras diversas formas de expressão, aqui o cinema como a escolhida para pensar esse diálogo.

Literatura é arte, cinema é arte, independentemente de suas trajetórias históricas e sociais, independentemente de suas naturezas e especificidades, sem questionamentos ou juízo de valor. Em ambas há mediocridades e verdadeiras obras primas, por isso são expressões concretas da condição humana. É importante pensar a partir desse complexo jogo de relações entre essas formas representativas do sentir, criar e fazer do homem. Não importa se uma está consagrada e legitimada e outra ainda se constituindo e tendo que provar seu valor como arte; ou se uma está à altura da outra ou vai substituí-la. O

que importa saber que “marcas deixarão entre si, na película viva das linguagens dos quadros, dos filmes, dos textos; mas sim saber se determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal continuarão a ter o mesmo sentido” (PELLEGRINI, 2003, p. 34).

### 3. A NARRATIVA LITERÁRIA DE RADUAN NASSAR

*Um livro cuja matéria pode ser tudo para todos... pois é capaz de quase inesgotáveis repetições, versões, perversões. (Biografia de Tadeo Isidoro Cruz, El Aleph)*

*Jorge Luiz Borges*

#### 3.1 FORTUNA CRÍTICA

É relativamente grande o número de estudos e publicações sobre *Lavoura arcaica*, compostos, sobretudo, por dissertações de mestrado, artigos de revistas, jornais e websites. Devido a certa dificuldade de localização da maior parte desses textos, será feita uma relação tanto do material completo consultado, quanto daquele com acesso apenas à sinopse.

Dentre as publicações de maior destaque está a edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar* (1996) dedicada ao escritor e sua obra, uma das principais fontes para este trabalho.

Milton Hatoum declara, na edição de *Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar* que pode reconhecer inúmeros traços da cultura do imigrante árabe em *Lavoura arcaica*, traços estes que se ajustam muito bem a uma tradição comum, a uma experiência milenar que os primeiros imigrantes haviam trazido do Líbano, com suas ressonâncias islâmicas, bíblicas e orientais.

Ainda no *Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar* Leyla Perrone-Moisés publica um ensaio em que salienta questões como a riqueza vocabular, o tom recitativo trágico alternado com o lirismo, a riqueza e precisão das metáforas colhidas dentro do campo discursivo aparentemente restrito das parábolas evangélicas e corânicas. Analisa numerosas passagens do romance e descreve o estilo como o de um texto musical, composto como uma sinfonia em que cada capítulo corresponde a um movimento. Aponta *Lavoura arcaica* como

um texto que permite uma leitura histórica e sociológica, por ser o primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil. Salienta ainda a ordem e a desordem presente na obra, “uma ordem social hipócrita e autoritária, escorada na razão oposta a uma desordem anárquica exigida pelo corpo e paixão”, apontando esta como “ordem social, guardiã e álibi de uma desordem ética” (MOISÉS, 1996, p. 74).

Elaine Duarte no ensaio *Reflexos do imaginário moderno em Lavoura Arcaica: o discurso transgressor e a representação do feminino* (2006) analisa a natureza do conflito entre André e seu pai na perspectiva ideológica, como uma luta entre a tradição e a liberdade, mas também como um conflito entre o papel social do homem e o da mulher. Segundo ela, a construção da identidade do poder feminino se dá, entre outras coisas, por meio do discurso transgressor e do pensamento moderno de ruptura que se configuram em torno de uma filosofia, a representação do feminino: o discurso como uma forma de *significar* o sujeito no mundo, a filosofia como forma de pensar esse mundo e a literatura como força de representação e pré-formação do indivíduo no seu tempo. Na dicotomia tradição-transgressão, é possível observar também como a presença do elemento feminino se revela de forma libertadora e transgressora. André, influenciado pela mãe, é a representação do desejo feminino; imbuído de alma feminina, vai de encontro às verdades do pai desafiando a ordem. O pai, ao manter a ordem, a racionalização dos fatos, mantém também a dominação do poder patriarcal. Admitir o discurso diferente do filho é o mesmo que admitir o discurso feminino, é assumir o poder igualitário dos sexos.

Alceu Amoroso Lima, em sua coluna *Romances do Jornal do Brasil* (1976), apresentou *Lavoura arcaica* como uma obra que, além de roçar no fenômeno da miscigenação pela imigração sírio-libanesa em São Paulo, tem sua eficácia dramática nos elementos mais fortes e intensos do drama. Esses elementos representam um desdobramento contraditório da narrativa bíblica, sendo esta uma versão ressignificada da parábola do Filho Pródigo, porém, como uma tragédia clássica, ao mesmo tempo bíblica e helênica, em que a implacabilidade do *destino cego* entra em conflito com a sublime visão regeneradora do amor.

Maria José Cardoso Lemos em *Estudos Sociedade e Agricultura: Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade* (2003) vê em *Lavoura arcaica* um jogo paródico da estrutura das narrativas apócrifas. Mostra a paródia sob a ótica pós-modernista, como figura estética, uma mistura de visão interessada na tradição do passado conjugada com um certo distanciamento. A paródia seria a tradução do passado no presente, realizando paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade da cultura, na qual a memória torna-se essencial para se estabelecer o vínculo entre o passado e o vivido. Segundo ela, a obra aponta uma articulação incessante entre tradições e modernizações/modernidades num devir permanente.

Elias dos Santos Silva e Juvelina Zompero Pereira analisam em seu artigo *Conflito de Gerações em Lavoura Arcaica* (2005) a trama central como um emblema do novo catecismo, relacionando-o à teologia e a experiências religiosas provocando assim, pelo conflito entre pai e filho, o estabelecimento de um novo *status quo* moral e ideológico. Incluem a questão da tradição no escopo da narrativa, efetivada num tom solene, porém inócua, já que almeja apenas conceber e ditar normas que preservem o *status quo*, para sedimentação do patriarcalismo presente na família. Os autores ainda abordam, examinando em uma perspectiva sociológica, o *eterno camponês* (no caso, Iohána o pai), que tende a permanecer estático culturalmente para a manutenção de sua estrutura social.

Sheila Machado, apropriando-se de referências históricas e da simbologia do vinho, mostra que o vinho é um recurso rico e representativo no romance, associado eminentemente ao personagem central da trama, André. Aponta como aspectos da constituição básica do personagem são reafirmados pela importância que o personagem confere ao vinho como artifício de transformação: a natureza de seu caráter, as origens de sua diferença, seu afastamento em relação à família. A essência do discurso que (des)constrói é a do filho diferente, ávido pelo conhecimento e pelas experiências iniciáticas. Observa o contraste entre a funcionalidade simbólica do vinho e a força representativa do pão como base de uma oposição central entre André e seu pai (representação da ordem familiar). Assinala o pão como ícone recorrente no

discurso paterno, fruto do trabalho coletivo da família, que exerceria uma espécie de força centrípeta em prol da união, da saúde e da continuidade do grupo. Em contrapartida o vinho, ao menos sob a ótica do discurso da ordem, com André envolvido pelos delírios de sua embriaguez, provoca um estado de metamorfose corporal, representando uma força centrífuga, que causa o afastamento, a debilidade, a loucura e a morte. Sheila Machado sinaliza que o vinho possui íntima relação com a vitalidade, com as forças de renovação da vida. Aponta ainda o desfecho trágico de *Lavoura arcaica* como um acontecimento orgiástico, uma representação análoga ao ritual de *Bacantes*, pois a festa que marca o retorno de André à casa familiar sugere a similaridade com os cultos dionisíacos.

Nos *Ensaio de cultura 30*, Rodrigues publica *Ritos de paixão em Lavoura arcaica* (2006) em que analisa o discurso do romance tanto em sua estrutura formal (abordando a forma, a linguagem e a mistura de gêneros: o romance, a poesia e a tragédia) quanto as simbologias que este abarca. Sua interpretação vai desde a análise do título do romance até os personagens, conflitos, relações e situações que se apresentam na narrativa.

Rosane Ramos em *A palavra germinada: o grito do lírico em Lavoura arcaica* (2006) analisa o gênero do romance lírico, conceitualizando-o e investigando sua existência na literatura brasileira. Examina as potencializações dos temas fundamentais no romance: erotismo, memória, subjetividade e religião com a abordagem metodológica do gênero híbrido.

Fischer em artigo intitulado *Lavoura Arcaica foi ontem* (1991) aponta a questão da *hybris* como fundamental na trama associada a André e sua trajetória. Mostra um mundo sistematizado e construído em torno de uma ética que é atingido pelo movimento de destruição desencadeado e protagonizado pelo filho que conta a sua história. Assinalando na trama indícios de referências bíblicas, Fischer localiza historicamente o livro como o retrato final do mundo do imigrante rural, determinado por um tempo e uma mentalidade pré-capitalista.

Das três dissertações que seguem descritas, não foi possível ter acesso ao texto integral. As sinopses, no entanto, já trazem uma idéia dos conteúdos abordados.

Ruth Rissin no capítulo *O universo primitivo de Lavoura arcaica*, em *A palavra do desejo e o desejo da palavra* (1998) descreve a escritura do texto

como um *mythos*, um tipo de narrativa peculiar à sociedade, que gerou essa sociedade. Mostrando a significação particular dessa cultura, remetendo a sua origem, história e estrutura social. Traça como marca desse universo mítico na obra a referência constante à Bíblia, o livro primeiro, mito subjacente ao texto literário. Mostra vários eixos abordados na narrativa, principalmente o eixo social (revelando aspectos da organização de uma sociedade) e o eixo individual (presente naquelas fantasias mais primitivas constitutivas do mundo emocional do indivíduo), fazendo referências essencialmente às teorias freudianas.

Analice de Oliveira Martins em *Um lugar à mesa: uma análise de Lavoura arcaica de Raduan Nassar* (1994) questiona como na ficção os paradigmas tradição cristã, patriarcado, interdição do incesto e imperativo de trabalho são mencionados. Analisa a partir dos conceitos: bakhtiniano de plurilinguismo (um diálogo de linguagens veiculadoras de perspectivas verbo-ideológicas diferenciadas) e a questão temática atrelada ao caráter filosófico.

Sabrina Sedlmayer Pinto em *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura arcaica* (1995) identifica o romance como um “texto-iceberg: um bloco que se desprende de uma massa maior e que vaga errante, apenas encostando-se em outros pedaços de textos” (*apud Cadernos de literatura brasileira*, 2001, p. 81). Traz como suportes teóricos a Bíblia, na questão do sujeito e da tradição parricida; a psicanálise com Freud e Lacan, no conceito de sujeito, e ainda uma interlocução com a semiologia.

Nesse inventário da fortuna crítica de *Lavoura arcaica* pode-se perceber algumas similitudes e leituras, análises e explanações díspares e originais. Entre os aspectos semelhantes abordados nos diversos estudos pode-se citar principalmente as referências aos mitos bíblicos como fontes de fundamentação teórica. Entre as divergências, ou temáticas novas abordadas, destaca-se a análise interpretativa de Sheila Machado, que associa o vinho ao desenrolar da trama, como elemento desencadeador das transformações vividas por André. Também a interpretação de Duarte analisa o conflito da obra como um conflito entre o papel social do homem e da mulher, propondo André como o representante do feminino. Essas diferentes leituras do romance mostram a riqueza de possibilidades interpretativas que a obra propõe.

### 3.2 O TERRITÓRIO COMO AGENCIADOR DE CONFLITOS

Assim, a colheita é farta em *Lavoura arcaica*, com múltiplas possibilidades de interpretação, dada a teia de significados que se adensa na mais profunda expressão e na mais pura emoção. Sem dúvida, isso se deve ao fato de Raduan Nassar atingir de forma pungente o lirismo, a metáfora, o real, o *pathos*, além de não temer expor intensamente um universo no qual a dor, a angústia, a violência extremada compõem com muito vigor uma parceria com a sensibilidade, o amor e a paixão.

A leitura de *Lavoura arcaica* não é difícil, mas é intensa. É uma experiência pessoal que, em determinados momentos, é vertigem. A tonalidade confessional do romance dá presença viva a uma voz que sente e sofre tudo o que diz, em uma fala radical, violenta e densa por parte de André, o protagonista-narrador que expõe de forma visceral seus anseios pessoais e dores que vive e promove.

Apesar de a narrativa girar em torno do olhar de André, *Lavoura arcaica* traz um outro personagem essencial, do mesmo modo potente e fundamental na trama: Iohána, seu pai. Tão exacerbado e apaixonado quanto André, ambos são personagens extremados e radicais; a visão do mundo e a postura diante dele, do pai e do filho é que definirão a tensão e conflito gerador do drama.

O personagem do pai é marcado pelo autoritarismo e o de André, idealista sem concessões, é assinalado pela exigência da verdade absoluta. O pai determina a ordem e seu equilíbrio como princípio tradicional, calcado numa cultura ancestral, com valores e moral rígidos, mas que oculta um ímpeto mortal e desordenador. André traz, na desordem de sua fala e na sua desestrutura e agitação íntima, uma tentativa, um impulso para uma ordenação das coisas: a comunhão do corpo com a natureza, a busca das verdades mínimas, o seu lugar e sua identidade reconhecida e inclusa na família.

Em um turbilhão apaixonado, os papéis desses dois personagens se confrontam e o tensionamento da trama se desenvolve nesse conflito, que é o

elemento impositor, produtor e instaurador de significados, remetendo à configuração da identidade cultural da família e conseqüentemente de André.

Em certo sentido o conflito vivido pelos dois personagens é construído pela visão de um desterritorializado em confronto com um reterritorializado, de acordo com os conceitos propostos por Deleuze e Guattari (1992;1995). O pai, proveniente e símbolo de uma cultura arcaica, mediterrânea, libanesa, com fortes valores judaicos e cristãos, insiste em conservar essa cultura; o território como região de origem, definido justamente pelo vedamento de qualquer fresta com a região na qual agora está inserido. O reterritorializado, o filho, se debate entre o novo ambiente e a fixação imposta pelo pai, potencializando o conflito entre eles.

O conflito dos personagens pai e filho e de seus códigos de conduta frente à família tem relação direta com a condição de desterritorializado de um e reterritorializado de outro que permeia suas histórias. O conceito de desterritorialização implica a questão do espaço, porém não consiste na delimitação objetiva deste como um lugar geográfico, e sim o movimento pelo qual *se deixa* o território. Segundo Deleuze e Guattari o território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele, noção com pretensão nova em que não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. Essa perspectiva reflete o comportamento equalizado do pai e do filho por um grau de fechamento (de Iohána) ou de abertura (de André) frente ao novo território e cultura deste e, conseqüentemente, em seus códigos de conduta.

Para o pai o território configura o lugar de origem cultural do qual a família descende. A propriedade familiar no novo território reflete e significa o velho, pois está fechada e cristalizada através de práticas impostas pelo antigo território que remetem a um simulacro da origem, com caráter uno e fechado. A condição de desterritorializado de Iohána, subentende questões polêmicas, pois supõe a decodificação do novo território a ser absorvido, o que não acontece com o personagem, que num movimento oposto o nega. Para o pai, o valor do território é existencial, circunscreve agora o campo familiar longe do espaço de origem. Implica e sugere uma delimitação inseparavelmente material e afetiva em função de uma terra natal imutável, assim sempre perdida, objeto de

reminiscência. Para o pai, o território não se distingue do código de conduta, pois antes de tudo, na negação e na intenção de reporta-se ao antigo traz um indício de fixidez, fechamento e cristalização.

O território é a propriedade e a fusão do *ser* com o *ter*. Sair do território é se aventurar. É justamente aí que o reterritorializado André não consegue, mas tenta, dar conta do que pretende, trazendo dentro de si, a questão da tentativa de absorção da nova terra. Quer construir na nova terra a terra prometida ancestralmente, traçando seu território e sua postura frente à vida através de uma nova ordem sobre a própria desterritorialização. Seu traço territorial se distribui entre um *fora* e um *dentro* percebidos por seu trânsito e por sua vivência nestes, mesmo que equivocados, angustiados e sofridos. Seguindo essa linha de pensamento André traz a dimensão subjetiva do agenciamento na medida em que não há intimidade senão do lado de fora. Ou seja, como lidar com o grau de fechamento imposto pelo pai e ao mesmo tempo lidar com o *ir* e o *vir*, com o trânsito do interno para o externo da propriedade. André é o único membro da família capaz de ter o olhar aproximado e o olhar distanciado, precisamente por isso é aquele que se transforma. “O grande *ritornelo*<sup>4</sup> ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 181).

### **3.3 O PAPEL DO PAI (E O CONTEXTO CULTURAL)**

No contexto cultural arcaico no qual está imersa a família, o personagem do pai incorpora todo o padrão da tradição judaico-cristã e seu papel é justamente a reiteração e a legitimação da herança cultural. Representante de

---

<sup>4</sup> Deleuze e Guattari inventam uma palavra para dar conta de uma noção com pretensão nova, construindo um conceito, o de *desterritorialização* e refletindo sobre a noção de território. O *ritornelo* vai em direção do agenciamento territorial que ali se instala ou dali sai, como um conjunto de matérias de expressão que definem a construção subjetiva do (des)reterritorializado.

um outro tempo e espaço o pai tem como *ethos* a manutenção da identidade cultural a todo custo, como um enunciador das leis ancestrais de seu povo de origem, numa ética tão consistente que tudo fica reduzido à expressão *maktub* (está escrito).

Como projeção dessa cultura o pai é a fonte da instituição *família*. Dentro dos valores arcaicos enraizados, sua posição foi adquirida legitimamente. É representação da autoridade, do poder maior que incorpora o papel do provedor, do protetor, do que define e influencia todos os outros papéis no núcleo familiar. Ele congrega a imagem e a forma da “transcendência ordenada, sábia e justa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 678) da cultura judaico-cristã. Como Deus, o pai é único, símbolo da posse, da dominação, do valor e da verdade. É aquele que não divide o seu poder, como um Deus senhor do céu e da terra que dispõe de todos os poderes, justiceiro e Pai severo.

No título do romance a palavra *lavoura* aliada à palavra *arcaica* pode ser interpretada sob o ponto de vista de Iohána, o pai. Sugere uma alusão à permanência eterna, à atemporalidade, sua visão linear de seu mundo, o quadro de valores com que rege sua família, mantenedora de sua cultura ancestral, engessada num tempo e espaço outro.

Rodrigues (2006) analisa a etimologia de ambas as palavras. *Lavoura*, no latim: *labor* (trabalho) e *laborare* (trabalhar). André aponta em um trecho do sermão do pai, como este vê a família e o seu mundo: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o Pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (L.A., 2002, p. 183)<sup>5</sup>. Percebe-se que para o pai tudo se resume a um ciclo em que terra-família-terra constitui um só mundo fechado em seus limites, restrito às divisas da sua propriedade. Nesse mundo o trabalho é premissa quase sagrada da coesão da família: “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários” (L.A., 2002, p. 22). Destaca-se ainda outro trecho proferido pelo pai: “em terras ociosas é que viceja a erva daninha: quando existe a terra para lavar... ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o

---

<sup>5</sup> As citações do romance de Raduan Nassar transcritas no corpo da dissertação serão identificadas por L.A. (*Lavoura Arcaica*) para não sobrecarregar a leitura. Quando ultrapassarem quatro linhas seguirão o padrão exigido pela ABNT.

irmão para socorrer” (L.A., 2002, p. 58). Esse trecho sugere a relação entre a lavoura e a união da família no que diz respeito ao fechamento sobre si mesma e à auto-suficiência frente a um mundo externo de que se recusa a participar.

*Arcaico* vem do grego *arkhé* (do começo, antigo) possui a mesma raiz do verbo *arkhō* (ser o primeiro, guiar, mostrar o caminho, comandar, ser chefe) daí se formam as palavras *arkhontós* (comandante, governante) e *patriarkhēs* (chefe de família). *Arcaico* pode remeter ao mundo fechado dentro do qual o patriarca da família evita, através da manutenção dos valores culturais herdados, o contato com o mundo e as outras culturas que o cercam, impondo relações circunscritas à própria família e à comunidade de origem.

Com base nos valores e princípios culturais judaico-cristãos que norteiam sua vida, o pai apresenta uma postura definidora do perfil familiar que aciona as questões étnicas e regionais, especialmente vinculado à manutenção da identidade cultural da a qual pertence. Em outras palavras, a tradição que o pai procura ansiosa e ferrenhamente manter, longe de ser consensual em termos de aceitação de toda a família, é monológica e unidirecional, pois é imposição dele. Ele se outorga a posição (natural segundo as leis do universo cultural no qual está inserido) de esteio condutor da preservação da identidade cultural da família.

O pai luta acirradamente pela defesa de uma cultura específica; preza o passado, uma tradição ancestral, histórica, construída e definida através de suas particularidades, de suas características primordiais. Para ele a conservação de sua herança cultural significa a sustentação de uma ordem social com verdades inatas. O patriarca representa a construção cultural do passado, acentuando como verdades a consistência, a força, a permanência, a ordem divina, quase cósmica, que caracterizam o poder da tradição, da unicidade e da identidade enquanto membro dessa cultura. Percebe-se as *verdades* cultuadas pelo pai no seguinte trecho: “um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao trabalho” (L.A., 2002, p. 77).

Segundo o antropólogo americano Marvin Harris (*apud* LARAIA, 2004) nenhuma ordem social é baseada em verdades inatas, uma mudança no

ambiente resulta numa mudança de comportamento. O pai, mesmo estando em outro território, teima em fechar-se dentro de sua propriedade numa tentativa de negação do deslocamento geográfico que sua família sofreu, e conseqüentemente, teima em reproduzir seu território regional primeiro, constitutivo de sua identidade cultural. Sabe-se que uma cultura se influencia e se transforma em relação à outra, a unidade de uma cultura não pode ser explicada senão em termos de sua diversidade cultural. No entanto na visão do pai o único caminho possível é o do engessamento de sua herança cultural.

Para Geertz segundo a interpretação de Azzan (1993), toda ação tem um sentido e é isso que a faz racional. Geertz defende que a ação social é o pressuposto do sentido. Não há sentido sem ação. Partindo dessa abordagem pode-se perceber em *Lavoura arcaica* toda uma rede de significados subliminares, num contexto cultural existente, que perpassam as ações do pai. Iohána traz no cerne de suas intenções de manutenção da herança cultural, a preservação da identidade cultural da família e de seus valores essenciais através da união, do trabalho, do culto aos ancestrais e às tradições de origem. A princípio as intenções do pai comportam um sentido positivo, visto que prega a união e o apoio dentro da família, para garantir a unicidade da identidade familiar, como aparece no seguinte trecho:

[...] humilde o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também [...]  
(NASSAR, 2002, p.148)

No entanto o pai exerce seu poder através de uma postura um tanto quanto equivocada, de forma autoritária, com um conteúdo violento e impositivo. Demarca seu próprio código de conduta em uma ordem pré-determinada, característica dos ditames arcaicos de outros tempos.

O pai constrói e valida toda sua visão do mundo em uma cultura da origem a que ele pertence, constitui sua identidade a partir desta, pretende e impõe a união, a coesão de sua família como valor primordial. Durkheim (1970) desenvolveu a teoria da *consciência coletiva*, uma teoria cultural. Para ele, existe

em todas as sociedades uma *consciência coletiva* feita das representações<sup>6</sup> coletivas, dos ideais, dos valores e dos sentimentos comuns a todos os indivíduos. Essa consciência precede o indivíduo, impõe-se a ele, é exterior e transcende a ele. É a consciência coletiva que realiza a unidade e a coesão de uma sociedade. Deste modo pode-se pensar que a postura e a conduta do pai englobam um significado mais antigo e profundo, como uma rede tecida na sua herança cultural que o precede e de certa forma conduz seu caráter, suas atitudes e o comportamento frente ao grupo familiar.

Segundo o pensamento de Journet (2002) a idéia de transmitir uma cultura, religião, tradição pode ser compreendida como uma operação de reprodução idêntica àquilo que recebeu dos seus ascendentes, centrado numa idéia de fidelidade ao modelo de conservação da herança cultural a qual pertence. Essa visão se adapta à postura do pai no sentido de conservação de sua identidade cultural, pois o patriarca representa o poder da família. Para assegurar a ordem dentro desta promove um discurso enfático e constante, calcado na reprodução fiel, pois para ele a forma de manutenção da cultura se dá pela conservação das tradições. Visão e significação do mundo não compartilhadas por André (e, quem sabe, pelos outros membros da família) que vê o pai como “um promulgador de tábuas insuficientes, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resignosa que alimenta a constância do Fogo Eterno” (L.A., 2005, p.140).

Sabe-se que para Journet (2002) uma cultura se refere a um conjunto de fenômenos visualizados por seu valor simbólico, ou um conjunto de normas que orientam a ação; é objeto de uma transmissão (tradição) e constitui um conjunto mais ou menos coerente e por isso capaz de conservar-se. Nesse último caso apresenta uma visão do mundo em que grupos humanos cujas distâncias

---

<sup>6</sup> O conceito de representação social tem origem em Durkheim, para quem a forma dos indivíduos pensarem e agirem é determinada pelo social. Esse autor salienta que as representações coletivas não são a simples soma das representações individuais, pois essas se elaboram a partir do consenso social que lhes é anterior. Segundo o autor, é impossível dissociar os indivíduos da sociedade na qual eles estão inseridos, da mesma forma que é impossível conceber uma sociedade que não se manifeste através de indivíduos concretos. As representações sociais podem ser entendidas como formas de conhecimento socialmente elaboradas e compartilhadas que possuem fins práticos e concorrem para a construção de uma realidade comum a um grupo social (JODELET, 1989, *apud* VICTORA, 2000).

culturais (conferidas e exaltadas aqui pelo pai) compõem uma comunidade fechada em seu universo cultural.

### **3.3.1 O PAI E AS TRADIÇÕES (COMO FORMA DE VALIDAR A IDENTIDADE DA FAMÍLIA)**

Ao longo do século XX a questão da identidade contabilizou diversos discursos, conceitos e expressões, todos relacionados, de alguma forma, à crítica marxista ou à psicanalítica. A marxista defendia a universalidade do ser humano, determinado socialmente por divisões de classe. A psicanalítica refletia sobre a separação do indivíduo das determinações sociais; postulava a existência de um ser subjacente dentro de nós, uma identidade inconsciente.

O tema ganhou maior visibilidade na segunda metade do século e vem sendo amplamente discutido na ciência social contemporânea. Percebeu-se que o conceito de identidade é construído a partir da sua relação com a cultura e como consequência desta.

Discorrendo acerca das relações entre a identidade e a cultura, Morin afirma que há:

[...] em todo comportamento humano, em toda atividade mental, em toda parcela de práxis, há um componente genético, um componente cerebral, um componente mental, um componente subjetivo, um componente cultural, um componente social” (2003, p. 53).

Traz com essa afirmação a reflexão da identidade como um constructo, com diferentes elementos que estão intrinsecamente ligados. Pode-se pensar a identidade como parte de um complexo social que Morin intitula “a trindade humana: indivíduo-sociedade-espécie” (2003, p. 51), afirmando o envolvimento entre o homem e seu processo de interação com a sociedade, mas ao mesmo tempo a sociedade interagindo culturalmente com esse homem desde o nascimento. Assim pode-se afirmar que a identidade é um conjunto de sistematizações simbólicas construídas através das relações do homem com o

mundo ou a sociedade/cultura a qual pertence. Sua matéria prima por excelência é, segundo Castells, “a história, a geografia, as instituições, os aparatos sociais, a memória coletiva e fantasias pessoais” (1999, p. 23). Essa matéria é processada e resignificada pelos indivíduos em função de suas peculiaridades.

A intenção primeira do pai é a construção da identidade da família, de acordo com a natureza essencial da cultura a qual pertence, e a continuidade, geração após geração, dessa identidade que ele pretende que seja fixa. A união da família, para ele, depende da unidade construída somente pelas semelhanças entre seus membros. Ao fechar-se em si mesma a família cristaliza, pois o mundo muda, os membros dessa família também mudam, mas os valores e a hierarquia da família continuam os mesmos. A intenção do vedamento é apresentada quando o pai fala: “hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrame bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado... não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete” (L.A., 2002, p. 62).

O pai institui um paradoxo por expor a fragilidade das supostas semelhanças e a exclusão do diferente, do outro: seu filho André, tratado como “o filho desgarrado” (L.A., 2002, p. 24), “o epilético, o possuído, o tomado” (L.A., 2002, p. 112). Quem sabe também os mais jovens, explicitado na distribuição da mesa, onde se colocavam por ordem de ascendência André, Ana e Lula: o galho “da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz... um enxerto junto ao tronco talvez funesto” (L.A., 2002, p. 156-157). André sempre teve a sensação de exclusão dentro da própria família, que já se faz presente no início da narrativa, quando o bosque lhe serve de esconderijo, “escapando (ele) aos olhos apreensivos da família” (L.A., 2002, p. 13), justamente por não ser capaz de partilhar os valores e não se sentir pertencente à identidade familiar una que o pai pretendia. Essa exclusão não se dá pelo abandono, pois o pai investe e espera muito (ao seu modo) pelo filho, como sugere o diálogo do pai com André: “cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos. (L.A., 2002, p. 171). É uma exclusão implícita no amor imposto pelo pai, entendido por André da seguinte forma: “o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu

concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina” (L.A., 2002, p. 168).

Para o pai o extrato da identidade da família está vinculado à sua cultura e à manutenção desta perpetuada pela tradição. A identidade pode ser vista como eixo cultural herdado e transmitido, provendo daí sua exigência e necessidade de repetição, justamente como forma de legitimar a identidade cultural primordial na qual pertence. Percebe-se essa continuidade na compreensão e explicação da concepção circular sobre família-terra-lavoura: “se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado do que semeamos antes de nós. É assim que o mundo caminha, é esta a corrente da vida”. (L.A., 2002, p.163).

A identidade pretendida para a família pelo pai encontra-se embasada na sua visão e concepção da sociedade oriunda da vertente judaico-cristã, rural e arcaica, fixada em outro tempo e território de origem, a qual impõe por estruturas simbólicas estabelecidas por ele. Segundo o pai existe um sentido uno e fixo de família, a partir da veneração inquestionável de sua história, consolidada, através dos tempos, pela memória coletiva, pela manutenção de valores primordiais. Por meio da narração e da capacidade de recordação, o pai tenta transmitir e dar continuidade às tradições passadas, como prática cotidiana, como representação simbólica, retratadas no próximo trecho:

[...] toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo. (NASSAR, 2002, p. 162).

Mas esta é uma prática se constitui não uma simples reminiscência, e sim um lembrar de presença constante que se concretiza através de narrativas, sermões e provérbios proferidos sempre na mesa. O pai cita a sabedoria ancestral de seu povo como uma forma de manutenção ou recuperação do passado no presente, cristalizando-o. Sabe-se que a tradição designa uma prática ou saber herdado do passado, repetido de geração em geração, freqüentemente atribuído a uma origem ancestral com estabilidade de conteúdo (JOURNET, 2002). Pela visão do pai a tradição é uma verdade a ser transmitida.

Cabe citar as relações entre memória e identidade, visto que o pai embasa todo seu conhecimento, comportamento e práticas simbólicas em seu olhar e sua compreensão sobre o passado. Pode-se recorrer às idéias de Le Goff sobre a memória como “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades do hoje, na febre e na angústia” (1990, p. 476).

Oliven diz que “a construção social da memória se reveste de importância fundamental”, pois a “memória pessoal está ligada à memória grupal, e esta por sua vez à memória coletiva de cada sociedade” (1992, p. 19). A memória coletiva é o suporte causador da tradição, representa uma forma de identificação, aproximação, através da assimilação de lembranças pelos grupos, tornando-os coesos por partilharem características formadoras similares, que se tornam símbolo de unificação. Toda sociedade que encontra formas para se organizar coletivamente trabalha com um imaginário social, que é uma forma de representar e legitimar a própria sociedade, suas manifestações, aspirações, necessidades e valores.

Halbwachs aponta o caráter social das memórias individuais, assim como os diferentes sentidos a que estas estão sujeitas de acordo com a posição que cada um ocupa no grupo social, no caso da *Lavoura arcaica* a família:

[...] apesar de o homem só poder ter memória de seu passado enquanto ser social, cada homem traz em si uma forma particular de inserção nos diversos meios que atua. Para ele cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva, e esse ponto de vista varia de acordo com o lugar social ocupado; este lugar por sua vez, muda em função das relações que se tem com outros meios sociais [...]. (BARROS, 1989, p. 31).

Segundo Kroeber “o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado, herdeiro de um grande processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam” (*apud* LARAIA, 1986, p. 45). Essa experiência histórica das gerações anteriores limita ou estimula a ação criativa do indivíduo, o que exatamente define o saber do pai: um conhecimento ancestral douto, pois traz consigo textos compilados da bíblia e, ao mesmo tempo, popular, construído e ratificado pelas memórias, pela tradição de práticas simbólicas. No entanto essa

experiência e esse saber que o pai pretende transmitir é decidido por ele e se mostra estagnado, fixando conseqüentemente a identidade cultural da família. No trecho seguinte é claro o culto à memória e a veneração da sabedoria dos antepassados por parte do pai: “(era o pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral” (L.A., 2002, p. 111).

Pode-se observar ainda em *Lavoura arcaica*, e na persistência na fala do pai de histórias, ditados e provérbios comuns às culturas cristãs mediterrâneas como prática cultural de ensinamento e preservação da herança e das tradições. A formulação arcaizante dos provérbios reenvia a um passado não determinado e revela a sabedoria dos antigos, conferindo autoridade a quem deles se utiliza. O caráter arcaico dos provérbios constitui uma maneira de colocar fora do tempo as significações que eles contêm, de anunciar verdades eternas, o que aparece, sobretudo, no sermão do pai sobre o tempo e a paciência:

[...] o tempo é o maior tesouro que o homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é, contudo, nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim [...] (NASSAR, 2002, p. 53-54).

Cabe comentar a constante alusão do pai, através dos provérbios, mas também de sermões e nas falas do romance, ao elemento tempo, o qual crê de fundamental importância no seu universo, com um amplo significado: “as dores da nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo” (L.A., 2002, p. 59). O tempo é marca fundamental na constituição identitária da família, seu poder inexorável está representado pela figura do pai, na sua força e fatalidade, a qual todos devem se submeter. Ele é marca evocativa não só de um futuro, nem só de um passado, mas remete a um devir deste, num movimento circular de eterno retorno. É como se o movimento do tempo, num evidente paradoxo, fosse capaz de fixar o desenrolar da vida, de o manter imutável. Percebe-se na continuidade de seus sermões, “o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos” (L.A., 2005, p. 184) a inevitabilidade da submissão ao tempo, visto que este é capaz abarcar “a razão mística da história” (L.A., 2002, p. 184). Demonstra a força

implacável do destino a qual toda família deve se submeter “contudo com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai” (L.A., 2002, p. 185).

Os provérbios remontam a uma longa e antiga tradição cultural; são constituídos por uma locução fixa, quase como um registro que o pai pretende inscrever no coração e mente de sua família. Sabe-se que provérbios são sentenças curtas que expressam, de forma concisa, verdades e conhecimentos gerados pela experiência popular. São ditos que se tornam parte das tradições da cultura, com conteúdos que soam como conselhos sábios, de caráter moralizador, ensinando regras de comportamento e transmitindo observações sobre o mundo (dos homens e da natureza), com a conveniência de serem concisos, perspicazes e filosóficos. Segundo Menandro (2005) o termo latino *proverbium* indica que uma expressão figurada é usada no lugar da palavra (pro verbo), ou seja, no lugar de algo que precisa ser dito. Teixeira (2001) acrescenta que "eles são pensados como sendo expressão coletiva de sentimentos e entendimentos comuns e mesmo inerentes à vida sócio-cultural" (TEIXEIRA, 2001, p. 194). Pode-se entendê-los como uma prática na fala do pai com a intenção de consolidar regras de comportamento e advertências a serem observadas<sup>7</sup>.

O papel paternal também é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação dentro da família e o rigor da sua fala através desses sermões com a utilização do uso dos provérbios determina seu papel de castrador, de impositor dos limites na família. A intenção regradora e moralizadora de seus ditames populares é explicitada principalmente quando fala do desequilíbrio do mundo das paixões a qual segundo ele “nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum de nós há de estender sobre ela sequer

---

<sup>7</sup> Fujikura registra que o provérbio perpetua-se “na memória coletiva como modos de dizer tradicionais cristalizados”, em que a sabedoria popular exprime “sua experiência de vida... numa espécie de logaritmo sapiencial”, cujo propósito é apresentar “a conclusão tirada de numerosas e repetidas vivências, especialmente no campo das relações morais” (*apud* MENANDRO, 2005, p. 01). Lauand (2000) reconhece os provérbios como agentes privilegiados da educação invisível, já que “recolhem o saber popular, condensam a experiência sobre a realidade do homem: sua existência quotidiana, as condições de vida, o sensato e o ridículo, as alegrias e as tristezas, as grandezas e as misérias, a realidade e os sonhos, a objetividade e os preconceitos” (*apud* MENANDRO, 2005, p. 01).

nenhuma vista” (L.A., 2002, p. 56) condenando aquele que se entregar aos impulsos instintivos, ao desejo através do seguinte provérbio:

[...] ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma; ai daquele que deita as costas nas achas desta lenha escusa: há de purgar todos os dias [...] ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de modo intenso [...] (NASSAR, 2002, p. 57).

Assim é clara a representação da figura paterna como a consciência diante dos desejos espontâneos, como a autoridade tradicional no núcleo familiar que se coloca contra qualquer possibilidade de mudança, reiterando a todo o momento o valor da cultura arcaica como a única admissível, determinando os conflitos gerados a partir dessa sua postura rígida.

Além dos provérbios, o pai traz em sua fala freqüentes alusões à Bíblia. Em determinado momento da narrativa faz uso de uma parábola, como reiteração dos ensinamentos arcaicos em torno dos quais pretende que seu núcleo familiar se congregue. Sabe-se que as histórias bíblicas carregam em si, em diferentes graus, vivências, experiências, modos de vida, crenças, regras e valores em um povo, de um determinado tempo e lugar remotos. Percebe-se a austeridade na descrição de André sobre o momento pomposo, quase soberbo, em que o pai inicia sua leitura da parábola: “E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica de sua postura” (L.A., 2002, p. 62). Compara a atitude do pai a um ritual litúrgico em que sua figura austera, de forma imponente vai “abrindo com os dedos maciços a velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados” e o patriarca ao começar sua leitura frente à família “não perdia nunca a solenidade: era uma vez um faminto.” (L.A., 2002, p. 63).

A parábola do faminto que na Bíblia se difere de todas as outras por ser mais extensa e ter um maior grau de detalhamento, também na narrativa de Nassar apresenta uma singularidade em relação ao resto do texto. A narrativa toda de *Lavoura arcaica* está escrita de forma a retratar a linguagem do protagonista-narrador André, que parece expurgar todas suas dores, paixões e excessos numa oralidade compulsiva, quase em devaneio. O capítulo da parábola se destaca justamente por ser a transcrição feita pelo pai de uma velha

brochura em uma linguagem singular com pontuação inteiramente convencional. Outra diferenciação dessa parábola bíblica dentro do texto é ter como fonte a obra prima clássica da literatura oriental *As mil e uma noites*, contos orientais compilados provavelmente entre os séculos XIII e XVI, trazendo algumas distorções adequadas às intenções e ao caráter do pai. O pai apresenta a parábola à sua família, com evidente objetivo moralizador, como uma escritura sagrada que enfatiza uma verdade, um ensinamento. Exemplo de paciência, a parábola conta a história de um homem pobre, faminto, diante de um ancião que o manipula num jogo de expectativas até realmente confiar nele e o presentear com um banquete. É óbvia a intenção do pai em evidenciar para os filhos um ensinamento moral, mas não percebe que só consegue mostrar um jogo de dissimulações, visto que o ancião se utiliza de falsidades para provocar no faminto uma reação de paciência que na realidade se mostra um engodo. Portanto o que o pai pede aos filhos sem perceber é que estes consentam e participem de um jogo de dissimulações, segundo Rodrigues (2006) para a manutenção do *status quo* da família.

Para o pai, na sua visão fechada do mundo, os valores e ensinamentos bíblicos trazem uma significação maior, como uma prática fixa e imposta. Pode-se relacionar a postura do pai com uma postura similar à ordem social e popular, monolítica existente no início da Europa moderna que apresenta crenças, atitudes e valores populares considerados tradicionais ou conservadores já para aquela época. O que Burke chamou de “espectro de atitudes” (1984, p.198) presentes no povo: fatalismo, moralismo, tradicionalismo e milenarismo; a qual uma atitude, ou perfil frente ao mundo, vem em conseqüência e sendo construída a partir da outra e conseqüentemente tende sempre ao radicalismo. O pai apresenta um discurso no qual esses elementos (o fatalismo, comedimento e moderação) parecem ter duas conseqüências ou objetivos frente à família: de um lado, a manutenção de valores como moral e fé e o seu não questionamento; de outro, a submissão incondicional dos outros membros da família ao pai. No entanto Pollak alega:

[...] nenhum grupo social, nenhuma instituição, por mais estáveis que possam parecer, tem sua perenidade assegurada. Sua memória, contudo, pode sobreviver a seu desaparecimento assumindo em geral a forma de um mito que, por não poder se ancorar na realidade política do momento alimenta-se de referências culturais, literárias ou religiosas. O

passado longínquo pode então se tornar promessa de futuro e, às vezes, desafio lançado à ordem estabelecida. (POLLAK, 1989, p. 11).

Essa citação remete às visões antagônicas e à tensão recorrente na família, a oposição e o conflito entre a identidade do pai, suas práticas, valores e verdades cristalizadas, representando a tradição, o velho, o arcaico e a identidade de André, referenciando-se ao novo, a um outro olhar sobre a história da família.

Cabe ainda situar o contexto temporal em que está inserido o núcleo familiar, pois apesar de nenhum indício explícito e preciso percebe-se, além do que foi apontado como conduta ética do patriarca, a submissão incontestável ao destino, o *maktub* como regra fundante. Conseqüentemente, referindo-se a um tempo impreciso, mas pré-industrial em que vivem no seu pequeno e fechado mundo agrário, quase feudal, em que todos se submetem aos desígnios do tempo natural, sem interferência direta neste. Como aponta Fischer (1991) o patriarca apresenta ainda a não preocupação com valores e bens materiais ou de consumo, dando ênfase a tradicionais valores morais e ao conhecimento.

É interessante pensar como o pai apresenta a manutenção da identidade cultural da família pelas tradições de seu povo de origem, percebido no seguinte trecho: “(era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral” (L.A., 2002, p. 111) e como ele movimenta-se entre a grande e a pequena tradição. Letrado ele busca suas verdades em textos ancestrais na Bíblia, no entanto, seu saber também foi construído e constituído no conhecimento armazenado na mente do seu povo. Os ensinamentos que ele transmite para a família têm como suporte de a oralidade, mas estão apoiados em ambas tradições. Assim sobre este trânsito do pai entre a pequena e a grande tradição é possível relacionar as idéias de Jacques Turgot sobre o homem como:

[...] possuidor de um tesouro de signos que tem a faculdade de multiplicar infinitamente o homem é capaz de assegurar a retenção de suas idéias eruditas, comunicá-las e transmiti-las para seus descendentes como uma herança sempre crescente [...] (*apud* LARAIVA, 2004, p.26).

O pai sente-se capaz e imbuído do papel de garantir e validar a identidade cultural e regional de sua família; segundo André “(era o pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (L.A., 2002, p. 18), transferindo para seus descendentes a identidade como uma herança que deve ser cultivada, como é lavrada a terra, e mantida sempre presente como:

[...] é egoísmo, próprio dos imaturos, pensar só nos frutos, quando se planta; a colheita é a melhor recompensa para quem semeia... já temos o nosso galardão só em fruir o tempo largo da gestação, já é um bem que transferimos a espera para gerações futuras... E pode haver tanta vida na semente, e tanta fé nas mãos do semeador, que é um milagre sublime que grãos espalhados há milênios, embora sem germinar, ainda não morreram. (NASSAR, 2002, p. 162-163).

No entanto impõe essa colheita semeada ou esse ato transmitido de semear a terra e a identidade uma da família como uma verdade, algo inquestionável, imutável, já definido e definitivo que nenhum membro da família deve desrespeitar.

Segundo a dinâmica patriarcal à qual a família está submetida, os dogmas estipulados pela figura do pai são exercitados por intermédio de conceitos e preconceitos rígidos que se aplicam tanto ao trabalho quanto à vida da comunidade. Segundo André “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo” (L.A., 2002, p. 43). Em outras palavras, a Bíblia, seus preceitos e suas orientações, é utilizada de forma fundamentalista, desvinculada do livre-arbítrio que legitimaria o credo familiar de maneira impositiva, a palavra do pai é explicitada:

[...] era assim que ele os começava sempre, era essa sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí nossas surras e as nossas marcas no corpo [...]. (NASSAR, 2002, p. 43).

É importante relacionar as idéias de Prandi (1997) como a herança da tradição que tenta muitas vezes transformar-se na representação vinculada e compulsiva da *verdade*. Neste caso tem início um círculo vicioso: a verdade apela para a tradição, a tradição identifica-se com a verdade, pondo-se como garantia de crenças, enunciados, visões do mundo, comportamentos cuja persistência parece torná-los inatacáveis. Quanto mais eles remontam a épocas remotas,

mais reclamam o direito quase automático da legitimação, visto que para o pai existe somente uma verdade, a ancestral, ou muitas verdades, desde que sejam as que ele prega em suas práticas cotidianas através dos sermões na mesa, do uso de provérbios e histórias bíblicas.

O pai, um desterritorializado, um sujeito com uma identidade e conseqüentemente uma visão do seu mundo estática, fixa, estratificada, não se sujeita às transformações decorrentes do deslocamento geográfico e regional que sofreu. Vê-se aí justamente a razão e a necessidade de fechar-se no núcleo familiar: a negação das solicitações do mundo externo, da nova região onde agora sua família se encontra e que de certa forma pode influenciar culturalmente seus membros, e conseqüentemente transformá-los

### **3.3.2 OS PAPÉIS DO AVÔ E DO FILHO MAIS VELHO COMO LEGITIMAÇÃO DO PAPEL DO PAI (O PODER GERAÇÃO APÓS GERAÇÃO)**

Schneider (*apud* LARAIA, 2004) apresenta uma abordagem sobre cultura que vai ao encontro da de Geertz (1989), que indica esta como um texto cultural, um sistema de símbolos e significados a serem interpretados. No entanto traz como distinção a existência de categorias ou unidades e regras sobre as relações e modos de comportamento. Segundo ele o *status* epistemológico das “unidades ou ‘coisas’ culturais não depende da sua observabilidade: mesmo fantasmas e pessoas mortas podem ser categorias culturais”. (*apud* LARAIA, 2004, p. 63). Dentro da família em *Lavoura arcaica* pode-se considerar a existência dessas categorias, uma hierarquia presente com o intuito de fundamentação e preservação da identidade cultural desta em uma continuidade de papéis.

Como observa Fischer (1991), aparecem em *Lavoura arcaica* três gerações: a primeira geração tem uma representação moral tão consistente que é validada simplesmente por sua memória, estando simbolizada pela expressão

*maktub* (está escrito) e representada pelo avô. A segunda geração necessita forjar sua ética como forma de conservá-la, através da autoridade e imposição (o pai). A terceira traz uma parte como continuidade da anterior, se mantém na intransigência, só sendo legitimada eticamente pela repetição do padrão (os irmãos mais velhos). Acrescenta-se uma cisão nessa terceira geração, uma dissidência, pois aparecem ainda os irmãos mais jovens, os da esquerda (que de alguma forma seguem a mãe), que rompem o ciclo através da quebra dos padrões pré estabelecidos socialmente.

Seguindo o padrão da hierarquia na ordem familiar há uma quase *entidade* existente que acima da figura do pai, paira como um espectro, a do avô, que mesmo depois de morto é presença viva no imaginário da família. No entanto como uma presença etérea, a qual a compreensão e culto sobre a sabedoria da velhice são contraponto ao peso desse lastro erguido que fundamenta a unidade familiar. Pode ser percebido o papel forte e representativo deste sobre o veio ancestral, sobre a força na cultura da família da presença de todos, pais, avôs, filhos e netos. Preceitos subentendidos nessa forma de valorização da continuidade no seguinte trecho: “o caminho da união sempre conduzido pela figura do nosso avô” (L.A., 2002, p. 45). Para reforçar essa presença o próximo trecho explicita bem a questão: “é na memória do avô que dormem nossas raízes” (L.A., 2002, p. 60).

O culto aos antepassados contribui para a perenidade das relações sociais e a unidade do núcleo familiar como um sistema cultural idealizado a partir da reiteração da continuidade, em devir permanente. A memória do avô é tão forte que mesmo depois de morto ele ocupa o *status* de presença viva, capaz de ainda agregar e conduzir os passos da família. A transcrição do longo trecho seguinte se faz necessária para explicitar a poderosa presença do avô no imaginário da família e de André:

[...] era ele na verdade que nos conduzia, era ele sempre apertado num colete, a corrente do relógio de bolso desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol; era esse velho asceta, esse lavrador fenado de longa estirpe que na modorra das tardes antigas guardava seu sono desidratado nas canastras e nas gavetas tão bem forradas das nossas cômodas, ele que não se permitia mais que o mistério suave e lírico, nas noites mais quentes, mais úmidas, de trazer preso a lapela, um jasmim rememorado e onírico, era ele a direção dos nossos passos em

conjunto, sempre ele, Pedro, sempre ele naquele silêncio de cristaleiras, naquela perdição de corredores, nos fazendo esconder os medos de meninos detrás das portas, ele não nos permitindo, senão em haustos contidos, sorver o perfume mortuário das nossas dores que exalava das suas solenes andanças pela casa velha; era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro, nada naquele talo de osso brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro[...] (NASSAR, 2002, p. 46-47)

Essa descrição do avô é bem significativa, pois apesar de mostrá-lo já como um espectro, em uma imagem cadavérica (pálido, descarnado, sem olhos, com seu terno preto enfeitado por um jasmim na lapela, lembrando uma vestimenta mortuária e causando medos) compõe em vida uma figura funesta, mas depois de morto, uma presença viva “seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia” (L.A., 2002, p.157). Aparentemente a presença espectral era suficiente para conduzir e manter a união da família, cuja ordem foi sempre imposta pelos mais velhos, através das sucessivas gerações. O avô, contudo, representa todas as gerações, se faz presente mesmo morto. Percebe-se assim a força da presença do avô na memória e no imaginário da família.

Segundo Halbwachs as indicações necessárias para reconstruir partes do passado encontram-se todas impressas na sociedade:

Quando nos indicam com precisão o caminho que tínhamos de seguir, aquelas marcas sobressaem, nós as ligamos uma a outra, elas se aprofundam e se religam por elas mesmas. Elas já existiam, mas estavam mais marcadas na memória dos outros do que em nós mesmos. Sem dúvida nos reconstruímos, mas esta reconstrução se faz seguindo as linhas já marcadas e desenhadas por outras lembranças, nossas ou de outros. (HALBWACHS, 1968, p. 65 – *apud* BARROS, 1989, p. 31).

A lembrança do avô é construída como uma marca representativa da ancestralidade, da unidade da identidade cultural familiar, pois era essa figura, “esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família” (L.A., 2002, p. 46). O veio ancestral é marca determinante e imagem capaz de agregar a rede familiar. No entanto diferentemente do pai, seu papel de agregador não tinha o caráter forçado, impositivo e autoritário, pois segundo André:

[...] assim como as outras manifestações da natureza que faziam vingar a lavoura, o avô, ao contrário do pai – em que apareciam enxertos de

várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”. (NASSAR, 2002, p. 91).

Novamente é necessária a descrição desse trecho, pois define a potente diferença entre o pai e o avô. O papel organizador e representativo instaurado pelo pai, pautado essencialmente no culto inquestionável à tradição, à ancestralidade, é produtor de significados, pois influencia e organiza tanto as ações dos membros da família, quanto a concepção das identidades de seus membros; é pautado na autoridade imposta e unilateral, em uma ética forjada. A postura do avô é outra, é natural, se configura e se basta por si mesma, assim como a expressão *Maktub*, grifada em rodapé: está escrito, ou seja, faz parte daquele universo. Cabe dizer que a expressão *Maktub* é de uso corrente entre povos da costa pobre do Mediterrâneo, especialmente entre pessoas mais velhas remetendo à inexorabilidade do destino. Essa é outra subliminar marca impressa pelo escritor no que se refere ao caráter cultural da trama.

Como o avô Pedro, o filho mais velho ocupa na família um papel também de fundamental importância como fortalecedor da ordem instaurada pelo pai. Em uma espécie continuidade da *persona* paterna, seu posicionamento é definitivamente o de sucessor, legitimando o padrão patriarcal dentro dos valores judaico-cristãos sob as quais a família está submetida. No primeiro momento Pedro apresenta-se de forma ambígua, oscilando entre momentos de afetos e intimidades, revelando uma atitude paternal com o irmão mais jovem André, visto que está encarregado de trazê-lo de volta ao seio da família. Logo a seguir mostra a intransigência impositiva de uma postura que só é legitimada eticamente pela repetição do padrão do pai, autoritário, severo e definidor de verdades.

No primeiro capítulo da narrativa André encontra-se numa pensão interiorana, em um espaço íntimo, o quarto, definido por ele como “inviolável... individual... um mundo, quarto catedral” (L.A., 2002, p. 9 ) capaz de consagrar principalmente o corpo, portanto, o seu espaço de liberdade; se encontrava numa “doce embriaguez” que Pedro, literalmente, adentra. No início segundo André “meus olhos viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração”, a seguir; pancadas “que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas” (L.A., 2002, p.

10). André é atingido pela presença, quase invasão de Pedro “era meu irmão mais velho que estava a porta; assim que ele entrou, ficamos em frente um para o outro” (L.A., 2002, p. 11). Sentindo-se confrontado e ao mesmo tempo compreendendo de imediato a diferença existente entre ambos, reconhece no irmão o outro, talvez o pai, pela analogia à terra que remete diretamente a figura deste: “nossos olhos parados eram um espaço de terra seca que nos separava” (L.A., 2002, p. 11).

Essa entrada de Pedro irá claramente definir seu papel como sucessor do pai, encarregado de trazer de volta o filho desgarrado, portanto em uma posição de poder, de escolhido da família. Apresenta neste momento sua ambivalência quando se abraçam e André sente “nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” e ainda “senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado” (L.A., 2002, p. 11). Essas imagens são representativas como tentáculos da família patriarcal que se estendem sobre os seus, com espírito agregador e ordenador. Mesmo ao demonstrar certa afetividade quando declara o amor da família por André, Pedro de imediato coloca-se no papel pré-definido pela linhagem da família assim como pai, e sucessor desse. Responsável em pôr ordem no filho desregrado, declarando exatamente a que veio: “tirando o lenço do bolso ele disse ‘abotoe a camisa, André’” (L.A., 2002, p. 12). Demonstra um intuito proibitivo, já que no rígido padrão moral da família a decência e o pudor são o único comportamento tolerável e, portanto, a nudez é condenada.

Fischer (1991) aponta indícios de referenciais bíblicos no romance, como os sete filhos da família e o número cabalístico sete, a menção ao filho pródigo, o sinal de Caim que presume ser carregado por André e a questão dos irmãos de sangue Pedro e André como os primeiros seguidores de Jesus Cristo. Lemos (2003) comenta que a narrativa de *Lavoura arcaica* é construída num paralelismo, em um jogo paródico à estrutura das narrativas apócrifas, definidas como exercícios populares de narrativa. Em sua análise relacionada à Bíblia, André, entre os doze apóstolos é aquele representado à esquerda do Pai na Santa Ceia, é o primeiro que seguiu o Mestre a quem apresentou Pedro, mas foi Pedro o escolhido como o primeiro dos doze. O escolhido é incumbido de representar aquele que escolhe, portando legitimamente tem poder de exercer

seu papel de sucessor. Pedro, filho mais velho de Iohána, é o herdeiro do papel de autoridade, maior encarregado em manter a união e a memória da família. Igual ao pai, Pedro traz sua fala impregnada de lugares-comuns, repleta de significados cristalizados, ou seja, se valida por uma ética embasada na repetição de valores inquestionáveis.

### **3.4 O PAPEL DE ANDRÉ E A INTENÇÃO DE UMA NOVA ORDEM (O AVESSE DE SUA PRÓPRIA IMAGEM E O AVESSE DA IMAGEM DA FAMÍLIA)**

*A repressão é condição da obediência: quem não sabe o que quer,  
quer aquilo que lhe dizem que deve querer.*  
M.Rita Kehl

No título do romance já é grafado o que se pretende; não são só substantivo e adjetivo trazendo a idéia do embate entre a *lavoura* (natureza) e o *arcaico* (o conservadorismo, a repressão) no qual debate-se o protagonista da narrativa. A tensão entre a tradição (personificada pelo pai) e a tentativa de uma nova ordem moral e familiar (representada pelo filho); um enfrentamento entre o velho, com seus dogmas e ditames arcaicos, e a ânsia da liberdade, o novo, num choque exacerbado e perene entre as gerações.

Fischer aponta que a obra “é uma história de *hybris*<sup>8</sup>” (1991, p.15) e é justamente essa questão que irá permear a trajetória e o perfil do personagem André. Marcado e empenhado em seu papel de transgressor, de insolente, expressando em seu fluxo na trama problemáticas que envolvem a dissimulação ideológica, a ritualização dos dogmas, a afronta ao tabu e a experiência da catarse e reflexão. André luta e tenta a todo custo implodir o mundo edificado por

---

<sup>8</sup> *Hybris* é um termo grego que significa o desafio, o crime do excesso e do ultraje. Traduz-se num comportamento de provocação aos deuses e à ordem estabelecida. A *hybris* revela um sentimento de arrogância, de soberba e de orgulho, que leva os heróis da tragédia à insubmissão e à violação das leis dos deuses, da *pólis* (cidade), da família ou da natureza.

seu pai, mundo este “ordenado, nucleado, urdido em torno de uma ética explícita” (FISCHER, 1991, p. 15).

Incapaz de partilhar da vida rural da família, se sente distante e alheio do pequeno e fechado mundo definido por Iohana, seu pai. André não suporta os sermões paternos, o abecedário judaico-cristão repetido à exaustão junto à mesa, a regrada e tediosa convivência com os familiares. Demonstra uma clara incapacidade de crer e obedecer, de partilhar o jogo da dissimulação erigido e guiado apenas pela fé cega de que parecem partilhar Iohana e Pedro, irmão mais velho de André.

André é o personagem cindido em oposição ao personagem do pai. Este acredita-se uno, dita todo um conjunto de preceitos e regras, representativos de uma moral tacanha, construída ao longo de gerações, enfim, da tradição cultural imposta a um grupo unido por laços familiares que prega a unicidade e uma identidade fixa. Paradoxalmente, e aí está retratada sua tragicidade, através da transgressão, o que André realmente busca é uma unidade perfeita, uma integração plena na família, a reunião com o outro em que a alteridade compõe a unidade plena. O seu desejo real é a união, ter seu lugar dentro desse mundo ordenado, dentro dessa família cristalizada, desejo revelado por ele no diálogo com o pai “queria o meu lugar na mesa da família” (L.A., 2002, p. 160). Porém seus caminhos são equivocados e seus esforços são o reflexo de seu descentramento, de sua desordem interna. Evidentemente tudo resultará em fracasso e sua postura radical: a revolta, a fuga, o enfrentamento com o pai e por fim o incesto, obviamente o elemento catalisador que irá deflagrar o final trágico do romance, que consiste na ruptura, na derrubada da família.

A voz de André, sua visão do pequeno mundo da família, assim como sua postura em relação a tudo e a todos e o seu papel nessa trama é um jorro inesgotável de sofrimento. Algumas vezes mais suave, ameno, quando rememora suas vivências de infância carregadas de afeto, com a mãe, por exemplo quando ao acordar de manhã: “Deus me acordava as cinco todos os dias pr’eu comungar na primeira missa” (L.A., 2002, p. 26). Os irmãos não gozavam da sua *bem-aventurança*, não tinham aqueles momentos íntimos e sagrados com a mãe que na cumplicidade dizia a André: “não acorda teus irmãos, coração” pois jogavam um jogo sutil de afetos, mas definitivamente sensual e edipiano. Em outros

momentos a voz de André chega próximo ao precipício, irrompendo aos borbotões de forma compulsiva, catártica. Quando Pedro, na pensão, depois de referir-se à mãe, toca no nome de Ana, com o intuito de despertar o arrependimento em André e convencê-lo a voltar para casa, este reage com explosão e dá lugar à vertigem que até então era guardada dentro dele. André irrompe numa fala convulsiva: “eu sou um epilético’ fui explodindo, convulsionado mais de que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim” (L.A., 2002, p. 41). Assim André espalha muita dor, inclusive corporal, através da violência da sua fala e das suas atitudes, como uma tentativa concreta de subverter toda a aparente tranquilidade e ordenação existente no núcleo familiar, de transgredir o poder patriarcal.

Sua trajetória, ou a da narrativa, visto que André é o protagonista-narrador, é construída por seu drama existencial, inscrito, gravado na sua memória. Esse drama é feito de fragmentos, de imagens mentais responsáveis pela flutuação do presente e do futuro para o passado, como em herméticos *flashbacks*. André compõe seu fluxo, de forma não linear, a partir dos diversos tempos de sua existência, como reminiscências através de fragmentos, o qual o passado é revisitado e filtrado pelos olhos do presente, já que a memória é um quadro de interpretações de conteúdos relativizados pelo tempo de quem a interpreta. Todo o sentido da narrativa gira em torno desse rememorar: a família, a infância, a construção dos afetos pela mãe, a revolta, o desejo, a entrega, o arrependimento, a desestruturação da família, a fuga de casa, o resgate pelo irmão, o reencontro com a família, com o pai.

Sabe-se que a memória não é passado, é ela que faz que esse passado esteja ativo no presente, é ela que de certa forma possibilita transcender as questões de tempo. Portanto pode-se pensar o elemento memória como um dos deflagradores da constituição do personagem e conseqüentemente de sua identidade. Como Blondel afirma, a memória está “na origem da identidade, mas no fundo, é a identidade que está na origem da memória. Nós não somos a soma das nossas recordações, mas aquilo que somos determina o conjunto das nossas recordações”. (*apud*.TEDESCO, 2004, p. 94). As afirmações feitas por Le Goff, são fundamentais: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades

fundamentais dos indivíduos e das sociedades do hoje, na febre e na angústia” (1990, p. 476). André arde, compondo seus tormentos e conflitos a partir de sua arqueologia pessoal.

O universo de *Lavoura arcaica* está circunscrito ao drama existencial de André sobre sua família, pois esta é para ele a representação viva do mundo e de sua totalidade, personificados pela palavra do pai; ao mesmo tempo, representa a fragilidade de sua individualidade e em suas memórias ele irá desmembrar esse universo. André fecha sua história com o epílogo em homenagem à memória de seu pai, condutor e esteio da família, permanente e inquestionável como o tempo, fatalista e inexorável como o destino:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “E, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve... assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis...”)  
(NASSAR, 2002, p. 195-196).

Voltando à voz de André, visto que o personagem flutua entre fragmentos, misturando presente e passado, Rodrigues (2006) aponta que na narrativa se desenrolam diferentes tempos transcorridos a partir do movimento de André. Chama “tempo de ação” aquele que corresponde a determinados acontecimentos a partir do encontro dos irmãos na pensão, o seu diálogo e o retorno à casa paterna. E “tempo de rememoração” aparece na primeira parte do romance em que André recolhe de forma desordenada recordações misturadas em tempo e espaço, em seqüências desencadeadas por livre associação, remetendo à fase anterior à sua fuga. Já o “tempo de narração” está no presente narrado por André. Contudo as linhas divisórias desses níveis estão freqüentemente envoltas por sombras, pois misturam-se em diversos momentos, justamente como fruto do jorro inesgotável que flui e irrompe de André, reflexo de sua instabilidade, desordem interna, de sua ânsia e desejos incontidos, seu *hybris*, seu trágico papel na trama.

A tragicidade de André também é apresentada. Ele é um rebelde insolente, que não se submete à moral e à ética impostas na família pelo poder patriarcal. Aquele que revela o olhar autônomo e individual na unicidade, que

‘busca o seu espaço de liberdade dentro do domínio do grupo sobre o sujeito. André, idealista e sem concessões, tomado pela exigência da diferença e verdade absoluta em um universo familiar calcado na ordem e no equilíbrio como princípio tradicional, em uma cultura ancestral, com valores e moral rígidos. No entanto de forma ilógica e contrária André traz na desordem de sua fala, e na sua desestrutura e agitação íntima uma tentativa, um impulso para a ordenação das coisas: a volta e comunhão do corpo com natureza, a busca das verdades mínimas, o seu lugar e sua identidade reconhecida e inclusa na família. Percebe-se no seguinte trecho a postura de André em construir o seu destino tomando as rédeas de sua história “o jarro de minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos” (L.A., 2002, p. 41) inversamente à postura da família que se entrega às mãos do destino, ao *maktub*.

Nota-se sua essência trágica, sua situação humana limite, pois André desde sua mais tenra infância traz consigo conflitos e tormentos: “foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância” (L.A., 2002, p. 26). Isso é inerente ao seu ser, constituindo-o de tragicidade, possível somente nesse seu arcaico e radical universo. Bornheim (1992), a partir da filosofia de Aristóteles, aponta como pressupostos fundamentais da tragédia a existência primeira de um homem trágico, predisposto por sua radical natureza, caráter e sensibilidade; a realidade, o horizonte existencial desse homem trágico, ou seja, o sentido que forma e constitui este homem. Esse sentido é construído a partir de diferentes ordens como justiça, amor, valores morais e principalmente o significado último da realidade. Aristóteles, nos lembra Bornheim, faz a relação direta entre esses dois pressupostos, recusando-se a acreditar na natureza do herói trágico por si só. Há um conflito pungente, em uma bipolaridade possível como exigência da ação trágica. No texto *Poética* encontra-se a sua definição precisa: “A tragédia não é a imitação de homens, mas de uma ação de uma vida” (*apud* BORNHEIM, 1992, p. 74), assim não é exatamente o caráter que determina o trágico, mas a ação a partir da polaridade abordada: o homem e seu mundo. O trágico em André, e em *Lavoura arcaica* reside na tensão e conflito entre o mundo tradicional, ordenado e nucleado do pai e a transgressão, a afronta desse mundo pelo filho. De um lado a união, a ordem, a moral e os bons costumes, a suposta harmonia forjada e fundamentada na história ancestral da família. De outro lado aquilo, ou aquele,

que perturba, instiga, provoca e destrói, a desmedida do filho, incidindo em *hybris*.

Segundo Reinhardt na tragédia “nos deparamos com a existência humana entregue ao conflito que deriva do entrelaçamento do ser e da aparência” (*apud* BORNHEIM, 1992, p.78). O homem trágico encontra-se tencionado entre esses extremos, conscientemente ou não, entre a verdade e a mentira, o ser e a aparência, e o desencadeador da tragédia será a busca e a descoberta da verdade: “O problema não reside, porém, no seu ser, mas no seu modo de ser – um modo de ser que pode pôr em jogo inclusive o seu ser”. (BORNHEIM, 1992, p. 79).

André se debate entre dois extremos: a unidade da arcaica família e a sua individualidade, as suas verdades ou o jogo de dissimulação proposto pelo patriarca, os seus valores ou os rígidos valores judaico-cristãos do pai. Portanto o trágico reside no modo como ele enfrenta e desvela suas verdades e as mentiras da família frente a elas.

A intertextualidade com a clássica tragédia *Hamlet* (1838) obra prima de Shakespeare, é possível. André, tal qual o trágico personagem Hamlet, tem a figura (fantasma) do pai que paira sobre sua pessoa, com uma potência avassaladora, e em extremados tormentos e atitudes, perdendo muitas vezes a lucidez, revelando a face podre de seu universo, de sua vida e dos seus. André e Hamlet são figuras apaixonantes e apaixonadas, gigantescas em suas crises existenciais, beirando a loucura, pois pensam demais, envenenam-se e torturam-se psicologicamente, trazendo dores a si e aos seus.

André e Hamlet, e pode-se falar de outros clássicos heróis trágicos como Édipo e Orfeu, trilham um caminho recorrente na tragédia humana: o herói trágico que apesar de tentar a todo custo não se livrará do seu destino. Sob a égide do tempo e da família, o herói encontra dor e descobre que todo humano é refém do seu destino e impotente diante de si mesmo. As conseqüências do destino são irremediáveis e surgem no aflorar de um sentimento alheio às convenções. E neste drama paira a inexorável força da natureza incidindo no ser humano, revelando assim sua fragilidade.

O objetivo de André é a quebra das convenções, da ordem determinada. Ele pleiteia a imposição de sua identidade, o seu lugar dentro do

núcleo familiar. Põe em pauta, interpõe e questiona o poder do pai, visto por quase todos os membros da família como uma entidade. A pretensão, através de suas ações extremadas, é subverter, é cindir a unidade familiar. Mas, paradoxalmente para alcançar o seu espaço, mostra uma postura ambígua. Sabe-se que as identidades são construídas a partir da alteridade, a partir da representação do outro no eu. Em *Lavoura arcaica*, o outro é simplesmente o pai.

Para o historiador Ulpino Bezerra de Meneses o conceito de identidade implica “semelhança a si próprio, formulada como condição de vida psíquica e social. Nessa linha, está muito mais próximo dos processos de re-conhecimento do que de conhecimento” (*apud* MENESES, 1991, p. 13-14). A tensão recorrente na obra é a oposição e o conflito entre a identidade do pai e a do filho. O pai representa a tradição, o velho, o arcaico, uma visão linear, um mundo de bons e maus, os valores e princípios judaico-cristãos que norteiam sua vida, a imposição de uma cultura e de uma família fechada em si, transferida de um território regional outro e imposta com um discurso incisivo e incontestável, a não-aceitação do novo, do diferente, e a manutenção da identidade cultural da família. A dinâmica patriarcal desse núcleo familiar está submetida aos dogmas estipulados pela figura do pai. Esses dogmas são exercitados por intermédio de conceitos e preconceitos rígidos que se aplicam tanto ao trabalho quanto à vida da comunidade. Em outras palavras, a Bíblia, seus preceitos e suas orientações, é utilizada de forma fundamentalista, desvinculada do livre-arbítrio que legitimaria o credo familiar. Para André o pai é o opositor, é o outro, o poder que deve ser quebrado, identidade impositora e produtora de verdades. Pode-se perceber o peso da figura do pai no seguinte trecho:

[...] tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai: era ele... o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados os sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí nossas surras e as nossas marcas no corpo [...] (NASSAR, 2002, p. 43).

Segundo Woodward “a identidade é relacional [...] depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade [...] A identidade é, assim,

marcada pela diferença” (2004, p. 9). A rebeldia e a revolta de André em função do peso da tradição levantam-se contra uma realidade, um mundo que ele acredita falso, mistificador e hipócrita. Mas apenas do ponto de vista de André, não da família, já que esta parece não ter consciência nem condições de analisar a si e o seu meio, visto que está submetida ao discurso do pai e, portanto, com sua identidade assumida nesse núcleo.

Woodward alerta que:

Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam, como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos, desta forma, posicionam a si próprios (2004, p. 55).

André entra num processo de construção da sua identidade própria, em contraponto àquela imposta e aceita pela família, ditatorial e arcaica, segundo os ditames do pai.

Pode-se pensar no pai como representante do sujeito centrado e unificado, embasado numa razão tacanha, mas definida e definitiva, relacionando-o à concepção de identidade do sujeito do Iluminismo que Hall cita. Essa nova ordem a que André representa, a crise em que ele se encontra, pode aproximar-se do sujeito pós-moderno que vai erguer-se em contraposição ao velho. O sujeito pós-moderno encontra-se descentrado, fragmentado em sua concepção própria, “num duplo deslocamento, tanto no seu lugar no mundo social e cultural” (a família), “quanto dentro de si mesmo” (HALL, 2003, p. 9). Para ele a “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2003, p. 13).

Como observa o crítico cultural Kobena Mercer, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. (*apud* HALL, 2003, p. 9). O conflito existencial e trágico de André é o conflito entre o seu papel na família em oposição ao papel do pai, entre o novo e o arcaico que percorre toda a narrativa, até a ocorrência de uma ruptura brutal entre ambos. Há o estabelecimento de um novo *status quo* moral e ideológico. Em *Lavoura arcaica*, numa família cristã com fortes valores arcaicos enraizados, exigidos e

evidenciados pelos ditames do pai, o incesto praticado por André e Ana é deflagrador do final trágico, um elemento catalisador da tragédia maior que consiste na ruptura, na derrubada de todo um conjunto de preceitos e regras, de uma moral tacanha construída ao longo de gerações, enfim, da tradição cultural imposta a um grupo unido por laços familiares.

Apesar da narrativa estar envolta e construída a partir das memórias, o personagem André não se constitui através delas. Ele é pulsão e desejo, é fluxo incontido o que acarreta a *hybris* e acoberta toda tragicidade capaz de revelar o avesso da família, as volúpias, as entranhas mais sujas. André é transgressor; mesmo que traga em si o gérmen da ordem, busca a desordem. Não se submete mesmo tendo como objetivo maior acomodar-se aos moldes morais da família. É insolente, rancoroso, descentrado, fragmentado e leva consigo a impossibilidade da união plena, pois traz e revela a cisão interna, oculta, mas real, de si e dos outros membros da família. Ele é a revelação da tragicidade do perfil da família, visto que a unidade desejada não é possível, é um embuste, um jogo de aparências imposto e proposto pelo pai e pelo irmão.

### **3.4.1 A DESORDEM DO CORPO**

André tem a sexualidade latente, traços de erotismo presentes de forma densa e profunda em todas suas atitudes. Relaciona-se com tudo a sua volta, com a própria vida, de forma exuberante e violenta. Sua própria fala é carregada de pulsão, quase ininterrupta pronta para eclodir. Traz em si um frêmito sexual que abarca todo o seu universo, incluindo um impulso de desordem e afronta aos valores morais rígidos da família.

A questão do corpo, do desejo, da paixão, permeia toda sua trajetória. Pode-se observar o primeiro capítulo de *Lavoura arcaica*, marcado pela descrição de um ato recém acabado de masturbação. André está no quarto de pensão descrito por ele como inviolável, sagrado, capaz de consagrar primeiramente os objetos do corpo, “onde, nos intervalos de angústia, se colhe, na palma da mão, a

rosa branca do desespero” (L.A., 2002, p. 9). Essa fala define a relação direta do desejo, do erótico com o sagrado, visto que compara o quarto com um espaço sagrado, “quarto catedral”.

Por meio de alusões, nunca explicitamente, André conta como se mobilizou quando a cabra Sudanesa veio para fazenda: “nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrilégio, me nomeei seu pastor lírico” (L.A., 2002, p. 21). Revela depois sua iniciação sexual com a cabra: “Schuda, paciente mas generosa, quando uma haste tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo” (L.A., 2002, p. 21). Esse frêmito erótico também é marca do desejo como uma afronta às leis sociais e da natureza. O que pode ser recorrente na zona rural, a iniciação de adolescentes/meninos com animais,<sup>9</sup> aqui adquire outro teor, pois comporta algo especial. André não age só transgredindo a família, sua moral extremamente rígida, e as leis humanas que trazem como tabu, inclusive a condenação da prática de sexo com animais. Ele traz um anseio de fusão à natureza; não vê nada de profano nessa síntese. Na verdade é uma maneira de abrandar seus tormentos e desejos.

A forma pela qual se relaciona com a natureza, imiscuindo-se quase eroticamente aos elementos naturais como a terra, o húmus, a água é bem recorrente na narrativa. Desde suas reminiscências de ainda menino, já se sentia desordenado com necessidade de escapar dos olhos da família e buscar abrigo, proteção, conforto no bosque perto da fazenda quando “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” (L.A., 2002, p.13).

Esse embrenhar-se, misturar-se com os elementos da natureza assume as proporções de um rito, uma forma imperativa para amenizar seu desejo. Nas duas vezes que André descreve Ana e os seus atrativos sedutores “mãos graciosas... selvagem elegância... a boca um doce gomo... mistério e veneno nos olhos de tâmara” (L.A., 2002, p. 31-32). Reconhece o desejo de ambos. Esse desejo é revelado por ele na primeira festa “impaciente, impetuosa...

---

<sup>9</sup> Freud em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* esclarece que a pulsão sexual pode admitir ampla variação e rebaixamento de seu objeto, observação válida também à relação sexual com animais e não rara, sobretudo em camponeses que parecem ultrapassar a barreira da espécie (1997, p. 27).

essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (L.A., 2002, p. 30). Parece haver uma relação direta entre o contato corporal e a natureza, como se com a terra fosse possível o retorno ao primeiro primitivo. Pode-se fazer uma relação com a expressão *terra-mãe*, remetendo à ligação entre o solo e a mulher, pois ambas têm a capacidade de gerar. Uma fértil analogia entre filhos e frutos.

André reconhece em Ana traços seus, traços do ilícito, do censurável dentro dos padrões morais familiares, visto que relaciona Ana ao pecado. Nota-se essa analogia quando descreve a dança da irmã na festa: “magnetizando a todos... com passos precisos de cigana... como que serpenteando lentamente” (L.A., 2002, p. 31). Apresenta a imagem encantada da serpente sedutora: “ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha” (L.A., 2002, p. 31). Aponta para o caráter obscuro e demoníaco de Ana, por conseguinte de si mesmo, visto que Ana é o oposto feminino de André, tão possuído quanto ele. Perrone-Moisés (1996) aponta que essa identidade é sublinhada pelo fato de o nome Ana corresponder, em árabe, ao pronome *eu*.

Segundo a cultura judaico-cristã a serpente encarna o aspecto negativo e maldito: foi ela que tentou Eva a ir contra as leis divinas acarretando na expulsão do paraíso. A mulher é responsável pelo pecado, é a perdição do homem. Sabe-se do discurso tentador da serpente que prometia a Eva a semelhança a Deus, o conhecimento do Bem e do Mal. Nesse incidente em que Eva prova o do fruto proibido e convence Adão a fazer o mesmo há na mulher a audácia, curiosidade e vontade de poder. Ana simboliza para André o proibido, o perigo diante do desejo de profanar o sagrado. Ana, assim como Eva (como toda mulher segundo essa cultura), é mais suscetível às tentações da carne e da vaidade. Ela torna-se culpada por suas fraquezas e pela infelicidade do homem. Note-se que André afronta o pai, mas volta atrás. Ana é a única a enfrentar com sua dança transgressora o patriarca, deflagrando a tragédia final e a cisão da família. A serpente como Demônio tentador (Eva/Ana) transformou-se em símbolo do Mal.

À medida que André insinua seu desejo e paixão por Ana, o tabu, o interdito vai desvelando referências edípicas. Como se a volúpia por Ana

acobertasse seu real desejo de retorno e aconchego materno e assim de profanar tudo o que é sagrado na família. Percebe-se claramente a estreita ligação desse desejo quando André, após observar a dança sedutora de Ana embrenha-se na natureza para sublimar esse desejo: “eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com pés brancos e limpos ia afastando abaixo delas a camada de espesso húmus” (L.A., 2002, p. 32). No início essa revelação é feita em relação à irmã evidenciando o fogo que sente ao olhá-la e o efeito perturbatório de sua presença. Tem-se na mesma seqüência outra fala: “e a minha vontade incontida era cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro com terra úmida” (L.A., 2002, p. 32). A fala de André continua: “e nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando com olhos amplos e aflitos, e seus passos, que se aproximavam” (L.A., 2002, p. 32-33). Ainda tem-se a impressão de ser Ana, mas à medida que a narrativa se desenrola na mesma seqüência, a presença feminina de Ana transfigura-se na da mãe: “e eu então abaixava a cabeça e ficava atento para os seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, amassando folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro” (L.A., 2002, p. 33). Nota-se a confusão, a ansiedade e a ambigüidade das emoções de André frente a esse desejo pela figura feminina que se aproxima: “e eu de cabeça baixa sentia num momento sua mão quente e aplicada colhendo antes o cisco e logo apanhando e alisando meus cabelos” (L.A., 2002, p. 33). Aqui se tem finalmente a alusão à mãe, não mais à irmã, numa espécie de fusão das personagens, de busca por uma unidade perdida: “sua voz nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais” (L.A., 2002, p. 33), revelando explicitamente a mãe. Os trechos aqui reportados reiteram essa dualidade do desejo de André. Um ser cindido, em desordem interna, traz em si o mais clássico e o mais trágico dos desejos, revelando as interseções entre o amor materno, fraterno e carnal.

É possível a relação entre o drama do personagem André com a dramaturgia trágica grega, em *Édipo Rei* (430 a.C.) de Sófocles. Conscientemente ou não, ambos transgridem uma lei social e divina, apresentam

a mesma tensão dramática inspirada na atmosfera do incesto e fogem do controle dos códigos estabelecidos, o que resulta em dor, punição e tragédia. A inevitável penalidade e desgraça que se abate nesses heróis trágicos é resultante de suas próprias atitudes, apesar da purgação de suas culpas e dores.

Nesse momento a sexualidade de André já atinge um outro nível, revelando um sentimento divino pelo interdito, marca de sua existência transgressora, primitiva, pois sua sexualidade aflorada sacraliza e paradoxalmente profaniza tudo a sua volta. Essa profanação está ligada à *hybris*, seu destempero e caráter exasperado e trágico, numa atitude de transgressão desmedida do contexto familiar arcaico ao qual André encontra-se submerso.

Esse desejo incestuoso, ato condenado socialmente, se concretiza na casa velha da família, onde a irmã (mesclando-se na lembrança de André com a figura de uma pomba que ele caça) se entrega ao irmão como a um sacrifício. Porém Ana deseja, mesmo consciente da atitude errônea: “ela estava, lá deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto” (L.A., 2002, p.103). O espaço da propriedade como refúgio, é extremamente significativo para este acontecimento. Representando a família, ou antecipando o seu destino, a casa encontra-se em ruínas, assim André determina a dissolução da casa a partir do ato imperdoável. Pode-se ainda pensar no espaço da casa como um casulo, o primitivo, talvez o ventre da mãe “deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz” (L.A., 2002, p. 113). André se recolhe nessa casa e ali se revelam suas necessidades mais arcaicas como fome e desejo “fiz dela meu refugio, o esconderijo lúdico da minha insônia e suas dores, tranquei ali, entre as páginas de um missal minha libido mais escura” (L.A., 2002, p. 93).

A aproximação de Ana com a casa é descrita pela metáfora da pomba atraída pelos grãos de milho para dentro da gaiola pelo menino André, o predador, o caçador, que movimentava os fios da ação como as mãos destino. Ana, neste momento, mesmo demonstrando reciprocidade de sentimentos e desejos por André, se mostra passiva. Revela uma atitude contrária à postura ousada e transgressora que apresenta nas festas da família: “com seus passos precisos de cigana” (L.A., 2002, p 31). Ela agora é a camponesa, a pastora naturalmente bela, despida de qualquer artifício e adorno que remeta à civilização: “o corpo de

campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco” (L.A., 2002, p. 97), o que torna mais forte a metáfora da pomba.

O interdito se consuma “corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo: e pensei na minha uretra despertada como um caule de crisântemo” (L.A., 2002, p. 115). Mesclam-se para André, de forma conflitiva novamente, a natureza e o corpo: “só pensando que nós éramos de terra e que tudo que havia em nós germinaria em um com a água que viesse de outro” (L.A., 2002, p. 115). Assim como o sagrado se mescla ao profano, visto que para André o incesto assume as proporções de algo celeste “meu Deus, eu pedia um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular” (L.A., 2002, p. 104). A compreensão da ambigüidade e da desordem existencial do personagem é expressa.

Equivocadamente, a partir da entrega André tem fantasias, quase delírios, devido ao seu estado descontrolado frente à situação que se apresenta: ele finalmente consolidou sua identidade, alcançou a unidade almejada pelo pai junto à família. Pensa que isso é possível através de sua união carnal com Ana “me ajude a me perder no amor da família com teu amor, querida irmã, sou incapaz de dar um passo nessa escuridão, quero sair das minhas trevas, quero me livrar deste tormento” (L.A., 2002, p. 128-229). Almeja uma vida em comum com a irmã. Congregando essa relação incestuosa ao núcleo familiar, André acredita-se capaz de finalmente achar seu lugar no ordenado universo familiar: “sempre ouvimos que o sol nasce para todos, quero pois o meu pedaço da luz, quero minha porção deste calor” (L.A., 2002, p. 129). Ana, por sua vez, reage de forma contrária, expiando sua culpa através da isolamento fervorosa na capela familiar. A irmã ignora André “Ana não me via, trabalhava zelosamente de joelhos seu rosário, era só fervor, água e cascalho nas suas faces, lavava a sua carne, limpava a sua lepra, que banho de purificação” (L.A., 2002, p. 132).

De uma forma totalmente equivocada, André parece ser capaz de encontrar seu eixo (ou acredita nisto), seu lugar na família e acomodar-se ao perfil moralista e arcaico desta por seu ato de transgressão, o que gera precisamente o oposto, a cisão.

Obviamente esse momento acontece como uma explosão, pulsão desenfreada e expressa por André, que se debate entre extremadas emoções: a ansiedade do acontecido, a satisfação e a crença de que o ato consumado é sagrado. Agradece em júbilo: “Te devolvo a vida e em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai” (L.A., 2002, p. 106). Faz promessas de finalmente integrar-se feliz, satisfeito, ao seio familiar, sem perceber que irá desencadear a tragédia final. A desgraça é incompreensível para André, pois em sua desordem interna acredita estar justamente seguindo os ensinamentos do pai “foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da própria casa, confirmando a palavra do pai que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (L.A., 2002, p. 120).

Há ainda a referência ao destino e portanto à tragédia anunciada, ou antecipada por André: em seu encontro com Ana, “era, Ana a meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse” (L.A., 2002, p. 115), “cavando nossos corpos de um apetite mórbido e funesto” (L.A., 2002, p. 93). Voltando a metáfora da pomba/Ana, “era uma sabedoria corrente, mas que frivolidade a minha, alguém mais forte do que eu é que puxava a linha e, menino esperto e sagaz, eu tinha caído na propalada armadilha do destino” (L.A., 2002, p. 116).

Como aponta Fischer (1991), a atitude extremada de André ao cometer o interdito, primeiramente é “uma espécie de furor adolescente” (p. 23) renegando a paciência, o comedimento, os preceitos rígidos impostos pelo pai. Numa tentativa de integrar-se à família pelo amor de Ana, visto que eram os ensinamentos do pai compreendidos equivocadamente por André na seguinte fala: “o amor na família é a suprema forma da paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios” (L.A., 2002, p. 61). Voltando a Fischer, o que está por traz do incesto é a dimensão da ruptura pondo em pauta o fundamento da ética familiar, rural e patriarcal, ou seja, André questiona a legitimidade da voz paterna através da pior afronta possível, da transgressão total, o ato sexual com a irmã.

Mas André não se contenta com uma só transgressão, a relação incestuosa não ocorre apenas com Ana, é insinuada, ainda que veladamente, com seu irmão mais jovem Lula. A apresentação do ocorrido entre os personagens se dá em uma aparente normalidade no reencontro e em uma

provável conversa íntima antes de dormir entre irmãos. No entanto, nos desvãos do quarto deixam emergir os instintos e cometem o interdito, ficando implícito o ato sexual entre eles. O caçula tem uma postura rebelde, se declara pronto para fugir da prisão domiciliar: “vou sair de casa para abraçar o mundo, vou partir para nunca mais voltar, não vou ceder a nenhum apelo, tenho coragem, André, não vou falhar como você” (L.A., 2002, p.180-181). Lula está decepcionado com o retorno do irmão, incapaz de abarcar o desconhecido, os limites externos à propriedade da família.

André com a finalidade de precipitar os acontecimentos, seduz Lula. Sem premeditação, estende as mãos para fechar os olhos do irmão caçula “dorme, menino”, mas a mão corre pelo peito liso do menino e encontra “uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio” e o “gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita” (L.A., 2002, p. 181). A seguir Lula assustado, “aprisionado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal (que prenúncios de alvoroço)” (L.A., 2002, p.182) pergunta o que o outro está fazendo, mas André se mantém em silêncio. Nesse silêncio se mostra a intenção de seu ato, não o do envolvimento amoroso, como era com Ana, mas a intenção da afronta (mesmo que em segredo), a fuga dos padrões de *normalidade* estabelecidos pelas rígidas regras da sociedade, impostos enfaticamente pelo pai. A relação amorosa entre os irmãos do mesmo sexo é marcada por uma cumplicidade, como que selando um pacto de revolta.

Ana, como André, se debate em culpas e conflitos. Lula já não os tem, busca desvencilhar-se a todo custo da prisão domiciliar. Os laços que unem André, Lula e Ana não são aqueles esperados pela sociedade. Eles escondem segredos que fogem ao controle dos códigos estabelecidos pela família e dificilmente seriam aceitos com naturalidade, visto que sua relação apresenta uma tensão dramática inspirada e concretizada através do incesto.

Engels (2002), ao abordar a formação da instituição familiar afirma que “existiu uma época primitiva em que imperava no seio da tribo, o comércio sexual promíscuo, de modo que cada mulher pertencia igualmente a todos os homens e cada homem a todas as mulheres” (2002, p. 31). Desta forma, é possível afirmar que as relações sexuais primitivas eram regidas pela promiscuidade e que laços sangüíneos não tinham a menor importância, uma vez que as palavras *pai*, *mãe*,

*irmã e irmão*, entre outros graus de parentesco como os conhecemos, possuíam valor diverso daquele que lhes é atribuído atualmente.

As narrativas que trazem em si indagações a respeito das relações familiares comumente se transformam em ameaças, porque trabalham com o desmonte da imagem tradicional da constituição familiar alicerçada nos laços de sangue. O incesto, praticado livre e consentidamente na família consangüínea (primitiva), a partir dos primeiros indícios de monogamia e patriarcado passou a ser motivo de vergonha e condenação. Esse posicionamento é decorrente do critério que diferencia as relações estabelecidas: permitidas ou proibidas, de acordo com aquilo que é incorporado como certo ou errado.

O incesto, por sua natureza coercitiva é, ainda hoje, objeto de tratamento dramático semelhante ao dos gregos. É nesse plano que a narrativa de *Lavoura arcaica* se inscreve em um contexto possível, filiando-se, no sentido dramático, à tradição que deu origem aos grandes clássicos, como Édipo, Orfeu e Hamlet. Somente nesse universo arcaico no qual se encontra essa família nuclear, concentrando no seu interior toda espécie de ódios, crimes e paixões, é possível o potencial trágico. *O hybris* presente é um dos elementos mais fortes do drama. Não é aleatória a epígrafe com referência à *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (L.A., 2002, p. 7). A epígrafe conduz à obra magna, já que André como Orfeu, retorna à casa desencadeando o final trágico, a morte da amada, a irmã Ana (Eurípedes).

Essa força de André, essa vida e sexualidade pulsante que invade tudo a sua volta, acaba por contaminar a virtuosidade de seu clã, manchando de negro a mortalha com que seus irmãos se vestem, até então reprimidos e submetidos à ordem estabelecida pelo pai. André corrompe os que querem se corromper, visto que o incesto cometido é a concretização do desejo ruptura e da quebra da ordem estabelecida, da moral tacanha, do mundo impregnado de leis arcaicas e ditames do pai. Paradoxalmente, é o seu desejo de vida que conduz a família de André à destruição, uma vez que ele representa a não-contenção, o não-conformismo, tão contrários ao pai. André é aquele que tem sede, que deseja vivenciar ao máximo todas as experiências até esgotar-se, esvair-se. É aquele

que se entrega em suas relações, embora viva numa casa em que a paciência é a mais casta das virtudes.

### 3.4.2 O PAPEL DA MÃE COMO SEMEADORA DA DESORDEM EM ANDRÉ

Segundo Jung (2000) nosso inconsciente, que é pessoal e coletivo, guarda na forma de arquétipos e de grandes sonhos as experiências vividas sob as duas formas de organizar a convivência humana: a figura do pai e a figura da mãe. Para a família, e especialmente para André, o papel de seus genitores é fundamental na constituição de sua identidade; ambos, presenças marcantes e fortes apesar de antagônicos em suas posturas.

O poder da família é embasado na ordem do tempo, da moral, da tradição personalizada pelo poder patriarcal do avô e depois do pai este, o esteio, o alicerce da família: “era uma oração que ele dizia quando começava a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (L.A., 2002, p.18). O poder da mãe é de outra ordem, a do afeto, da emoção, da paixão; na verdade ela rompe o modelo determinado pela tradição.

Em se tratando de uma família com fortes representações judaico-cristãs, a mãe em *Lavoura arcaica* desfaz o próprio perfil da figura da mãe encontrado nessa cultura. Sabe-se que o papel da mãe é de mediar, de interceder junto ao pai por seus filhos com intenções apaziguadoras.<sup>10</sup> Aqui esse papel é subvertido; essa mãe não se contenta em mediar as relações entre o poderoso e autoritário pai e seus supostamente submetidos filhos. Sua intenção também não é interceder a favor de sua prole, visto que em todos os momentos sua voz é quase nula. Íntima e em sussurros ela se dirige a André: “não acorda teus irmãos, coração” (L.A., 2002, p. 27). Junto ao pai só se manifesta por duas vezes: uma pequena frase no momento do diálogo entre

---

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, o papel da figura de Nossa Senhora como a mediadora que se encontra na obra literária de Ariano Suassuna: *O auto da compadecida* (1955).

André e Iohána, e no momento da tragédia final quando grita o nome Iohána em desespero, sem a autocensura que se impõe, sem nenhuma racionalidade.

A postura da mãe junto ao pai é de submissão, comportamento determinado pela cultura arcaica, que segue à risca a teologia judaico-cristã. A mulher nasceu a partir da costela de Adão para completá-lo, para servi-lo e deixar-se guiar por ele, ou seja, o homem foi criado em primeiro lugar e deu origem à mulher, portanto deve ser ele o chefe do casal. Em inúmeros textos sagrados aparece a validação da superioridade do homem no matrimônio: “Vós, mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos como ao Senhor”. (Efésios, 5, 23-24); “E tua paixão será para o teu marido, e ele te dominará” (Gênesis, 3, 16). Há a representação de uma idéia de passividade, de submissão e de alienação que definirá a condição feminina nessa cultura. Assim é legítimo o reconhecimento do poder absoluto do pai e marido pela mãe em *Lavoura arcaica* e, sua submissão frente a este.

Em contrapartida sua voz é doce e potente junto a André, como que semeando suavemente, diariamente, pequenas subversões por meio de gestos amorosos, mimos e carinhos secretos, em um evidente tratamento diferenciado com esse filho. Frente ao arcaico universo familiar é interessante reportar à frase de J.L.Vivès (1542)<sup>11</sup>: “Mães, compreendei que a maior parte da malícia dos homens vos deve ser imputada”. Aponta (através da visão e do imaginário popular daquela época) o papel historicamente atribuído à mulher/mãe como a que incita o desejo através de carícias e ternuras que eram interpretadas como frouxidão e pecado capazes de influenciar moralmente de forma negativa, acentuando o vício natural do filho. Através de fragmentos, de reminiscências desses momentos íntimos e apaixonantes junto à mãe, André vai reconstruir e compreender o perfil dela e a procedência de seus desejos, conseqüentemente de seus tormentos, já que o mundo das paixões era proibido para a família pelo pai. Neste trecho fica clara a oposição às emoções na fala do pai sobre a paixão.

[...] é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cercas, e com as farpas de tantas afiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e

---

<sup>11</sup> Célebre pregador espanhol que em 1542 escreveu a obra *A instituição da mulher*, traduzida do latim para o francês e varias vezes reeditada. Denuncia com severidade a ternura e educação tolerante e voluptuosa (a amamentação segundo ele) (*apud* BADINTER, 1985, p. 57).

punjente, que divida e proteja a luz calma e clara de nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado [...] (NASSAR, 2002, p. 56)

Essa postura rígida e moralista do pai frente às emoções, impondo todas as restrições possíveis junto aos seus, não é compartilhada pela mãe que na intimidade tem com André um tratamento muito especial, sem comedimento e essencialmente amoroso. Ele a vê como uma figura repleta de ternura, oposta à austeridade e imponência do pai. Ela é capaz de suavizar o rígido padrão familiar e consolidar a união da família por outras instâncias, as subjetivas, as afetivas, às escondidas do pai: “caí pensando nos seus olhos, nos olhos de minha mãe nas horas silenciosas da tarde, ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam” (L.A., 2002, p. 17).

O perfil patriarcal pretensamente uno da família é fraturado num cotidiano um tanto subentendido, escondido e paralelo estabelecido pela doçura da mãe, pelo seu contato quase pecaminoso e proibido. Isso desmente a estrutura familiar baseada na rigidez de fortes valores morais. Halbwachs diz que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (1990, p. 94) e “para se lembrar, temos necessidade de outros” (1990, p. 50). Portanto na compreensão da figura da mãe como representação da emoção e do pai como representação da tradição, André percebe a dualidade na dinâmica familiar, as particularidades dentro da totalidade. Essa perspectiva remete a Halbwachs que aponta o caráter social da reconstrução das lembranças, e realça o:

[...] aspecto individual da memória que encerra um sentimento próprio e particular. Sua existência tem um caráter único, decorrente de sua posição espacial e temporal e que apenas um único e determinado indivíduo possui em sua biografia. (BARROS, 1989, p. 31).

A lembrança do contato com a mãe traz momentos íntimos, únicos e repletos de ternura: “e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes ‘acorda, coração’ e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo” (L.A., 2002, p.27). Essa postura da mãe abrandava os tormentos e o peso do dia-a-dia provenientes da aspereza e opressão imposta pela personalidade rígida do pai. André e sua mãe travavam, em uma cumplicidade singular, um suave jogo: “até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era

então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol” (L.A., 2002, p.27) em uma batalha amorosa de sedução: “e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio ”não acorda teus irmãos, coração” (L.A., 2002, p. 27).

Esses significativos momentos e suas reminiscências são extremamente vívidos e constitutivos da identidade de André. Bérqson afirma que “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (1990, p. 125). É o que se vê nesta passagem da infância mais longínqua de André, um tempo em que ele não conhecia regras, leis ou repressão alguma: “era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila” (NASSAR, 2002, p. 27-28).

Por meio dos afetos, carinhos e paixões contidos em suas memórias da relação com a mãe, André compreende sua necessidade de liberdade e a origem de seus desejos, ressaltada na epígrafe da narrativa. Aponta o anseio e a incapacidade de um possível retorno ao originário. O interdito, a raiz e o princípio do desejo estão circunscritos à família e semeados pelo afeto-paixão incondicional da mãe. André revela isso no trecho em que tenta explicar sua paixão para Ana:

[...] entenda Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados na nossa pele, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? [...] (NASSAR, 2002, p. 130).

Esta postura quase subversiva da mãe cultivada junto a alguns filhos (percebe-se outros além de André), o mundo das emoções, das paixões, dos afetos em contrapartida ao universo austero que o pai prega e impõe fica evidente no trecho seguinte, deixando clara a entidade dúbia constituída pela família na distribuição física da mesa, na qual a força e a *normalidade* estão do lado do pai e a oposição, os desviantes dessa *normalidade*, no lado da mãe:

[...] o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda: à sua esquerda, vinha à 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 [...] (NASSAR, 2002, p. 156-157).

Se os filhos do ramo esquerdo estavam sob o domínio da mãe, era porque traziam consigo um excessivo afeto. Eram os torcidos, os desajustados, como aqueles de identidade dúbia que não se adequaram ao perfil definido pelo pai e, portanto, não entraram no jogo da (dis)simulação. Talvez por imprimir emoção e afeto num ambiente marcado pela austeridade e pela ordem a mãe tenha plantado a semente da subversividade. Ou seja, por ser capaz de aflorar nesses filhos a sensibilidade em num ambiente onde a todo custo o pai tenta fazer prevalecer a austeridade e a ordem; porque para ele esse é o lugar onde os sentimentos, especialmente em excesso, são um poderoso agente subversivo e destruturador, a mãe representa uma ameaça. Por essa razão o embate entre o pai e o filho não é apenas uma luta entre o desejo de liberdade e a tradição, é também a defesa do espaço do poder. O pai, ao manter a ordem, a racionalização dos fatos, mantém a dominação do poder patriarcal. Admitir o discurso diferente do filho é o mesmo que admitir e aceitar outra identidade que não a patriarcal, quebrando o conceito uno da família. São os personagens do *galho podre* que transgridem a ordem no decorrer da narrativa e conseqüentemente mais sofrem por isso. Eles irão desencadear o episódio final avassalador.

Engels (2002), em seu livro *A origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, elabora considerações a respeito da formação de elementos sociais a partir dos estudos de L. H. Morgan. Mostra que a estrutura familiar passou por várias transformações até chegar à chamada família monogâmica. Esta surgiu a partir do casamento sindiásmico (presença da mãe e do pai) e, ao contrário do que se possa imaginar, a mudança não se efetuou por exigências morais, mas econômicas fortemente alicerçadas em uma estrutura repressora. Se a sociedade é repressora, automaticamente a família também será, em especial na cultura judaico-cristã em que a figura do pai é responsável por fixar

este perfil moral rígido. Qualquer relação existente fora dos padrões consentidos será objeto de condenação.

O incesto praticado por André e a irmã, apesar de ser a maior fonte de tormento e expiação, a raiz de todas as dores traz em si a validação do amor deles junto à própria família. Reforçado silenciosamente e continuamente pela figura materna, como o ato de semear e colher os frutos da própria carne, pode ser percebido no trecho em que ele se declara a ela “Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o principio do mundo (L.A., 2002, p. 130). Também no seu desabafo explosivo junto a Pedro: “era Ana a minha fome, era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (L.A., 2002, p. 109).

Os ensinamentos pregados pelo pai são um círculo vicioso no qual somente a família se basta, tem valor e é capaz de sobreviver dentro de si mesma. Esse fundamento ditado pelo pai pode ser entendido na sua fala: “nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também” (L.A., 2002, p. 148). Deste modo o fogo e desejo que André sente pela irmã segue justamente e literalmente, mesmo que de forma distorcida, o que o pai prega: “foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (L.A., 2002, p. 120).

O papel do pai é o de repressor, o que define todos os papéis na família segundo as normas de conduta de uma rígida cultura arcaica, e o papel da mãe é o de fomentar no íntimo de seus filhos (não de todos, mas daqueles que seguiram seu “ramo esquerdo e seu afeto exacerbado”<sup>12</sup>, aqueles desajustados que não se submeteram às leis familiares), a sensibilidade. No desabafo de André para Ana, dentro da capela familiar, há um *insight*, a compreensão do seu amor em relação à irmã: “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um

---

<sup>12</sup> Woortmann, em artigo sobre os imigrantes alemães no Brasil, fala que eles utilizam a metáfora da árvore para expressar a descendência. A árvore é uma *Stammbaum*, ou seja, a parte fundamental da organização social e das práticas matrimoniais. Ainda que inclua também ramos (parentes colaterais) a ênfase está no tronco, privilegiando os antepassados “patrilíneos” (2000, p. 215).

templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só consegui fazer dela uma casa de perdição” (L.A., 2002, p. 136).

Dentro dessa abordagem é possível relacionar ao que Chiarelli (2007) fala sobre os laços afetivos e amorosos dos imigrantes libaneses no Brasil, que se estabeleceram dentro do próprio clã, na instância do privado da família. Truzzi (*apud* CHIARELLI, 2007) alerta que culturalmente sírios e libaneses foram educados a se casarem entre si, em uma longa tradição patriarcal na qual os mais velhos procuravam determinar o casamento dos filhos. Novamente a questão da identidade cultural, que trata da manutenção da tradição e da proteção do patrimônio como base de preservação dos valores da comunidade de origem e por muito tempo baseada na endogamia.

André, ao levar Ana à voluptuosidade do amor proibido, a entregar-se por inteiro, faz com que ela compartilhe com ele não apenas o sexo ardente, mas o significado que este representa. O amor incestuoso que André sente por Ana é, na verdade, apenas uma forma de concretizar e sedimentar sua revolta e, ao mesmo tempo, alicerçar a nova ordem que busca implantar: em lugar da castidade, luxúria; ao invés de fraternidade, sexualidade; moralidade por imoralidade. No entanto, de forma ambígua, também delinear dentro do clã o perfil uno da família e alimentar o amor dentro dela mesma, como desejava o pai. André traz uma semente de desordem e paradoxalmente uma necessidade íntima de ordem.

O papel da mãe é aquela cheia de vida, amor, emoção junto a André, que invoca todos os sentimentos afetivos aflorados em sua infância. Mas também é aquela que sofre em silêncio e aparentemente submete-se à autoridade paterna de forma incondicional. A lembrança de André no momento em que revê a mãe em seu retorno para casa está marcada pela dor, a tragédia e a dissolução que se abateu sobre a família, como no trecho seguinte:

[...] eu continuei pensando nela em outra 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 da cabeça em sua majestosa simplicidade no apanhado do seu coque eu senti num momento que ele valia por um livro de história [...] (NASSAR, 2002, p. 38-39).

Esse trecho consegue encerrar todos os sentimentos contidos em André em relação à sua mãe: a soberania de sua triste figura, a grandiosidade de sua sabedoria na percepção e lucidez que ela tem, voltada para outra direção, contrária a do pai, pois ambos em uma vida inteira arquitetaram o amor e a união da família, cada um a seu modo. No entanto, os fundamentos foram frágeis e incapazes de suportar a edificação da instituição.

### **3.5 O EMBATE FINAL: O DIÁLOGO (MONÓLOGO) ENTRE O PAI E O FILHO E A TRAGÉDIA**

*A incoerência é preferível à ordem que deforma.  
Gilde*

Ao seguir a cultura judaico-cristã arcaica, o pai assume a condição de Pai-senhor todo poderoso, com privilégios natural e legitimamente adquiridos, mundo da responsabilidade política, econômica e jurídica frente aos seus. O pai é encarregado de zelar pela boa conduta dos membros de seu grupo familiar e o único responsável por suas ações na sociedade. O seu poderio exprime-se por um direito absoluto de definir verdades e assim guiar, julgar e punir se necessário. Igualmente cabe aos filhos o exercício de submissão a essa figura incondicional, vendo o pai como o esteio condutor da familiar sem questionar de forma alguma suas verdades: “Vós, filhos, sede obedientes a vossos pais no Senhor [...] obedeci a vossos senhores segundo a carne, com temor, na sinceridade de vosso coração, como a Cristo” (Efésios, 6, 1-2).

Bossuet (*apud* BADINTER, 1985) em 1709 reafirma a linha do dogma da desigualdade natural traçada por Aristóteles. Lembra a superioridade que vem da ordem da geração, implicando dependência e submissão dos filhos em relação aos pais. Sustenta a autoridade paterna como autoridade soberana, apontando o pai de família como uma imagem divina e real junto aos filhos, assim como a imagem do Deus-Pai modelo de paternidade.

Cabe aos filhos em *Lavoura arcaica*, visto que se encontram circunscritos a um contexto familiar, com fortes valores judaico-cristãos, reconhecer a autoridade do patriarca e primar pela manutenção da sua ordem estabelecida. No entanto isso não é possível para André. Incapaz de se submeter às leis paternas, ele é a expressão permanente do desejo de desordem, ou talvez do desejo de uma nova ordem, a sua. Figura impositiva em relação à paterna, irá abrir mão da segurança, em todos os aspectos, da palavra do pai, dispensando a proteção que sua presença promete.

André pretende transformar o mundo ordenado e estabelecido pelo pai e instaurar, por conta da sua razão e verdades, não a desordem, mas uma nova ordem que se opõe à defendida e imposta pelo pai, pelo avô e pelo irmão mais velho. Sua insistência na afirmação de sua individualidade é parte de uma luta para garantir a liberdade, da manutenção do seu ponto de vista contrário ao do pai.

Paradoxalmente, mesmo opostos ambos são extremamente semelhantes em suas posturas e suas intenções. O pai é marcado pela superioridade e pelo autoritarismo e André, idealista e sem concessões, é assinalado pela exigência da verdade absoluta. O pai determina a ordem e o equilíbrio como princípio fundamental que oculta um ímpeto mortal e desordenador. André traz no desejo de desordem um impulso para uma ordenação das coisas.

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

Pode-se dizer que o enfrentamento de André, suas verdades absolutas e as conseqüências de seus atos com o pai só é exposta após o seu retorno a casa, tal qual o filho pródigo. A narrativa assume diferentes pontos de vista relacionados à postura de André, que apresenta certo descentramento. Na primeira parte a fala de André é compulsiva, desenfreada, sem qualquer controle e ordem, pulsão pura em que André vai revelando para Pedro o avesso da família. Talvez reflexo da liberdade de estar longe do domínio paterno. A segunda

parte é contida, ordenada, demonstrando finalmente através da volta o desejo de alcançar uma ordem própria, ou, por estar nos domínios do pai, revelar a obediência introjetada à autoridade paterna.

Na primeira parte conhece-se, de forma não linear, as revelações e reminiscências de André; essa parte encerrada seu último contato com a irmã Ana. Após, o ato do incesto é cometido em uma união capaz de significar tudo aquilo que André desejava: a integração plena à natureza, a eternização da infância, a paz, a integração e comunhão com a família, a ausência de conflitos, o paraíso na terra e principalmente a nova ordem estabelecida com seus termos.

A respeito do interdito entre André e Ana, Rodrigues (2006) aponta uma relação direta com o mito da fecundação da terra. Acrescenta-se o significado dos nomes: André refere-se ao forte, vigoroso; Ana quer dizer terra. Portanto tem-se aí uma conotação bem explícita evidenciando o destino, *maktub* de ambos. André que traz a força, a potência, *o hybris* e encontra a imposição do destino. A Ana cabe cumprir sua sina, ser arada, fecundada como a terra. Além disso, Rodrigues (2006) traz outra simbologia: ao se unirem sexualmente os irmãos atualizam o mito do paraíso perdido onde não existe nenhum tipo de restrição, nem mesmo a mais universal de todas, o incesto<sup>13</sup>. André deseja por meio da união com a irmã abandonar sua individualidade e a partir dessa união integrar-se à família. Porém logo é desmontado. Ana imediatamente após o interdito o rejeita, indo purgar sua culpa na capela da família. Neste lugar sagrado, ela, totalmente impassível, lhe nega qualquer futuro: “tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade” (L.A., 2002, p.138). A atitude de Ana irá desencadear em André a confirmação de seus mais antigos tormentos: a auto-atribuição do papel de possuído, a introjeção do filho epilético, do filho virulento, capaz de celebrar o demônio dentro de si.

---

<sup>13</sup> Para Lévi-Strauss as regras universais são princípios indispensáveis para a vida em sociedade. O exemplo mais característico dessas regras universais é o tabu do incesto. É por meio da proibição do incesto que Lévi-Strauss vislumbra a possibilidade de abertura dos pequenos grupos consanguíneos fechados sobre si mesmos. As mulheres funcionam como objetos de troca recíproca entre os homens. A proibição do incesto deixa de ser tanto uma regra que proíbe o casamento com a mãe, a irmã ou a filha, passando a ser mais uma regra que obriga a dar a outrem mãe, irmã ou filha. É a regra do dom por excelência. (1976)

A partir da negação de Ana ao paraíso almejado por André, à nova ordem que ele reivindica a partir desse amor, a cólera é revelada: “estou banhado em fel, Ana... já carrego no vento do temporal uma raiva perpétua” (L.A., 2002, p.138). Desiludido, desacredita principalmente de si mesmo, André expõe um processo trágico de autodestruição: “amar e ser amado era tudo o que eu queria, mas fui jogado à margem sem consulta, fui amputado, já faço parte da escoria” (L.A., 2002, p. 138-139). André se volta agora para suas dores mais profundas, como sempre é explicitado no seguinte trecho:

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados, dos proibidos... dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz de cinza dos marcados pela santa inveja, dos sedentos de igualdade e de justiça, dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar do maligno [...] (NASSAR, 2002, p.139).

André é aquele que está destinado à exclusão, a associar-se com a dor e o mal: “já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos ternos, de dar uma dentada no coração de Cristo” (L.A., 2002, p.140). Opta pela transgressão total, pela afronta a tudo, a todos e ao mais sagrado da família, a figura do pai.

André, todavia, não está pronto para *tomar o poder* e fazer com que a torre moral erigida por seu pai e legitimada pelas representações e práticas simbólicas seja derrubada. Então foge. Não somente do feudo moral do pai, mas dos desencontros que sente dentro de si. No entanto, sua busca por libertar-se do sufocante universo familiar que o originou está fadada ao fracasso, porque o que ele busca, o seu *eu*, sua identidade construída em oposição ao outro que ele abomina, despreza é praticamente inacessível. Hall e Woodward afirmam que uma identidade se constitui perante a si e ao seu opositor, marcada e fabricada pela diferença. O *eu* liberto não existe, visto que todos os espaços da tragédia estão circunscritos ao mundo erigido dentro da casa.

[...] minha fuga... que eu, a cada passo, me distanciava da fazenda, e se distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?”... não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo

rígido... “estamos indo sempre para casa” [...] (NASSAR, 2002, p. 35-36).

Pedro, sucessor do pai e encarregado de buscar André, o encontra no quarto escuro da pensão e ambos parecem firmar um pacto de silêncio e dissimulação do real motivo da fuga. Esse acordo resulta no regresso de André à casa paterna, remetendo à parábola do *Filho Pródigo*. Retorno que a principio seria a reconquista da união da família a *re-união*<sup>14</sup> tão almejada pelo pai. No entanto a volta de André resulta justamente no oposto: a desintegração completa da família.

O primeiro encontro com o pai é o reencontro com a autoridade e o poder. Ambos têm absoluta consciência da desigualdade entre eles. André mal acabara de chegar, recolhendo-se no quarto, e o pai adentra com sua figura imponente e densa. Seu primeiro gesto, acender a luz, do mesmo modo que Pedro ordenou que André fizesse com as venezianas do quarto da pensão. Nota-se a sugestão das trevas que envolviam o filho desgarrado. O pai solene o recebe com uma demonstração de afeto na fala: “Abençoado o dia da tua volta! Nossa casa agonizava, meu filho, mas agora já se enche de novo de alegria!” (L.A., 2002, p.151). Voltando a demarcar seu império, a autoridade e a repressão novamente se apresentam. Imediatamente após, o pai ordena que André lave o corpo do pó da estrada, limpando-se assim da possível sujeira do externo aos limites da propriedade. Lembra ainda a André que seu encontro com a mãe deveria ser comedido, demarcando novamente a moderação como um dos princípios da família.

A alusão à sombra na figura da André freqüente, vista, por exemplo, nos próximos trechos: “e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão a que de medo fechava sempre os olhos” (L.A., 2002, p. 39), “eu estava escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos” (L.A., 2002, p.16). Após o retorno André deve ser purificado para que a *re-união* se complete e a ordem se restabeleça. André passa por um verdadeiro ritual de purificação nas mãos das irmãs, através de um banho, antes de reencontrar a mãe.

---

<sup>14</sup> O termo utilizado por Rodrigues (2006) parece ser adequado, pois insere a significação de que com a volta a família estaria novamente unida.

Finalmente após todos os reencontros e formalidades acontece o pretense diálogo entre André e o pai. Na verdade são dois monólogos, visto que cada um fala, sem conexão alguma, duas línguas diferentes.

O pai iniciando com lugares-comuns em sua fala questiona e não consegue compreender a motivação do filho em abandonar a família. Encontra-se confuso frente à atitude rebelde do filho. Para ele a família supria todas as necessidades do filho “um teto, uma cama arrumada, roupa limpa e passada, a mesa e o alimento, proteção e muito afeto” (L.A., 2002, p.160). Como para o pai as situações são sempre em sentido literal, se vê diante de uma situação de confusão mental, de soberba, de dissimulação, de desordem total. O filho por sua vez já sabe que não se fará entender, pois compreende a desordem de seu pensamento e a impossibilidade de compreensão para a sua abstração do pai.

O pai fala de ordem, o filho exige seu lugar à mesa. O pai fala do pão sempre presente, o filho fala da sua fome e do alimento que lhe falta. O pai acredita que André blasfema, André se acredita pela primeira vez um santo. Para o pai André está enfermo, sua confusão é doença e somente o trabalho pode curar. Para André na sua doença existe uma poderosa semente de saúde. Para o pai André é caprichoso, egoísta, imaturo. Não entende e não quer acreditar nas palavras de André. Este por sua vez o afronta, se diz prisioneiro e questiona a ética moral da família.

A linguagem subjetiva de André confunde o pai, incapaz de alcançar sua abstração. Os monólogos continuam em um reverberar verborrágico entre ambos. Até que o pai impõe sua autoridade delimitando seu poder: “já basta de extravagâncias, não prossiga neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra” (L.A., 2002, p. 168). André rebate, o afronta falando do seu diferente olhar sobre as coisas. O pai profere imponente e colérica ordem: “Cala-te! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir” (L.A., 2002, p. 168-169). Amargo e enfurecido o pai impõe os valores que devem ser respeitados na família, definindo claramente André como o outro, como aquele que deve ser calado. Diante da autoridade absoluta, André se rende, recuando frente à ira do pai. Pedindo perdão e

revelando a intenção (ou dissimulação) de se adequar ao perfil familiar: “daqui pra frente, quero ser como meus irmãos... farei do trabalho minha religião, farei do cansaço minha embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor.” (L.A., 2002, p. 170).

Sobre essa oposição que se completa entre o que define e o que é definido a partir do outro, ou sobre o valor de cada um, Cixous argumenta:

[...] que não se trata apenas do fato de que o pensamento é construído em termos de oposição binária, mas que nestes dualismos um dos termos é sempre valorizado mais que outro: um é a norma e o outro é o outro – visto como desviante ou de fora [...] (*apud* WOODWARD, 2004, p. 51).

André se contém, mesmo não sendo capaz de aceitar como verdade absoluta o círculo vicioso elaborado pela razão paterna, parece estar disposto a se submeter finalmente a ela, rompendo assim com suas próprias convicções. Já que André foi situado como um sujeito que deseja romper com a tradição e a ordem na sua família, essa sua postura radical, extremada, pode remeter a Harvey que “fala da modernidade como implicando não apenas ‘um rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente’, mas caracterizada por um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu interior” (*apud* HALL, 2003, 16).

Com a suposta rendição de André haverá a *re-união* da família. No entanto a força de André, sua vida pulsante, já contaminou a virtuosidade de seu clã, manchando a negra mortalha com a qual seus irmãos se vestem. Paradoxalmente é o desejo pela vida que conduz a família de André à morte e à destruição, uma vez que ele representa a não-contenção, o não-conformismo, tão contrários ao pai, e portanto a cisão premente. Nos ensinamentos pregados pelo pai no derradeiro diálogo André supostamente compreendeu “que o amor na família é a suprema forma da paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios” (L.A., 2002, p. 61).

Para celebrar a volta do filho pródigo e a suposta *re-união* e comunhão da família uma festa é preparada, a segunda descrita na narrativa (a outra anterior a fuga). Segundo o pai: “Nossa mesa é comedida, é austera, não existe

desperdício nela, salvo nos dias de festa” (L.A., 2002, p. 159). As festas são um instante mágico, como um momento em que temporariamente são suspensas as leis que regem e determinam o perfil austero e fechado do núcleo familiar. Justamente por isso é a situação adequada e única para o predomínio do corpo, instinto e desejos, a perda do autocontrole da mente. Momento propício para o trágico final, concordando com Freud que aponta: “Um festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição. (1974, p. 168).

Para surpresa da família Ana reaparece: “(que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa lufada, os cabelos soltos espalhando larvas” (L.A., 2002, p. 188), afrontando a todos. De forma insolente e exuberante ostentando vestes mundanas e objetos que André havia recolhido de prostitutas: “uma pinta de carvão em cima do queixo, a gargantilha de veludo roxo... pulseiras nos braços, anéis nos dedos... tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava” (L.A., 2002, p. 188). Ana sempre mais ousada e mais petulante: “com graça calculada (que demônio mais versátil)... sabia surpreender... me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente” (L.A., 2002, p. 188). Novamente há a relação da mulher com o mito do pecado original, a luxúria, aquela que induzirá o homem a cometer o interdito. Ana é o único membro da família a desafiar frontalmente, através da ação, a palavra e a lei do patriarca ao roubar os objetos contagiados das prostitutas, que André carregava secretamente como um tesouro, e expô-los sobre o seu corpo na dança, frente a todos. Revela o desejo do obscuro e levando-o para a festa expõe o avesso da família.

Desperta a ira de Pedro, esse irmão que não pôde suportar as regalias do filho pródigo, e conseqüentemente a revelação do interdito ao pai. Ana consegue provocar a ruptura deflagrando o final trágico. O resultado é previsível, não por isso menos doloroso, já que suprime, de modo brutal em seu epílogo, um universo mediante a eclosão de um outro. O patriarca, austero e imperturbável, é a mão algóz que desfere golpes mortais na própria prole, ao saber do ocorrido entre André e Ana.

A atmosfera trágica revelada por um sombrio destino se enuncia: “e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou

os ponteiros” (L.A., 2002, p. 192). Como prenunciado por André, a situação limítrofe se apresenta, pois é impossível para essa família não se sujeitar ao seu *maktub*, o qual segundo ele:

[...] não há paz que não tenha fim, supremo bem, um termo, nem taça que não tenha fundo de veneno; era uma sabedoria corrente, mas que frivolidade a minha, alguém mais forte do que eu é que puxava a linha e, menino esperto e sagaz, eu tinha caído na propalada armadilha do destino [...] (NASSAR, 2002, p.116).

Badinter (1985) lembra a relação entre a cultura judaico-cristã e o quarto mandamento do Decálogo: “Honra teu pai e tua mãe, para que teus dias se prolonguem sobre a terra que te dá o Senhor” (Êxodo, 20, 12). Essa lei divina sugere a idéia de barganha e a ameaça indireta que se encerra. É preciso honra e respeito diante dos progenitores para em troca merecer a recompensa suprema, a longa vida, ou a punição exemplar: a morte. Isso justifica o poderio dos pais sobre os filhos.

Ana cumpre sua sina: diante de manifestação tão afrontosa de sensualidade recebe o golpe mortal de seu próprio progenitor, diante do olhar atônito da família. Oliveira (2001) fala sobre a morte e suas dimensões na tragédia. A morte, fenômeno natural inerente ao ser humano, é uma das poucas certezas que a humanidade possui. Faz parte do imaginário humano a esperança de prolongar ao máximo a existência. Assim como o desejo de morrer naturalmente e com idade avançada, pois lembrar constantemente a efemeridade e a mortalidade é um difícil processo que representa o desconhecido.

Elaborada esteticamente de maneira distinta nos diferentes contextos de produção, a morte foi trabalhada nas clássicas tragédias como o alívio para os pesadelos da vida. É articulada como uma possibilidade de solução dos erros cometidos e, portanto, de punição pela desobediência e rebeldia. Surge assim como a grande redentora dos males praticados pelos homens. A morte como castigo acontece para os personagens expiarem suas culpas; não é um recurso para dar o fim inevitável à vida, mas um instrumento de vingança e penalidade, quase sempre de forma horrível e grotesca. Carrega a essência da tragédia.

Por exercer, simultaneamente, fascínio e medo, repulsa e atração, e trazer em si uma aura de mistério, a morte é um componente fundamental da tragédia. Isso acontece porque nas clássicas narrativas clássicas o destino

(*Moira*) se encarrega de traçar o caminho dos personagens sem que eles tenham oportunidade de modificar seus desígnios, causando impacto através do trágico que marca o fim de suas vidas.

Sela-se assim o pacto de *Lavoura arcaica* com a clássica tragédia. A morte será a responsável pela definitiva vitória de André que diante da exigência do pai de pôr ordem em seu discurso, responde-lhe com a síntese própria dessa história: "Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade" (L.A., 2002, p. 160). A ordem imposta pela família, marcada pela identidade autoritária e ditadora do pai, gerou a desordem nessa família, pois nas regras inflexíveis, nos sermões vazios proferidos à mesa, bem como no desmedido carinho materno, residia o germen da dissolução da família. Essa dissolução se perpetua no desenlace trágico; a morte de Ana é responsável pela definitiva vitória do filho no embate com o pai. Ao agir irracionalmente, por impulso, o patriarca se entrega à paixão desmedida, dando vazão à sua ira, sua cólera, à *hybris*, tal qual o filho:

[...] a testa nobre do 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: 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 seus olhos) [...] (NASSAR, 2002, p. 192)

A morte de Ana será a deflagradora da vitória almejada por André, a dissolução do poderio paterno, a ruptura e a quebra total da ordem estabelecida e da unidade familiar. No entanto, é uma vitória dolorosa e sem sentido já que é fatal para a existência da família. Sua narração no romance tem uma tragicidade tão ou mais profunda que o assassinato de Ana. O desespero das filhas, filhos e da mãe diante desse ato, clamando alucinados ao pai, é descrito na íntegra a seguir:

[...] era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!), e do silêncio

fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de parto, um vagido primitivo  
 Pai!  
     e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero  
 Pai!  
     e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado  
 Pai!  
     eram balidos estrangulados  
 Pai! Pai!  
     onde a nossa segurança? Onde nossa proteção?  
 [...] Pai! Pai!  
     onde a união da família?

e vi a mãe, perdida no seu juízo, arancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito  
 lohána! lohána! lohána!  
 E foram inúteis nossos socorros... como se vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do desespero [...]  
 (NASSAR, 2002, p. 192-194)

Esse trecho mostra como o patriarca age desmedido, sem pensar um minuto nos rigorosos preceitos que a vida toda submetera a família e a si próprio. Incide, portanto, em *hybris*; o pai foi tomado pela paixão que era negada a todos.

Neste momento derradeiro o pai exacerbado, totalmente entregue aos impulsos desmedidos, executa a sentença deferindo o golpe fatal. Sacrifica a própria filha em nome dos valores da família, da suposta identidade, e irá cindi-la, para manter intactos os valores da instituição familiar. Através do descentramento momentâneo do pai, ao agir irracionalmente, por impulso, não só dá a vitória ao filho como aproxima-se dele. Entrega-se à cegueira e à paixão desenfreada, revela-se pura desordem, *hybris*, assemelha-se definitivamente da figura arrebatadora de André.

A história traz um desfecho trágico inexoravelmente entregue às mãos impiedosas do destino. Concentra no seu interior toda espécie de ódios, crimes e paixões. Filia-se no sentido dramático, à tradição que deu origem aos grandes clássicos, como *Édipo Rei* e *Hamlet*, que mergulham nas profundezas do inconsciente e da psique humana: “que encenações as do destino usando o tempo (confundia-se com ele!), revestindo-se de cálculo e de indústria, não ia direto ao desfecho: antes de puxar a linha” (L.A., 2002, p.118).

Finalizando, o romance revela o contraditório do ser humano: o amor e o ódio, a carne e a alma, a morte e a vida, a autoridade e a repressão, a ordem e a desordem, a tradição e a transformação, a união e a cisão. Em *Lavoura arcaica* o relacionamento dos personagens centrais é sempre pautado por emoções fortes e extremadas. Os membros da família nutrem entre si sentimentos antagônicos de raiva, desprezo, ódio, amor e paixão. E o conflito central é o enfrentamento entre o pai (Iohána) e o filho (André), com dimensões trágicas, circunscrito a um mundo fechado e arcaico totalmente entregue às tramas do destino.

Pode-se pensar em *Lavoura arcaica* como uma trama que ocorre pelo embate dessas duas entidades, ou identidades. Refere-se ao primordial, ao qual o pai agarrava-se acirradamente, como num ritual de comunhão e imutabilidade em que a pretensão de totalidade da família calcada na ancestralidade, na cultura judaico-cristã define-a de forma cíclica, num eterno devir. O anseio por um tempo e espaço perdido é representado pela defesa da união da família numa estrutura arcaica.

O papel do pai nessa trama é fundamental para a constituição do núcleo familiar e na preservação da identidade cultural deste. Assume o *status* de quase de uma entidade; o pai representa a consciência da origem cultural, como fonte da instituição família. O pai, proveniente e símbolo de uma cultura arcaica, mediterrânea, libanesa, com fortes valores judaico-cristãos, insiste em conservar (em uma espécie de dissimulação) o território de origem, que é definido pela união da família numa estrutura circunscrita a si mesma, pelo vedamento de qualquer fresta com o outro território e cultura que está inserido agora.

De forma subtendida, ou subentendida, há o movimento que subverte, que transforma, aberto a deslocamentos constantes, em que presente e passado constroem um futuro. Esse movimento é desencadeado pela mãe, mas representado por André, que se impõe ao totalitarismo paterno com a afirmação decidida de sua individualidade, fragmentada, atormentada e complexa.

É nítido que o processo de construção da identidade de André se faz em conflito e embate à identidade edificada na família pelo poder do pai. Assim as lutas simbólicas que se estabelecem no conflito, justamente para a conservação

ou transformação dessas identidades, estão sempre presentes e supõem a existência real dessas identidades, mas também como afirmação das diferenças. Os deslocamentos constantes, a fragmentação das lembranças de André e da própria narrativa mostram justamente a cisão do discurso totalitário, da união da família e da identidade una. Sua recordação está a serviço da libertação de André e da afirmação de sua identidade, no entanto, de forma paradoxal, é enredada pela inexorabilidade do destino, filiando, portanto, sua trajetória às clássicas narrativas trágicas.

## 4 A NARRATIVA FÍLMICA DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

*Assim do livro ao filme não sinto que alguma coisa de fundamental se perdesse para a intenção com que o realizei - como sinto que alguma coisa de novo se criou para lá da arte da imagem em que se transfigura.*  
Vergílio Ferreira, *Do livro ao filme*.

*O olho veloz não se move, é o contrário do olho inquieto. Opera na autopista retilínea que o separa do plano da tela, nunca se desvia para o lado, nem descansa no acostamento. Status: vertiginoso. O corpo que o sustenta respira fundo. Mais cuidado. Toda atenção é poço.* (Arthur Omar)

O cinema é imagem em movimento, ou melhor, *imagem-movimento*<sup>15</sup> segundo Deleuze (1983), referindo-se ao cinema clássico. Contudo essas *imagens-movimento* só fazem sentido para a construção de uma gramática cinematográfica, se estiverem encadeadas e se reportarem a uma história, a uma narrativa que possibilite ao espectador entender, dar significado ao plano, ao enquadramento, ao desenrolar dos cortes, às montagens, à essência da engrenagem cinematográfica. Um filme nunca é feito de uma única imagem, mas sim da inter-relação entre variadas imagens. A *imagem-movimento* e a narrativa constroem a linguagem fílmica, o cinema propriamente dito.

No entanto a verdade do cinema, ainda segundo Deleuze (2005), não está na história de seus filmes, mas na riqueza criativa de seus criadores, inventores das *imagens-movimento*. A arte do cinema se faz por intermédio de seus realizadores, seus *autores*<sup>16</sup>, que põem nela seu pensamento. As obras dos grandes cineastas são obras de pensamento, de pensadores. Para o filósofo, a obra cinematográfica deve ser entendida como materialidade, como matéria pensante, autônoma, que ele chama de “matéria inteligível”. Essa matéria

---

<sup>15</sup> São dois os grandes conceitos de Deleuze sobre o cinema: o movimento e o tempo. O filósofo determina a produção cinematográfica em dois momentos: a *imagem-movimento* que fala de um cinema que se tornou narrativo –o cinema clássico; a *imagem-tempo* com o surgimento de situações óticas e sonoras puras e de uma imagem direta do tempo, o cinema moderno.

<sup>16</sup> Deleuze foi bastante simpático à teoria do cinema de autores gestada por André Bazin e desenvolvida pelos críticos dos *Cahiers du cinema* (1983).

inteligível traz à luz movimentos e processos de pensamento e pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos. O filme *Lavoura arcaica* de Carvalho pode ser incluído nessa categoria: uma obra cinematográfica tão singular quanto a literária, traz uma fervorosa comunhão com o texto original, mas se legitima sustentando-se sozinha, independente e única, como uma verdadeira obra de arte.

Para Carvalho, como para Deleuze, o cinema não está a serviço de outra arte; ele produz sua especificidade dando conta da expressão no sentido cinematográfico por si só. Segundo Carvalho (2002), ao traduzir o fluxo de consciência de Nassar para a linguagem do cinema, ele saiu em busca de reconstruir uma utopia cinematográfica, um filme arquitetado com linhas de poesia e massas de pura emoção. Com um trabalho autoral, o cineasta contestou regras de economia narrativa usuais nas adaptações, como a eliminação da palavra ritualizada e da reprodução de estereótipos e fórmulas cinematográficas seguras.

O cineasta na narrativa cinematográfica *Lavoura arcaica* se mostra capaz de construir uma evidente reflexão, no sentido de Deleuze, em busca de uma gramática fílmica própria que dá conta da complexidade da narrativa original, apresentando sua própria originalidade e revelando uma admirável operação de tradução/transposição de linguagens que se configura diante dos nossos sentidos.

Por outro lado, é interessante não perder de vista a idéia de Bazin. Segundo ele cabe ao cineasta encontrar os elementos cinematográficos equivalentes aos literários, pois se o filme *Lavoura arcaica* é uma adaptação estética do romance *Lavoura arcaica*, ou seja, uma transposição para outra linguagem calcada na empatia do cineasta pela obra literária (com evidente intuito de respeitar o espírito do romance adaptado) deve existir certa fidelidade em inventar e articular os elementos audiovisuais ao texto.

A intenção é transitar entre esses dois olhares: o primeiro na transposição das estruturas narrativas e da história que a obra cinematográfica manteve; o segundo, na criação cinematográfica determinando uma linguagem própria.

#### 4.1 A GRAMÁTICA FÍLMICA DE *LAVOURA ARCAICA*

Carvalho (2002) rejeita a palavra adaptação. Segundo ele o texto de Nassar comporta uma poética de riqueza visual impressionante, capaz de elevar a palavra a tantas e novas possibilidades, significados e imagens que sua intenção na realização da obra cinematográfica foi estabelecer um diálogo entre as imagens das palavras e as imagens do filme. Na linguagem do cinema ele fez sua leitura da narrativa literária não como uma adaptação, mas como uma reação, uma reflexão com base em uma gramática fílmica que pudesse dar conta dos múltiplos tempos e do fluxo de consciência em que se desenrola a história de André.

A intenção se concretizou, visto que o cineasta construiu uma obra que mesmo fazendo uso direto do texto original em todas suas indicações possíveis com a ausência total de um roteiro ou *storyboards*, é uma transposição fílmica que arrebatou os sentidos. A obra cinematográfica *Lavoura arcaica* comporta esteticamente um teor tal de condensação e mistério que somente é possível fruir como um todo em que as estruturas narrativas literárias casam perfeitamente com a química audiovisual. O filme consegue explicitar de forma densa e poética, como no livro, que não é só André, o filho desgarrado atormentado por desejos e culpas, que ao retornar a casa precipita a tragédia por conta de seu amor incestuoso com a irmã. Toda a família o acompanha nessa passagem da luz (harmonia, união e conhecimento) à escuridão (ruptura, inconsciência e *hybris*) e causando o desfocamento total do universo familiar.

Com a intenção de imergir na narrativa literária e seu universo, o cineasta submeteu toda a equipe de atores a um processo vívido. Entregou-lhes não o roteiro, mas o romance. Deslocou todos para a vivência material na propriedade rural para que assumissem um tempo seu personagem, desde os nomes, o figurino e as atividades específicas de cada um. Como uma espécie de *laboratório* esse preparo buscou uma introjeção no mundo trágico de André e sua

família trazendo para a atuação dos atores a veracidade esperada pelo diretor. Essa proposta de equivalência real da obra literária e da obra fílmica e sua gramática se configura através da escolha e da combinação de todos os outros elementos específicos do cinema e de seu código narrativo (a imagem, o som, a cenografia, o figurino, a fotografia, a iluminação, o movimento da câmera, a montagem, a edição...).

A obra cinematográfica se apresenta extremamente fiel à obra literária, porém não como uma sujeição de uma linguagem à outra, como salienta Bazin (1991) mas justamente pelas diferenças estruturais estéticas que tornam mais delicada a procura de equivalências. Todas as falas do filme que são exatamente iguais as do texto original. O que se percebe, além da incorporação dos elementos específicos do cinema, é uma alteração na montagem do todo, uma variação nas seqüências do filme em relação à dos capítulos do livro, resultando nas diferenças estruturais das duas linguagens já que a fruição se concretiza de forma diversa. Essa fidelidade da obra de Carvalho à obra de Nassar traz o respeito e a inventividade no domínio de sua linguagem, de seu estilo, de uma criação que mostra intimidade com a narrativa original e ao mesmo tempo com uma excelência própria e específica da inteligência cinematográfica. A obra de um pensador, tão autoral quanto à de Nassar. Bazin argumenta:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mas também exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo (BAZIN, 1992, p. 98).

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

A obra de Carvalho apresenta-se quase como um paradoxo se relacionadas às teorias de Deleuze (1983;2005), pois congrega harmoniosamente os dois regimes de imagem que o filósofo separa e define. *Lavoura arcaica* traz tanto o cinema clássico e narrativo, com um vínculo representacional, visto como um todo e definido por Deleuze com *imagem-movimento*, com imagens orgânicas constituídas por um esquema sensório-motor, com uma montagem direcionada a um todo. Ao mesmo tempo *Lavoura arcaica* também configura-se como um cinema de imagens inorgânicas ou cristalizadas, o cinema moderno que Deleuze chama de *imagem-tempo*, que substitui a narratividade pela descrição, que pode ser operado por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes, em que o real não é representado mas visado, um real ambíguo a ser decifrado. Acerca desses dois regimes de imagem Deleuze fala:

Não creio numa especificidade do imaginário, mas em dois regimes de imagem: um regime que se poderia chamar de orgânico, que é o da imagem-movimento, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modelo de verdade (a verdade é o todo...) e o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo de verdade pela potência do falso como devir (DELEUZE, 1990, p. 86-94).

*Lavoura arcaica* transita entre essas duas dimensões que Deleuze emprega para o cinema. É visto como um todo, como uma obra narrativa que mostra a trajetória trágica de André e sua família. Transmite de forma condensada, mas tão vertiginosa quanto a narrativa literária, toda a tragédia de André, sua caminhada atormentada e elíptica para fugir da ordenada opressão da autoridade paterna, achar o seu espaço na família e ao mesmo tempo impor a sua nova ordem, desencadeando o final trágico. Tudo é construído por Carvalho para capturar a essência da história de Nassar, em fervorosa comunhão com o texto original, mostrar “uma fábula de opressores e oprimidos” (CARVALHO, 2002, p. 9). O filme pode, se o espectador quiser, ser visto a partir de seu conteúdo, de sua história e narrativa fílmica, com uma articulação precisa entre as linguagens cinematográfica e literária.

A narrativa literária não é linear, é construída pelo fluxo de consciência do narrador-protagonista André, que passeia através de fragmentos por sua

cartografia pessoal, mesclando passado e presente, emoções e ações, em um movimento constante entre suas memórias e seu presente, que já passa a ser passado no momento em que o relata. É uma narrativa circular, vertiginosa, cercada de tragédias, em um fluxo envolto por devires, no qual o narrador-protagonista está sempre rompendo a estrutura da narrativa, assim como a si mesmo e seu universo.

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

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

Esse movimento fílmico da montagem que determina o olhar de André como o olhar da câmera se dá através de um jogo cinematográfico de Carvalho. Uma seqüência sai da outra e apesar de irremediavelmente opostas na

temporalidade definem o filme como uma *imagem-movimento* criando um fluxo, o da história de André.

Simultaneamente, a sutileza dessas passagens entre as seqüências, das quais as imagens deveriam surgir de dentro, acaba por expor uma visualidade externa às seqüências, que por si só se bastariam. Como se cada seqüência, paradoxalmente ao proposto anteriormente, tivesse uma autonomia estética, como pequenos contos: a seqüência da masturbação, a seqüência do bosque, a seqüência da dança, a seqüência do fazer o pão, a seqüência do diálogo de André com o pai, a seqüência do jantar, a seqüência da festa... Cada uma tem uma força interna impressionante em termos de estrutura cinematográfica. Nesse aspecto o filme apresenta características da *imagem-tempo* que Deleuze fala.

Quebrando o lugar-comum do cinema, em *Lavoura arcaica* o cineasta cria novas imagens que evitam os recursos usuais do *flash-back* normalmente usados para falar de diferentes tempos. Ele inventa procedimentos que estabelecem novas relações nos planos do tempo e do espaço cinematográficos. Nessas relações entre o visual e o sonoro estão presentes alguns dos aspectos mais relevantes da ultrapassagem das *imagens-movimento* para as *imagens-tempo*.

Carvalho propõe um diferencial em sua obra. Congregando as duas dimensões, apresenta, principalmente nas passagens entre as seqüências e na materialidade encontrada em cada uma delas, a dimensão da *imagem-tempo* aproximando-se, portanto do que Deleuze denomina “imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror e beleza” (1990, p. 31). A intensidade demonstrada à medida que cada uma dessas seqüências, que podem ser analisadas independentemente, revela um verdadeiro mundo de sensações, de materialidade, de beleza e de brutalidade. Cada seqüência tem o seu *punctum*<sup>17</sup> capaz de arrebatá-lo o olhar e fazer adentrar nesta como uma obra de arte a ser desvendada.

---

<sup>17</sup> Rolando Barthes diz que o [...] *punctum* numa foto é aquele acaso que nela me fere, mortifica [...] que me punge [...] apunhala, pormenor que salta da cena, como uma seta ferida, marca feita por instrumento aguçado, que busca o meu olhar [...] (1984, p. 46-69).

É possível citar outros elementos cinematográficos que corroboram tanto essa sensação de materialidade e intensidade em cada cena. Quanto a transposição da essência da narrativa literária, revelando o filme como um todo como uma história de uma família rural arcaica com uma atmosfera mediterrânea. Há uma grande quantidade de ícones que remetem à questão cultural como, por exemplo, na cenografia, alguns utensílios específicos e principalmente a coalhada pingando na cozinha, como um relógio d'água. Ao mesmo tempo a casa tem um cenário limpo, com grande contenção de móveis remetendo à austeridade presente na vida daquela família. Um grande e antigo relógio na sala de jantar, fixado na parede atrás do pai, marca a importância do tempo para esse personagem. O figurino retrata a alma e a essência dos personagens, um requinte baseado nos arquétipos de cada um, modelos que documentam a vestimenta específica de imigrantes libaneses rurais; traz uma marca, uma verdade, recupera a manufatura da família, com seus tecidos rústicos, cortes e cores bem determinados e significativos. A luminosidade, definida em cada cena a serviço da fotografia, evidencia tanto a sensação corpórea quanto a profundidade literária que Nassar pretende. Os bons momentos vividos por André na infância são iluminados e nos seus momentos de tormento o escuro prevalece revelando ambivalências. Os sons e a trilha sonora, especialmente compostos para o filme trazem em absolutamente todos os momentos a concentração da imagem, da essência da ação, do personagem e explicam aquela atmosfera mediterrânea que Nassar apenas sutilmente apresenta. Há o uso de cordas com acordes árabes, remetendo ao campo e ao ancestral oriental. Há ainda a utilização de uma voz em *off* como recurso de transposição, remetendo a um outro tempo e a um olhar distanciado e reflexivo dos acontecimentos.<sup>18</sup>

Mas o elemento que condensa de forma mais fiel o cerne da narrativa literária, reconstituindo tanto sua essência trágica quanto sua linguagem minuciosa, é o ritmo do tempo no filme. É construído por seqüências longas, cadenciadas e detalhistas, com um ritmo lento e pausado de forma a expressar, através das imagens, todos os sentimentos e conflitos morais e psicológicos experimentados pelo trágico herói de Raduan Nassar. Da mesma forma, remete a

---

<sup>18</sup> Essa voz, que representa o personagem André é narrada pelo próprio diretor.

um outro tempo, arcaico, ancestral, das origens daqueles personagens, tempo existente em outro contexto, pautado no universo cultural fechado e arcaico da família. Carvalho focaliza pequenos conflitos para atingir os grandes, ou seja, a mesma lógica narrativa do romance, fechada, lenta e elíptica.

#### **4.2 A REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DA PAISAGEM CULTURAL**

Segundo Milton Hatoum (1996), pode-se reconhecer em *Lavoura arcaica*, de Nassar o próprio Líbano, com suas ressonâncias islâmicas, bíblicas e orientais. A narrativa traz traços da cultura do imigrante árabe, que se ajustam a uma tradição comum, a uma experiência milenar que os primeiros imigrantes haviam trazido do Líbano. No entanto, Nassar os traz de forma sutil, implícita, quase imperceptível, fugindo de estereótipos e tipificações redutoras.

Como reflexo do livro, no entanto ao contrário, Carvalho parece querer demarcar bem na sua gramática cinematográfica os traços identitários oriundos da cultura à qual pertence a família. Evidencia, nos aspectos próprios da linguagem cinematográfica, o que pode ser visto, ouvido, percebido nos mais explícitos elementos dessa linguagem. Cria uma paisagem cultural na qual está impressa a identidade da família através de sua herança cultural mediterrânea agregada a um contexto interiorano rural no qual o território (a propriedade) da família é moldado pela identidade desta. Prima pelos detalhes; o que Nassar traz de forma imaterial, quase invisível, o cineasta materializa e corporifica belissimamente. Traz e compõe com a imagem uma densidade visual que de alguma forma comunga com a densidade da estrutura e da trama do romance.

Institui um vocabulário visual, como uma experiência dos sentidos, do olhar, da memória, ao entrar no universo a partir das imagens, dos signos, dos elementos que remetem esteticamente/materialmente à legitimidade cultural, com objetos culturais que propiciam um resgate, e não clichês. Segundo Carvalho sua intenção foi: “captar todos os elementos da cultura... e registrar estas visibilidades para depois... torná-las invisíveis, ou seja, como disse Alceu Amoroso Lima, criar uma atmosfera, um ‘sopro dominado pela tradição mediterrânea’. Transformar o

visível em invisível, não descrevendo as referências orientais, simplesmente sentir” (CARVALHO, 2002, p. 36).

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

As seqüências que se passam no interior cozinha da casa são ricas em elementos próprios das duas culturas, sendo na linguagem cinematográfica bem significativas no aspecto estético, com elementos cinematográficos que corroboram com a sensação de materialidade de dimensão cultural. Revelam com sua gramática fílmica a história de uma família rural arcaica com uma atmosfera mediterrânea caracterizando a convivência dentro do universo familiar do conflito das duas culturas. Na cena que inicia com a fala de André: “era boa a luz doméstica da nossa infância: o pão caseiro” (L.A., 2002, pg. 27) têm-se uma das meninas que se aproxima lá de fora, trazendo laranjas na cabeça, a mãe com o bebê no colo no interior. A câmera se desloca e revela a anatomia da cozinha. Há uma grande quantidade de ícones que remetem à questão cultural, têm-se objetos usuais numa cozinha mediterrânea, como os utensílios e panelas de cobre. São mostrados os objetos comuns na mesa rural: o bule e a caneca esmaltada, os pratos de louça, a manteigueira, o pão caseiro, e um prato de

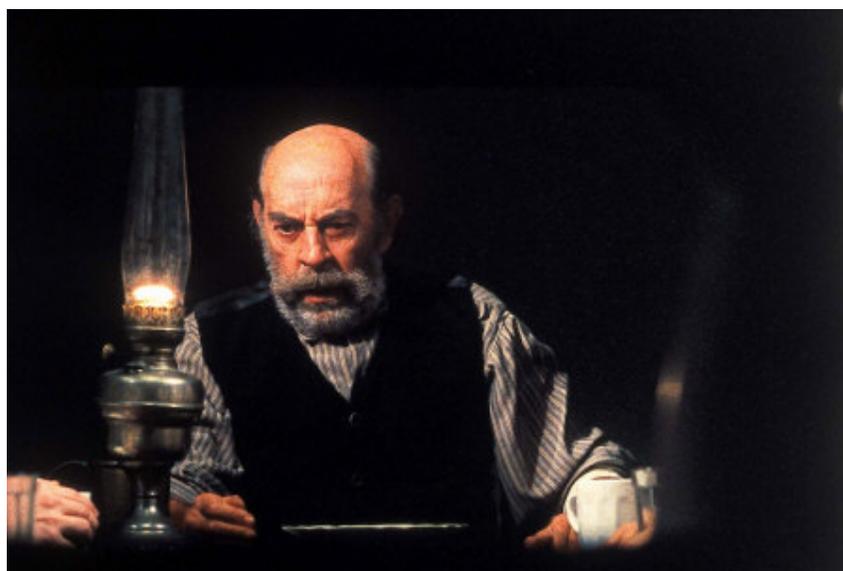
coalhada. Segundo pesquisa de Carvalho (2002) a coalhada é *mítica*, não há uma cozinha libanesa onde se não encontre uma coalhada. A outra seqüência na cozinha inicia com uma música árabe de fundo doce, um acorde quase infantil com a voz em *off* que narra: “e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso...” (L.A., 2002, p. 77). Têm-se em primeiro plano, novamente, a coalhada *mítica* (pingando na bacia), como um relógio d’água, a marca do poder do tempo sempre presente na narrativa, um enorme seio de pano que remete à mãe como a provedora do alimento e da vida. Outras imagens e elementos comuns do dia a dia em uma cozinha cabloca são mostradas: a mãe amassa o pão, estende a roupa, as crianças brincam, há o armário de louças, o fogão a lenha e o forno externo de barro, e em frente a esse a mãe sentada ao chão mostra para as filha meninas, que a imitam, o movimento manual de esticar a massa para o pão árabe.

A tradução fílmica das seqüências das duas festas trazem no plano da especificidade cultural da linguagem cinematográfica, marcas identitárias bem definidas. Carvalho o faz para consolidar o contexto étnico social, de pertencimento a uma identidade cultural, com o caráter de manutenção das tradições do povo de origem da família a define, através de inúmeros aspectos, como pertencente a uma determinada cultura étnica e religiosa. Há inúmeros elementos de cena capazes de apontar as raízes da cultura de origem. A música árabe é essencial, não só marca sonoramente todas as duas cenas com ritmos, acordes e nos cânticos típicos, como também é retratada visualmente. Os músicos aparecem com instrumentos característicos orientais como: o *alaúde*, o *violino*, o *nay* (flauta de bambu com som suave e hipnotizante), os pandeiros *daff* e *tabel*. Em um determinado momento os homens aparecem fumando um *narguilé*, cachimbo usado coletivamente em um momento de socialização e pertencimento a um grupo maior, primando pela tradição deste grupo. O figurino igualmente compõe um elemento demarcador do imbricamento das duas culturas: as mulheres aparecem com seus vestidos de campôniss enquanto alguns dos homens portam peças como o *cáfia* (consiste em um pano quadrado preso por uma tira chamada *ega*), o *tarbusch* (pequeno chapéu de feltro), a *pasmina* (lenço oriental que envolve o pescoço). Quando o “velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância” (L.A. 2002, p. 29) entoa sua flauta com a sonoridade árabe,

trazendo a circularidade dessa música, ao mesmo tempo difusa e cortante, o grupo todo começa os passos sincronizados de uma dança circular, reportando-se a um tempo cíclico a que estes estão inseridos. Nesse momento Iohána, o pai grita exultante de alegria algumas palavras em árabe. Vê-se ainda quando Pedro dança com Ana, em sua mão um objeto que parece ser um *masbaha* (terço árabe criado há milênios, acumulador e transmissor de energias positivas). Mesclam-se assim, nos passos da dança, na música, nos elementos visuais das pessoas, dos familiares, das gerações diferentes, os vínculos sociais das duas culturas.

Dessa forma, através de inúmeros elementos fílmicos, alguns aqui citados, Carvalho traz materialmente e visualmente verdadeiras representações culturais com capacidade de evocação de coesão das culturas, capaz de produzir pertencimento social e cultural aos seus membros e traduzir o tal *sopro mediterrâneo* que Nassar apenas sinaliza sutilmente.

### 4.3 A TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA DO PAPEL DO PAI



19

---

<sup>19</sup> As fotografias aqui reunidas são as do filme, de Walter de Carvalho.

A representação fílmica do personagem pai é traduzida do romance com muito rigor. A soberania do patriarca frente à família é incontestável, a força de sua presença é evidente nas duas obras. Ele é apresentado na maioria das cenas através de uma abrangência panorâmica e de um enquadramento grandioso; é focado dentro do seu contexto em toda a sua majestade.

A recorrente cena à mesa de jantar é apresentada cinco vezes justamente por ser uma das mais significantes, delimitando este como importante espaço para representação do poder patriarcal. A imagem paterna mostra sua imponente presença à cabeceira da mesa, sempre no centro de tudo e de todos tal qual um bispo no púlpito ou um promulgador das leis ancestrais de seu povo de origem. Uma dessas cenas tem como abertura um *close* no antigo relógio de parede. A imagem desce lentamente revelando a família em silêncio absoluto, e a imagem imensa do relógio (tempo/destino) como plano de fundo. São cenas escuras e tenebrosas, quase nuas de cenário, a não ser pela mesa em madeira marcada pelo tempo e os poucos objetos nela. A iluminação arcaica do lampião incide no centro focando essencialmente o patriarca; em volta tudo são trevas. A mesa está representada como espaço sagrado e a luz como o conhecimento que a autoridade maior, o pai, revela à família através de seus sermões. Essas seqüências evidenciam toda a potencialidade do seu papel no núcleo familiar. Todos estão à sua volta com a cabeça baixa e em silêncio sepulcral, confirmando a representação do patriarca como a autoridade, o poder maior que incorpora o papel do provedor, protetor, o que define e influencia todos os outros papéis no núcleo familiar.

O pai com uma pausa curta e densa, ostentando “majestade rústica de sua postura” (L.A., 2002, p. 62)<sup>20</sup> inicia o sermão “Era uma vez um faminto”.(L.A., 2002, p.63). O patriarca é apontado como o grande semeador e a família como a terra a ser semeada. A verdadeira lavoura é a das palavras, da linguagem como elemento constitutivo da ordem e da unidade familiar: “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai” (L.A., 2002, p.43).

---

<sup>20</sup> Por serem reproduções literais do romance as falas transcritas do filme são citadas a partir de sua fonte literária. Eventualmente ocorrem algumas pequenas adaptações para dar o caráter de oralidade.



Os pratos vazios e a mesa limpa (somente uma cena vê-se o pão sendo dividido) trazem o indício da austeridade a que a família era submetida, ou talvez para retratar esse momento como o próprio simulacro do jantar manipulador proposto pelo Ancião ao Faminto na parábola que o patriarca conta à mesa. Ao narrar essa parábola, Iohána apresenta um discurso de valorização das crenças religiosas como fundamentos que direcionam e estão guardadas nos corações e mentes de seu povo. Reitera a presença viva na identidade cultural dessa família de imigrantes libaneses, pautada essencialmente no passado e na manutenção da tradição.

O diretor representa teatralmente a parábola do Ancião e do Faminto, utilizando os mesmos atores que dão vida ao pai e a André. Essa estratégia cinematográfica comporta um outro significado, visto que o objetivo do pai era moralizador ao enfatizar uma suposta verdade: o exemplo da paciência para alcançar o objetivo almejado. Como a história do Faminto diante do Ancião é um jogo de manipulação e de dissimulações, ao contar a parábola o pai pede aos filhos que consintam e participem desse jogo maniqueísta de opressão. O diretor, ao apresentar o personagem Iohána, como o Ancião e André como o Faminto uma espécie de utilização de máscaras sociais. Segundo Carvalho, ao ler a fábula e mostrar-se simultaneamente como personagem o pai sugere: “Olha, está aqui a sua máscara de Faminto; agora a minha eu vou pegar aqui, é a do Ancião, e é assim que nós, aqui em casa, devemos nos relacionar, este é o jogo teatral...” (2002, p. 46). A compreensão do jogo de dissimulações é construída na

gramática fílmica, definindo que quem distribui os papéis em termos morais é o patriarca. Ele é o definidor das leis, da ética, da identidade familiar, mesmo que esta seja um engodo, uma ilusão. O jantar é um simulacro (o uso da imagem em preto e branco ratifica essa idéia) assim como a unicidade da família.

A potencialidade da imagem do pai como um agente opressor diante de sua família, aquele “lavrador fibroso” (L.A., 2002, p. 44) que define e impõe leis a partir de suas verdades absolutas, é revelada de forma crua e grandiosa nas seqüências de André menino. O olho da câmera mescla-se ao olhar de André refletindo um momento do passado. O patriarca é focado em um ângulo que revela o olhar de uma criança diante de um adulto, no sentido diagonal de baixo para cima, conferindo àquela figura uma imponência própria de quem se encontra em um nível superior. O pai em primeiro plano, descasca energicamente com uma lâmina um galho de árvore e com voz pausada e cortante fala: “é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo” (L.A., 2002, p. 43). Caminha impiedoso em direção a André menino, que agora aparece na seqüência; este estende as mãos para serem castigadas. A cena é cortada abrindo para o quarto da pensão absolutamente escuro com um plano de detalhe nos braços e mãos de André, completamente brancos, estendidos revelando suas cicatrizes a Pedro: “eram daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo” (L.A., 2002, p. 43).

Em outra seqüência de André menino há uma vista grandiosa e panorâmica da propriedade, onde o pai caminha acompanhado dos dois filhos. O enquadramento desce focando o encontro com um assombroso tronco, que a câmera circula lentamente. Os três param em declive diante do tronco e observam a magnitude e vigor da árvore. Revela que o poder da figura do pai só pode ser superado pela grandiosidade da natureza

Essas seqüências trazem a relação de passionalidade e reflexão do olhar da câmera com o de André em termos de memória e simultaneamente de construção cinematográfica. Revelam o olhar reflexivo do personagem sobre a figura paterna no passado, em acontecimentos irremovíveis e emoldurados na parede do tempo. Comportam uma livre associação e criação da gramática fílmica com frases do texto original que não trazem indício algum referente à ação apresentada. São as equivalências estabelecidas especificamente pela linguagem cinematográfica que Bazin (1992) aponta como procedimento autoral.

#### 4.3.1 A TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA DO PAPEL DO AVÔ E DE PEDRO

A questão do poder, da autoridade e opressão do masculino é terrível, visível também através da representatividade fílmica do avô e do irmão Pedro. Seus papéis estão mobilizados ao lado do pai como forma de legitimar a ordem e a tradição da identidade cultural da família.

A primeira imagem que se tem do avô é conseqüência e simultânea a descrição de André, contorcido no chão do quarto da pensão, falando de forma convulsionada da sua importante presença junto à família: “esse velho esguio... era ele que nos conduzia, era ele o guia moldado em gesso... mas não tinha olhos esse nosso avô” (L.A., 2002, p. 45-46). Corte. A voz continua em *off*, a descrição do avô. Em uma curta cena escura, um enquadramento fechado e um plano de detalhe. Através do vidro de uma cristaleira, os pés (chinelos com meias) dão pequenos passos, próprios de um ancião. A câmera sobe, revelando seu corpo vestido de negro, seus passos lentos, mas consistentes, fazem tilintar as taças e suas mãos trêmulas apóiam-se levemente na porta, a câmera vai subindo mostrando um terno negro e uma corrente de ouro; a mão procura o relógio e o abre; *close*, o ruído dos minutos, do tempo, 18h e 40min.

Na segunda seqüência, mais condensada que a primeira, bem posterior na montagem do filme, aparece um plano em *close*. A mesma mão abrindo lentamente o relógio de ouro, o ruído dos minutos, do tempo, 18h e 40min. A voz do pai fala *Maktub*. Corte. André menino sentado à mesa fita em direção a câmera. Corte. *Close* no relógio que se fecha. No fundo do corredor o avô de negro nos fita e se vira indo em direção à porta.

São duas pequenas imagens do avô que condensam cinematograficamente toda a representação da ancestralidade, da significação do tempo, da irremediável subordinação ao destino e do fundamental valor desse avô no imaginário da família.

O papel do filho mais velho de Iohána, Pedro, é precisamente o mesmo no filme e no romance. Não existe nenhuma ousadia em sua representação, é a repetição exata da literária. Justamente porque essa é a sua postura, de repetição do modelo de autoridade do pai. Postura validada por uma ética embasada na reprodução de valores inquestionáveis e na figura autoritária do pai. Sem o pai presente é o responsável em por ordem no irmão desregrado e assim age.

Na primeira seqüência, André, em torpor, se encontra no quarto da pensão. Escutam-se batidas na porta que vão crescendo em intensidade. Ouve-se o trinco sendo forçado e imediatamente fortes socos na porta. André, recompondo-se, abre a porta e vê a imagem seca e austera do irmão. Essa simples solução sonora de insistência, violência e quase invasão é mostrada como indício da postura intimidatória de Pedro. Ele não aceita a privacidade, a individualidade e conseqüentemente o outro, revelando a mesma visão do pai: a família como unidade. André o abraça, mas Pedro imediatamente se afasta enxugando o rosto com um lenço e ordenando: “abotoe a camisa, André” (L.A., 2002, p. 12). Essa imagem demonstra exatamente (como no romance) seu papel pré-definido pela linhagem da família. Pedro é o escolhido e incumbido de representar aquele que escolhe, o pai, portanto legitimamente tem poder de exercer seu papel de sucessor.

Em outra seqüência aparece uma rápida imagem de Pedro na lavoura, vestindo um colete de pele de carneiro, encurvado, carregando nas costas um feixe de palha como que incorporando o papel definido pela família: o designado a conduzir e suportar todo o peso da tradição na sucessão paterna. Outro indício da submissão do filho (o(s) do lado direito do pai) ao destino.

Todos os momentos no quarto da pensão são marcados por uma nítida divisão de iluminação: luz (Pedro) e sombra (André), demarcando o suposto lado do Bem e do Mal em que cada irmão se encontra. Durante os acessos coléricos de André, Pedro aparece assustado, rente à parede com as mãos cobrindo os olhos, o rosto, evitando o enfrentamento como o horror (doença?, possessão?) fugindo de uma possível contaminação.

Como sucessor do pai e encarregado de buscar o filho desgarrado Pedro tem o poder de perdoar. No final dessa terrível noite, após André implorar

o resgate de seu suplício, Pedro, com o irmão entregue a seus braços, em uma bacia de água límpida e com um lenço branco lava a testa de André. Tal qual uma cerimônia batismal, com a intenção de apaziguar seus tormentos, purificar seus pecados e prepará-lo para à volta a família livre de uma possível contaminação. Ocorre o retorno após o suposto arrependimento de André e essa cerimônia de expurgação em que ambos parecem firmar um pacto de silêncio e dissimulação sobre o real motivo da fuga.

A mensagem visual de Pedro como guia de André é significativa. O irmão mais velho caminha duro em frente, demarcando bem o caminho de volta. Não existe nenhuma hesitação quando esse, seguido por um André de cabeça baixa e derrotado, transpõe os dois muros que separam e protegem a propriedade da família do mundo exterior.

Em uma pequena ousadia cinematográfica o sempre intransigente Pedro é revelado cometendo uma transgressão. Na seqüência em que André descreve as sujeiras do corpo da família Pedro, escondido, coloca um lenço sobre a cama e se masturba.

#### 4.4 A TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA DO PAPEL DE ANDRÉ



O diretor apresenta uma narrativa fílmica que privilegia o mundo interior do personagem André. O olho da câmera é o olho desse personagem-narrador em uma relação entre passionalidade e reflexão da lente; André é o definidor de

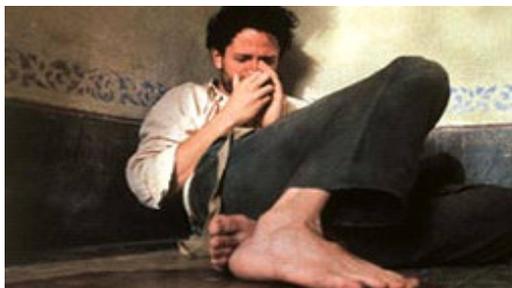
cada seqüência apresentada. A primeira seqüência, a da masturbação, é construída quase como uma imagem síntese do filme. Sugere a possessão do corpo em delírio, fechado e preso no enquadramento e na escuridão, com tomadas fragmentadas, trêmulas e desfocadas nas quais a câmera nervosa estilhaça e isola profundamente não só pedaços do corpo, mas partes do espaço, revelando um exercício visual expressivo capaz de traduzir o transe e o tormento que André vivência. O movimento de André e o movimento da câmera que vibra ecoam num tremor ensurdecido que se expande e fecha mostrando pedaços estanques, com uma respiração ofegante e o som de um trem unido à imagem agônica de André. O trem que se transforma em corpo, o corpo que se transforma em trem; tudo conduz a um sentimento só, atormentado, que se abre e se fecha; tudo é nada, é mistério, é sensório, é corpo, é visceral como a essência do personagem.

A paisagem também é interior. O quarto da pensão não é mostrado, é revelado através do estado emocional de André. É sombrio, opressivo como o “quarto catedral de onde, nos intervalos de angústia, se colhe, na palma da mão, a rosa branca do desespero” (L.A., 2002, p. 9). Esse quarto é capaz de consagrar primeiro os “objetos do corpo” (L.A., 2002, p. 9), ou seja, a natureza, o desejo.

A associação da ação de André com a sonoridade de um trem, assim como a não descrição imediata do quarto, somente fragmentos do chão e do teto, sugere que ele poderia estar deitado na cabine de um trem. Ou não, pois o mundo exterior pouco importa para o personagem e sua narrativa. O trem também traz a configuração do retorno. Articula a idéia do trem à cena da viagem de volta imposta por Pedro, que cumpria sua missão devolvendo André ao seio da família. Essa cena é apresentada em uma outra seqüência, não a seguinte já que a narrativa não é linear. Traz simultaneamente a imagem dos irmãos no interior do trem, com enquadramento fechado e opressivo e as imagens de André menino, numa tomada panorâmica que o mostra correndo com outras crianças para acompanhar o trem de longe. Emprega-se muita luminosidade e amplitude no enquadramento visual que remete a um outro tempo.



O cineasta trabalha com a questão do tempo mesclando o presente e passado, os acontecimentos que parecem ser vivenciados agora e as reminiscências de André. Há uma aproximação e um movimento diferenciado da câmera nos diversos tempos da narrativa. Os momentos que mostram o tempo presente são apresentados de forma fechada, lenta e densa; as cores são pesadas ou há muita sombra, evidenciando a escuridão que envolve o personagem. Nas cenas de tempo passado a câmera se afasta, abandona o personagem e a condição expressionista de dentro para fora. Aparecem cenas panorâmicas, iluminadas, coloridas, que passam a sensação de um outro tempo, talvez associado à reflexão e à contemplação do personagem. Como membranas da infância, camadas de leveza, o filme alterna, como no livro, esses momentos de rememoração e de ação presente. A relação entre as seqüências de tomadas amplas e iluminadas, a boa luz da infância transmitem uma leveza de espírito. Contrastam no entanto com as seqüências fechadas, escuras e opressivas que revelam a relação ambivalente da trajetória de André: o Bem do Mal, a pureza e a sujeira, a inocência e a maldade, a criança-anjo e o adulto-demônio.



Essa sensação de contemplação dos acontecimentos passados, segundo Carvalho (2002), é o olhar de fora trazendo o significado imemoriável da finitude das coisas, como uma dor de um tempo irrecuperável e trágico. Essa tomada de consciência do irremediável de André, que se move numa revolta no presente movido pela necessidade de lutar contra o todo, contra o tempo e o destino ao qual está submetida a família, define e instaura o contexto trágico. O olhar que traduz a tragicidade da história de André se apresenta na narrativa cinematográfica tão lírico e trágico quanto na literária. Ao apresentar a fragmentação e a erupção caótica em que André se encontra, invertendo em alguns momentos a seqüência das cenas em relação aos capítulos, o filme constrói uma ordenação precisa no encaminhamento dos acontecimentos e do destino trágico da família no romance. Intercala sempre a densidade das cenas introspectivas atormentadas de André com levíssimas e poéticas imagens de sua infância.

Ainda na seqüência inicial aparece a quase invasão de Pedro no quarto da pensão, pois as batidas na porta são sonoramente agressivas, são fortes golpes, arrebatando violentamente André de seu transe. André abre a porta visivelmente assustado e a sensação de opressão ao deparar-se com o irmão é ratificada por um grande silêncio e pela escuridão que envolve André em contrapartida à luminosidade que incide em Pedro. Essa divisão entre luz e sombra fica evidente em todas as seqüências em que os irmãos encontram-se nesse quarto claustrofóbico. André movimenta-se sempre na sombra, sorratamente, dramaticamente, com movimentos corporais desordenados e pesados. Também é assim sua fala: a princípio se mostra sofrida e sombria, sempre na sombra, focado de costas como um vulto ou de cabeça baixa. Quando Pedro impõe a autoridade conferida a ele pelo pai, ordenando que André recomponha-se, abotoe a camisa e abra as venezianas (um sinal para que o irmão saia das sombras), o diretor introduz um significativo movimento de André. Lentamente ele fecha a porta do armário e se olha no espelho. Porém o espelho está turvo e seu reflexo também, como envolto em sombras e impossibilitado de se revelar, exatamente como o seu interior. André escreve com o dedo o nome Ana no espelho embaçado, explorando a equivalência da irmã à sua própria

imagem, o seu duplo, tão torto e sombrio quanto ele. Nesse momento André se volta para Pedro (e para a câmera) e o seu olhar é mostrado.

André serve vinho ao irmão e grotescamente bebe da garrafa. Sua fala, que parecia abafada, aos poucos se descontrola e irrompe de forma compulsiva, catártica, quando Pedro se refere à mãe e toca no nome de Ana. Há uma explosão e o caos se instaura, intercalando momentos de pura pulsão com momentos de entorpecimento e reflexão. De forma vertiginosa e extremamente teatral, com gestos e expressões exageradas, o personagem apresenta um crescente delírio, quase um transe, a revolta transformada em possessão. Pedro é focado inúmeras vezes, assustado, retraído contra o chão e a parede do quarto, como que se protegendo da fúria demoníaca de André. Para ressaltar o total descontrole da mente, corpo e emoção André grita compulsivamente. Em meio a sua fala catártica são introduzidos frenéticos fragmentos de imagens desconexas e opressivas: movimentos da família, a caixa de ferramentas, o pai e os irmãos trabalhando, martelando e encerrando a casa, pincelando-a de branco. Derradeiramente surgem duas seqüências hediondas: suas irmãs andando alucinadas e entoando em um coro tenebroso: “ele nos abandonou”. Logo todos caminham confusos e enfurecidos, liderados por Pedro, carregando chamas e gritando: “traz o demônio no corpo” (L.A., 2002, p. 42). Ao final, em exaustão, aparece André nos braços de Pedro que lhe umedece a testa com a água, o ritual da purificação, do batismo, livrando-o de todos os pecados e preparando-o para o retorno e a *(re)união* da família.

Na intensidade dessa cena (como em inúmeras outras) há a tradução exata do que fala Deleuze (1990) sobre a imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora que faz surgir a coisa em si mesma, em seu excesso de horror e beleza. A obra revela esteticamente toda a essência de André e de sua história, envolta em escuridão, inconsciência ruptura e *hybris* promovendo o esfacelamento total de todo universo familiar.

A maestria da construção cinematográfica é o jogo cinematográfico de Carvalho. A montagem das seqüências e a intensidade em que cada uma dessas expõe um verdadeiro mundo de sensações, materialidade, beleza e brutalidade que constantemente é rompido, amenizando a dor e o peso da fruição do filme. Uma seqüência sai da outra em uma estrutura fílmica definida de forma

essencialmente lírica, determinando harmoniosamente a densidade das cenas do presente e a leveza das cenas do passado. Um fluxo temporal é criado e traduz a trágica história de André em belíssimas imagens. A sutileza das passagens entre as seqüências, a qual as imagens deveriam surgir de dentro de André, acabam por expor uma visualidade externa com seqüências amarradas por pequenos detalhes. As pesadas seqüências da pensão são cortadas por imagens iluminadas e multicoloridas de André menino, em extrema harmonia com a natureza, correndo, embrenhando-se no bosque, cobrindo-se de folhas, sorrindo em paz, observando reflexivo o movimento das árvores, o céu, como um sonho distante presentificado, uma vivência real de um instante passado imbricado com o presente.

Para traçar o perfil de André e contar sua trágica história Carvalho opta por tratar todos os instantes passados de sua infância como mágicos e oníricos, revelando memórias afetivas de extrema doçura e suavidade, acabando por acrescentar e suprimir passagens. Vannoye (*apud* BRITO, 2006) faz considerações referentes ao procedimento adaptativo que devem ser levadas em conta no momento da passagem da estrutura literária para a cinematográfica. Ele ressalta o uso de determinados procedimentos, a redução e a adição, visto que existe um processo de adaptação e confronto entre romance e filme, pois a imagem cinematográfica tem seus próprios códigos, diversos daqueles da palavra escrita. Também o processo de interação do leitor e do espectador é distinto e, portanto, deve ser observado na transposição de uma linguagem para a outra.

A adição é construída por uma fantástica cena da memória de André. Uma imagem com enquadramento panorâmico que vai passeando pela fazenda, das terras da propriedade até a igreja, o som do sino ao fundo. A câmera agora tem um enquadramento menor, focando em primeiro plano a porta da igreja de dentro para fora, como uma moldura na qual se vê as irmãs de André chegando de frente, todas de branco. Nesse instante aparecem flutuando os pés de André, caminhando até o chão e entrando na frente delas. O olho da câmera, antes visto do alto, agora é o olho de André. Ao mesmo tempo demonstra sua dualidade: um menino anjo que na sua inocência se opõe ao adulto atormentado,

A supressão aparece na passagem da iniciação sexual com a cabra Sudanesa (ou Schuda como era chamada por André). Apesar de Nassar

descrever esse frêmito erótico adolescente não só como uma marca do desejo mas como uma afronta às leis sociais e da natureza, há também o desejo de André de fundir-se à natureza. Provavelmente por acreditar que essa cena comportaria não só uma transgressão ao tabu (como a do incesto com os irmãos), mas talvez por que esta imprimiria uma selvageria e perversidade do personagem. Assim André estaria profanando não só as leis impostas pelo homem, mas também a própria natureza, causando um certo incômodo no expectador.

As imagens da partida de André são articuladas em três momentos e todas revelam uma opressiva passagem da luz para a escuridão. As opressoras, fechadas e escuras seqüências retratam sua incapacidade de partilhar a regrada vida da família, a exaustiva repetição dos sermões paternos e suas leis e moral tacanhas. O tormento por seus atos e conflitos faz oposição à luminosidade e leveza das seqüências em que a casa remete às memórias repletas de afetividade vivenciadas com a mãe: "era boa a luz doméstica de nossa infância" (L.A., 2002, pg. 27). A cena mais explícita da partida mostra André saindo lentamente de um espaço de luz (a casa materna) e abrindo, atravessando e fechando um pesado e escuro portão de madeira (os limites do interno para o externo). Volta-se para trás; a mãe na janela olha-o desolada e toca o ventre com melancolia, buscando a presença do filho que já não se encontra mais com ela. André partindo, mas ainda fitando-a se vira e caminha em direção a um túnel, penetrando em uma escuridão que encobre toda a cena. As outras cenas enquadram somente seus passos decididos e duros caminhando por entre as folhas do bosque, revelando a natureza como a aliada de todos os momentos, agônicos ou não.



Outro acréscimo do diretor na criação da gramática cinematográfica é a seqüência em que André chega à pequena cidade interiorana. Caminha pela rua, com luz diurna vê a movimentação de pessoas, pequenos prédios, carros, a placa de uma pensão; com uma música de fundo estilo anos cinqüenta. Fecha o enquadramento; em primeiro plano o interno de uma porta, André a abre e adentra no quarto completamente envolvido pela escuridão.

Essa passagem da luz do dia para a escuridão do quarto vai se intensificando. Mostra o tempo passando e ao simultaneamente a escuridão interna que se apodera de André. Um personagem envolvido por sombras, enegrecido por suas dores, tormentos e revolta; sempre a relação do mal, o corpo do possuído que irá contaminar a tudo e a todos. A analogia do sentimento claro e escuro com o próprio corpo, a luz como o estado da alma.

As seqüências no bordel com as prostitutas são acréscimos fílmicos, explorados como representação da necessidade de André de transgredir todas as leis impostas pelo pai, entregando-se aos instintos do corpo. São espaços decadentes onde André aparece como um vulto, observando os casais dançando, na cama com a prostituta, assustado, em furor, com enquadramentos fechados e escuros, um momento vergonhoso de pecado em que nunca revela seus olhos. Outra seqüência opressiva, escura e significativa é o momento em que André vira fortemente contra o chão a caixa das quinquilharias mundanas que recolheu das prostitutas. Ele manda que Pedro leve-as para as irmãs, revelando sua revolta e intenção de profanar a pureza e os valores da família.

#### 4.4.1 A TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA DA MÃE E DE ANA

A primeira imagem fílmica da mãe é na seqüência inicial da mesa. Nesse espaço de domínio do patriarca, a imponente figura do pai aparece em primeiro plano, a voz em *off* narra literalmente do romance...

[...] eram estes os lugares à mesa o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda: à sua esquerda, vinha à 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 [...]. (NASSAR, 2002, p. 156-157).

A câmera desloca lentamente o enquadramento *em close* na ordem da descrição. Foca um a um os rostos cabisbaixos e desfoca simultaneamente os outros, no silêncio sepulcral a que todos estão submetidos. Esse movimento privilegiando em primeiro plano o rosto de cada um dos membros da família a partir da ordem descrita mostra a hierarquia e posição frente ao pai e a ética estabelecida por ele. Em uma divisão rígida aparece a imagem dos seguidores da moral e bons costumes, da identidade pretendida pela autoridade do patriarca, e a imagem dos desgarrados, os anormais, contaminados pelo excessivo afeto da mãe.

Nesse simples movimento da câmera, com a voz em *off* descrevendo a posição de cada um, a mãe é revelada como um elemento de proteção, e ao mesmo tempo de embate, a resistência em relação à figura paterna.



A revelação do grande amor quase secreto (uma semente do proibido, uma negação do certo estado das coisas, da ordem determinada e estabelecida pelo pai) entre André e a mãe é cinematograficamente condensada em inúmeras seqüências reveladas pelas reminiscências de André. Como uma imagem em aberto, em termos de apropriação simbólica, a mãe é mostrada entregando um ovo direto do ninho para André menino, um símbolo ofertório da vida. Como a protetora quando amassa o alimento com as mãos e o serve na boca do filho ainda criança: “é assim que se alimenta um cordeiro” (L.A., 2002, p. 38). A estupenda tradução fílmica do minúsculo capítulo do livro que descreve os utensílios da casa, e na linguagem cinematográfica que ganha uma dimensão extremamente poética e iluminada, inicia com uma música de fundo doce, um acorde quase infantil com a voz em *off* narra: “e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso...” (L.A., 2002, p. 77). É mostrada uma coalhada pingando (como um grande seio) na bacia, a mãe recolhendo/pendurando a roupa branca e limpa no varal, a lavoura, Ana e André bebendo o leite, a mãe costurando, Ana com a mãe experimentando a roupa enquanto André as expia, André subindo na árvore e o pequeno Lula admirando-o curioso. A mãe amassando o pão junto com André menino que também amassa uma pequena porção em forma de pomba, os

irmãos pequenos, o forno a lenha do lado de fora da casa, o pão sendo retirado, terminando com a mãe à mesa repartindo o pão (a única seqüência que aparece o alimento à mesa). Representando uma elegia ao sagrado do pão feito pela família, como símbolo de união, no final quando a mãe divide o pão é a liturgia da união, o cerimonial sagrado da família.

A íntima cena do quarto entre André e a mãe é a mais representativa do papel sedutor e instigador da mãe como a semeadora da desordem interna e do corpo de André; conseqüentemente incita sua revolta em relação à autoridade máxima da figura do pai. É a experiência dos sentidos, do afeto e do desejo. A imagem da natureza, do bosque, da luz e sombra das árvores, o reflexo e luz incidindo na parede do quarto, André menino deitado espiando com um canto do olho a chegada da mãe no quarto, sua aproximação da cama com o menino que finge dormir, o jogo de sedução de seus afagos quase eróticos, suas mãos percorrendo por baixo do pijama o corpo do menino, sussurrando “não acorda teus irmãos, coração” (L.A., 2002, p. 27). Ela entoa baixinho uma cantiga em árabe, sorri (a única vez no filme), as mãos dos dois se tocam, a música tenciona, André solta risos altos de alegria, a mão da mãe tapa sua boca, revelando o momento como secreto entre os dois, se abraçam, se beijam, ela diz algumas palavras em árabe e ele repete o modelo.

Imediatamente após essa seqüência André aproxima-se de seu criado mudo pega sua medalhinha. O enquadramento se afasta e mostra uma luz indefinida ao fundo. André, mostrado como um vulto, abre os braços como um menino Jesus. Nesse momento ele é capaz de abarcar ou enfrentar o mundo (e o pai) em toda sua amplitude a partir do amor recebido, do excesso de afeto, da visível preferência materna.

A mãe é representada como a que semeadora da desordem interna, dos desejos, das paixões. Mesmo em silêncio ela não se submete às leis que regem a família, não enfrenta diretamente o pai, mas gera, através de seu amor excessivo, o desejo do corpo e da ruptura nos mais jovens.

Em todas as imagens que a mãe aparece fica evidente sua afetividade. Ela toca André, ela alimenta André, ela tenta aliviar seus conflitos e tormentos, chora a sua partida, espera melancólica o seu retorno mirando silenciosa e paciente à janela e, principalmente ela que abrandava a fúria do pai (sua única fala

dirigida a ele) no seu derradeiro diálogo (que na verdade são dois monólogos) com André.



Em uma seqüência bem explícita da incapacidade que André tem de aceitar as rígidas leis e a ordem imposta pelo pai aparece André adulto nu junto a um tronco sujo em meio à vegetação. Retorce-se ofegante, descontrolado, grita: “eu quero ser o profeta da minha própria história, eu posso, eu posso, eu posso” (L.A., 2002, p. 89). Imagens desconexas do corpo submerso na água, plantas deslizando nele sensualmente, detalhes fragmentados do corpo de André, que no *frisson* da movimentação transmuta-se num corpo feminino, um quadril que desliza, seios exuberantes. Subentende-se assim seu duplo e seu desejo por Ana que talvez também se debate atormentada, imersa em seu desejo não revelado.

Ana, a irmã recatada, em silêncio total, submissa nas seqüências à mesa junto ao pai, é mostrada na imagem da primeira festa como a serpente sedutora que hipnotiza o irmão com sua dança. Ela é o elemento catalisador do desejo incontido de subverter a ordem paterna revelado na pensão por André, para horror de Pedro, como a sua febre e o seu arrepio.

Os indícios da volúpia, do desejo em Ana são mostrados em duas pequenas imagens jogadas ao longo da narrativa. A primeira é só um fragmento: vê-se Ana deitada na palha, provavelmente no chão da casa velha. A câmera percorre seu corpo que se contorce numa evidente cena de masturbação. O

rosto, no entanto, está coberto por um lenço, branco, evidenciando o medo, o segredo, o irrevelável para si e para o mundo (família). Em outra seqüência, a que André vai descrevendo as intimidades da família, Ana, fecha a janela do banheiro e com um espelho observa sua genitália, novamente o desejo velado e secreto.

A seqüência do incesto na casa velha é mostrada, como blocos de memória, mesclada com a seqüência de André menino brincando com a pomba. Seqüências distintas que acontecem simultaneamente imbricando presente e passado, o desejo e a captura do ente desejado de André menino e André adulto.

No momento inicial aparece em primeiro plano a porta que se abre. A câmera está focada do interior da casa, o chão abandonado, sujo. Surgem pés que entram com passos lentos, percorrendo lentamente a casa em ruínas, o assoalho em pedaços, os corredores sujos. O corpo de André (nunca o rosto) percorre esse trajeto: entra por uma porta, suas pernas são focadas no chão e (como um inválido) são arrastadas. André se masturbando no escuro, no chão, na palha, seu olhar fita o nada. A imagem de Ana. A porta aberta com os sapatos de André jogados no chão. O pai austero à mesa fala um dos seus sermões: “até quando acontece que um dia de um sopro pestilento... vazando nossos limites tão bem vedados” (L.A., 2002, p. 61). André corre por entre os corredores da casa abandonada chamando por Ana e chora atormentado no chão: “estou louco, estou louco”. O foco da câmera está no interior negro da porta, com algumas frestas de luz para o exterior. Por entre as frestas Ana lentamente se aproxima. A voz em *off* de André: “Deus”, revelando uma associação direta a uma sacralidade, como uma benção a ser recebida por tudo que ocorrerá a seguir. No mesmo lugar (a fresta da porta da casa velha) aparece André menino espiando sorrateiro uma pomba que se aproxima de uma armadilha. Em *close* espreitam os olhos do menino, os olhos do adulto, sempre focando a partir do interno da casa, por uma fresta emoldurada pelo negro. A imagem do corpo de Ana junto à parede, indecisa, reticente. A voz em *off* “eu não me engano neste incêndio, nessa paixão, nesse delírio” (L.A., 2002, p. 98). O olhar de Ana, ela se aproximando. André corre extasiado pela casa, sorri. Vai a porta, espera parado. A trilha sonora apresenta um tensionamento, a câmera começa a passear no interior arruinado

da casa e a voz de André em *off* narra a sua interpretação sobre o poder implacável do tempo:

[...] esse algoz às vezes suave, às mais terrível... demônio absoluto... é ele hoje e sempre que decide, é por isso a quem me curvo cheio de medo... e erguido em suspense me perguntando: qual o momento preciso da transposição, que instante terrível é esse que marca o salto... o limite em que as coisas já desprovidas de vibração, deixam de ser simplesmente vida do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória [...] (NASSAR, 2005, p. 99).

A narração prossegue enquanto sua mão (a câmera) desliza pela parede percorrendo os cômodos, a janela, a porta. Vê-se Ana parada na soleira, nesse limite do irremediável. Os olhos de André menino. André de costas a recebe em silêncio, os dois frente a frente enquanto Ana atravessa lentamente a soleira da porta. André menino a um passo da armadilha. Ana atravessa a soleira. André menino puxa a corda que definitivamente captura a pomba. Ana caminha na casa, adentra em um cômodo escuro. Os pés de André que tira os sapatos desnudando-se da angústia e da opressão. Os pés de André menino que vai ao encontro da armadilha com a pomba capturada. André seguindo a irmã pelos corredores, extasiado com o jogo de sedução. Ana pode ser vista por uma fresta no chão (subentendendo o acontecido no submundo da família) deitada na palha, em silêncio, como se diante de um sacrifício.



André menino corre para a armadilha. André beija as mãos de Ana, toca seu rosto, beija novamente as mãos como se fossem sagradas. A mão adulta desliza sobre uma asa de pomba enquanto a voz em *off* revela a relação sagrada com o amor: “meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença

Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular” (L.A., 2002, p. 104), “um milagre, e Te devolvo a vida” (L.A., 2002, p.106). Retalhos fragmentados de imagens: Ana pastoreando ao longe, um colo resfolegante, mãos que se tocam iluminadas, frentes, olhares, abraços, roupas brancas. A fala em *off* : “e beberemos muitos vinhos... e de mãos dadas vamos incendiar o mundo” (L.A., 2002, p. 108). André menino pega a pomba e corre iluminado pelo campo gritando extasiado: “é minha, é minha”. Sorri, toca, beija; deitado ao seu lado olha nos olhos a pomba e a solta sorrindo. Corre livre pela amplitude do campo.

A relação de André com Ana e com a pomba traz a mesma significação. Dois tempos diferentes e sucessivos, a infância e a adolescência que para André revelam-se dentro de um mesmo tempo (e ao mesmo tempo). A mesma sensação de expectativa, de desejo, de satisfação que ocorre com o desenrolar dos acontecimentos. O jogo sedutor e amoroso de André menino não aconteceu antes de André vivenciar seu desejo e paixão por Ana. O afeto pela pomba coexiste com o afeto por Ana. A descontinuidade da montagem possibilita esse vivenciar simultâneo do tempo. Não um passado que justifica o presente, mas que acontece ao mesmo tempo, revelando não uma lembrança, mas uma vivência real que imbrica os diferentes tempos e sensações do personagem.

Na seqüência seguinte André está atormentado na pensão. Expele num jato violento a fala que revela ao irmão mais velho o acometido. Descreve de transtornado, espumando como um louco possuído, a irmã como fonte primeira de sua agonia, de seus desejos incontidos: “Era Ana a minha fome... a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, o meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (L.A., 2002, p. 109).

Assim a bênção vira punição. De volta à casa velha, ao perceber que Ana o abandonou, André perambula pela casa em ruínas; angustiado chora por ela, chama por ela. Corre para fora, para o bosque, a noite chegando, encobrindo tudo com sua escuridão. Junto ao açude André se banha em transe, tentando aliviar em vão as suas dores na natureza, gritando em furor o nome da irmã.

Vento, sons noturnos. André caminha em direção à capela, adentra em uma escuridão tenebrosa. Ana está ajoelhada se penitenciando em frente a um

rústico e austero altar, uma mesa, uma vela, uma cruz no fundo e o chão de pedras endurecendo a cena. A luz incide sobre Ana que reza silenciosa tentando expiar seu pecado. André aproxima-se como um vulto sombrio. Clama por seu amor, aponta a união dos dois como um arranjo do destino. Ela impassível não o olha; ele faz promessas sobre o futuro dos dois junto à família. O perfil iluminado de Ana com um véu, nas mãos um terço, remetendo à imagem de uma santa. André rejeitado vai ensandecendo, clamando em vão por misericórdia, por cumplicidade, por um gesto, por uma palavra: “me de tua mão... tudo começa no teu amor, ele é a semente, o princípio de tudo... me ajude” (L.A., 2002, p.130). Grita aos borbotões, furioso, convulsionado gargalhando como um louco. Ana levanta o olhar, *close* no peito de Cristo na estátua. O olhar quase satânico de André, possesso, em furor, expurgando tudo em plena escuridão; como um demônio se masturba sobre a mesa do altar profanando definitivamente o sagrado. Destila o seu veneno em descontrole total; proclama sua união à escuridão e ao mal. Revela colérico sua vocação e seu lugar como o enjeitado, o excluído, o marcado, sedento de justiça que “cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar do Maligno” (L.A., 2002, p. 139 ). Ana frente a esse desmedido irmão corre apavorada. André atirado ao chão chora convulso encurvando-se como um feto, adentrando em uma escuridão total (a inversão do nascimento) e fala “estou morrendo Ana” (L.A., 2002, p. 142). Uma vela consumida aparece, fechando essa seqüência sombria e reveladora da condição trágica de André.

#### **4.5 A SEQÜÊNCIA DO EMBATE PAI E FILHO E A SEQÜÊNCIA DA TRAGÉDIA FINAL**

O indício da não submissão de André às leis paternas é revelado na seqüência que sinaliza o possível embate entre pai e filho. Isso se dá na pensão num determinado momento em que André fala sobre o pai e suas cansativas repetições da parábola do ancião e do faminto. Questiona a postura hipócrita do

pai, pois para André, não faz sentido um homem que tem o pão, o sal, a carne, e o vinho na mesa contar uma história sobre um faminto, o que necessariamente acarreta uma omissão à dissimulação. Aparece nesse momento a imagem do pai ao fundo. André exaltado dá sua continuidade a parábola: “o Faminto, com a força descomunal de sua fome desfechava um murro violento contra o Ancião de barbas brancas e formosas” (L.A., 2002, p. 86). Na imagem em preto e branco da encenação da parábola, o Faminto (André) empurra tudo o que se encontra na mesa sob o olhar surpreso do Ancião (o pai). O Faminto se levanta e desfere o golpe. O Ancião (pai) cai ao chão. *Close* no olhar furioso do Faminto (André). Ao retomar o final da parábola André inverte a moral pregada pelo pai.

Finalmente ocorre o embate, o diálogo entre André e o pai após o retorno à casa. A seqüência inicia com o pêndulo do relógio em primeiro plano, remetendo à questão do tempo e do destino a que os dois estão submetidos. A imagem agora é da mesa; no ambiente escuro e opressor o pai está sentado à cabeceira da mesa iluminado pelo lampião. Do seu lado esquerdo encontra-se André, submisso com a cabeça abaixada. A imagem da mãe em frente a um oratório. Ocorre literalmente, mesmo que em partes, o diálogo da narrativa literária. O pai iniciando com lugares-comuns em sua fala questiona e encontra-se confuso frente à atitude rebelde do filho. André fala mesmo sabendo que não se fará entender, pois compreende a desordem de seu pensamento e a impossibilidade da compreensão do pai para a sua abstração. O pai e filho se contradizem com seus discursos opostos, enquanto o pai fala da ordem e dos valores na família, do pão sempre presente à mesa, do trabalho que pode curar qualquer enfermidade. O filho exige seu lugar, fala da sua fome e do que lhe falta na família. O pai acredita que André blasfema, não demonstra humildade, está enfermo e sua confusão é doença. André fala de forma ambígua, da semente de saúde na sua doença e questiona a postura ética moral do pai. Para o pai as palavras de André são uma afronta. Não entende e não quer acreditar na atitude do filho.

O movimento da câmera intercala, revela as posições opostas, focando de frente cada personagem durante sua fala. Quando o pai fala se expressa gestualmente com as mãos. Enquanto André fala mantém suas mãos imóveis, escondidas sob a mesa, como se atado, preso a uma condição de sujeição.

André vai se exaltando, mas ao mesmo tempo retrocede, enfrenta o pai e imediatamente recua. A linguagem subjetiva de André confunde o pai, incapaz de alcançar sua abstração. Os monólogos continuam em um reverberar verborrágico de ambos. As falas vão se exasperando. Até que o pai impõe sua autoridade delimitando seu poder: “já basta de extravagâncias, não prossiga neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra” (L.A., 2002, p. 168). O pai se impõe ordenando ao filho que se calar. A imagem da mãe, apreensiva. O pai continua impondo seu poder; com uma fala contundente e gestos violentos bate à mesa descontrolado. A mãe clama: “Chega lohána! Poupe nosso filho” (L.A., 2002, p. 170), (sua única fala dirigida ao pai). Diante da autoridade absoluta, André se rende recuando frente à ira do pai, chora pedindo perdão e revelando a intenção (ou dissimulação) de se adequar à família. O pai impávido olha para o alto, revelando a majestade de sua postura. Seus olhos se enchem de lágrimas. A mãe sorri aliviada. O pai perdoa André e relaciona a paternidade ao semear a terra. Para celebrar a volta do filho pródigo e sua suposta rendição e *re-união* à família ordena os preparativos da festa.

A seqüência do diálogo final, principalmente pela postura imponente do pai, revela a austeridade, a clausura e o recolhimento a qual a família está submetida. As imagens do pai e do filho são mostradas em posições opostas. O movimento da câmera, dos gestos, das posturas, das falas oscila entre dois pólos: da rebeldia de André à moderação do pai, da transgressão à ordenação. No final acontece a inversão dos papéis e dos estados de alma dos personagens. Como uma ironia do destino, André se mostra arrependido e aparentemente apaziguado, enquanto o pai se incendeia, se torna colérico. Mesmo que no momento seguinte se contenha, a semente da desordem é germinada em seu coração.



A comemoração se enuncia. As duas cenas da festa são uma repetição, descritas e filmadas da mesma forma, com algumas pequenas diferenças no momento da tragédia final, a cena do irremediável. A repetição dá a idéia da circularidade entre as narrativas literária e fílmica, assim como da história da família que até o final trágico se constituía em um eterno devir através da condução patriarcal (geração após geração) e da completa submissão ao seu destino.

No livro e no filme a cena acontece duas vezes praticamente iguais. No livro a diferença é apontada pelo tempo verbal: “e era no bosque atrás da casa” e depois “e foi no bosque atrás da casa” (L.A., 2002, p. 28;186). No filme, o tempo é revelado de forma diferente. A festa, nas duas cenas é passado, é parte das memórias de André, observada a partir de seu olhar distanciado.

O enquadramento de frente é na linha do olhar de André, que observa com certo distanciamento, por entre as árvores, os homens partindo as melancias com as mãos, a movimentação alegre das pessoas, o grupo que toca uma música árabe, a dança coletiva de forma circular, o pai fumando, o solo da flauta, a dança, o pai servindo o vinho. Ana surge dançando no centro do círculo, de branco com uma flor vermelha no cabelo (a única com o cabelo solto). Serpenteia de forma sedutora com um lenço branco que vai deslizando ao longo dos ombros, dos seios, do pescoço, do cabelo. O pai deslumbrado grita palavras em árabe. Ana dança agora com Pedro, os músicos os cercam evidenciando a diferenciação, visto que o grande grupo ainda dança no fundo de forma circular. A voz em *off*: “eu podia imaginar, depois que o vinho tinha umedecido sua

solenidade a alegria nos olhos de meu pai” (L.A., 2002, p. 32). O pai e a mãe dançam e riem.



A câmera (André) se afasta, percorre o bosque, se fixa. A voz em *off*: “e a minha vontade incontida era cavar o chão com as próprias mãos e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro com terra úmida”. (L.A., 2002, p. 32). Mãos aparecem cobrindo o olhar. Escuridão total. As mãos se afastam e Ana dança ao longe, mas com olhar na direção da câmera (André). Novamente há uma associação de sedução mesclando mãe e irmã, pois é o rosto da mãe que surge junto a André. As mãos da mãe tocam seu rosto: “vem coração, vem brincar com teus irmãos” (L.A., 2002, p. 33). Deslizam sedutoramente por seu pescoço, sua testa. André movimenta-se como em êxtase respondendo: “me deixe, mãe, eu estou me divertindo” (L.A., 2002, p. 33).

No momento em que o pai anuncia os preparativos para realização a da segunda festa, a fim de comemorar a volta do filho pródigo, ocorre um acréscimo fílmico. Uma pequena seqüência com uma imagem que remete a um tempo remoto, de iluminação amarelada, paredes envelhecidas ao fundo, onde mulheres supostamente numa cozinha preparam alimentos. Ao lado aparecem músicos e pessoas dançando. Essa imagem remete à festa como uma prática ancestral e cultural.

O princípio da segunda festa é filmado exatamente como na primeira: o mesmo enquadramento e movimentação da câmera, a mesma observação a partir do olhar de André. Uma diferenciação significativa: na primeira festa eventualmente André aparecia em cena em alguns planos, caminhando,

observando, sentado, esmiuçando-se com a terra, com as folhas, enquanto seus olhos estavam cravados na dança sensual de Ana. Na segunda festa não aparece a imagem dele, só seu olhar trágico, passivo diante dos acontecimentos; impotente diante do destino ele não corre em direção ao pai para evitar o golpe. André é excluído, seu corpo é representado apenas pelos planos dos pés, sua presença tornou-se sensória, seus braços não estão mais ali, nem suas pernas, nem suas mãos, nada que possa construir uma presença física capaz de impedir o golpe final.

Agora é Pedro que se movimenta, que observa sem participar.

Nesse momento ocorre uma mudança na velocidade do tempo e dos acontecimentos que contrasta com o ritmo lento de todo o filme. O ritmo agora é veloz, contundente e angustiante; apresenta uma precipitação dos corpos e uma fragmentação de imagens que conduz à inevitável tragédia.



Ana aparece dançando. Traz em seu corpo as diversas quinquilharias mundanas que André recolheu das prostitutas: colares, pulseiras, o vestido decotado, a roupa íntima preta, o seio à mostra, a flor vermelha nos cabelos soltos e sedutores. Sua dança agora é frenética, é ousada, é ultrajante. Derrama vinho sobre o colo, olha para todos desafiadora, com rancor. Apesar da velocidade das imagens, sua dança adquire outro movimento; é lenta, em *slowmotion*, distante, em um sonho desconectado do presente. Tudo é mostrado descompassado: a música, os gestos, a fala em *off*. A mãe e as irmãs tentam sem sucesso convencê-la a parar. Ela ergue sua taça, bebe seu vinho e se toca;

zombando de tudo e de todos, oferece-se sem pudor. Ana é *hybris*, desafia a todos, e principalmente ao pai.

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

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

A tela fica negra e a voz em *off* do pai narra o sermão sobre o tempo encerrando o filme.

Deste modo Carvalho, na narrativa cinematográfica *Lavoura arcaica*, construiu uma evidente reflexão ao conduzir o fluxo de consciência de Nassar para a linguagem do cinema, um trabalho autoral arquitetado com linhas de poesia e massas de pura emoção.

Em busca de uma gramática fílmica própria capaz de abarcar a complexidade da narrativa original, com intuito de respeitar o espírito do romance adaptado buscou elementos cinematográficos equivalentes aos literários, apresentando sua originalidade e revelando uma admirável operação de tradução/transposição de linguagens que se mostra através dos nossos sentidos.

Entre os equivalentes cinematográficos mais significativos pode-se destacar o tempo. Carvalho, através desse elemento, recria cinematograficamente a intensidade narrativa do livro, pois traz uma percepção material do tempo: arcaico, ancestral, das origens daqueles personagens, aquele tempo existente em outro contexto e outro ritmo, de plantar, de colher, o da

lavoura, de terra, pautado no fechado e arcaico contexto cultural da família. Ao mesmo tempo, através das seqüências longas, cadenciadas e detalhistas nas quais trechos inteiros do romance são ditos e encenados, num ritmo pausado, aparece a profundidade dos sentimentos, conflitos morais e psicológicos experimentados pelo trágico herói André.

Outro elemento de destaque são as imagens. Como revelação da alma de André, alterna-se entre enquadramentos panorâmicos e claros da fazenda e da infância com planos fechados e escuros. Esses contrastes são explicitados para evidenciar a ambivalência e o conflito na trama, refletindo o interior do personagem André: a luz e a escuridão, o anjo e demônio, o Bem e o Mal. Essa materialização é construída cinematograficamente por Carvalho através da iluminação, do preto e do branco aparentes principalmente nas seqüências no quarto da pensão e na capela, justamente os momentos de maior tormento de André.

Para enfatizar os contrastes através da interpretação (o terceiro elemento equivalente de destaque), Carvalho intercala cenas de profundo silêncio com cenas de explosivas e grotescas falas. Assim aparecem sombras e silêncios que são interrompidos constante e bruscamente por seus opositores. Um exemplo são as cenas passadas no quarto opressivo e sombrio da pensão, nas quais André, exasperado, é pura pulsão. Também nos campos verdes e iluminados por onde corre o André-menino, ou ainda quando este se esmiúça no bosque. No tenebroso silêncio da mesa de jantar aparece a austera e constante fala do pai e o mutismo das mulheres (Ana, por exemplo, não fala em nenhum momento do filme). Na capela onde Ana reza ocorrem as explosões violentas de André. Os apaixonantes acordes de música árabe das festas da família são os mesmos que nas cenas finais tornam-se torturantes.

Portanto Carvalho, na transposição e leitura estética do romance *Lavoura arcaica*, articula elementos cinematográficos específicos a uma evidente fidelidade e comunhão com o texto original; encontra soluções em sua gramática fílmica que abarcam a complexidade do fluxo de consciência do narrador, os diversos tempos em que se desenvolve a narrativa e a representação do tempo arcaico em que esta se encontra.

Há ainda o cerne do enredo, o trágico drama vivenciado no romance. O filme consegue explicitar de forma densa e poética, como no livro, que não é só André, o filho fugidio atormentado por desejos e culpas, que à retornar a casa precipita a tragédia por conta de seu amor incestuoso com a irmã. Toda a família o acompanha nessa agonia da pretensa passagem da luz (harmonia, união e conhecimento) à escuridão (ruptura, inconsciência e *hybris*) e ocasionando do desfocelamento total de todo universo familiar.

Segundo Carvalho *Lavoura arcaica* “é uma história tecida pelas diferenças, pelos contrastes humanos” (2001, p. 102). O filme trabalha com os contrastes gerados pela paixão e o desejo em oposição à rígida moral e à tradição ancestral da família, personificada pelo pai. André é o opositor e transgressor da moral tacanha e arcaica do pai, responsável por revelar o avesso da família. Evidencia-se a dimensão do indivíduo cercado pela tragédia e movido pela necessidade de lutar contra essa tragédia. A narração fílmica de Carvalho recupera a constatação do irrecuperável, do tempo que não volta mais, do irremediável definido pelo destino. Consegue, portanto, atingir toda a dor e a essência trágica que envolve o personagem André, seu pai e sua família. A potencialização trágica desencadeia a *hybris* nos personagens centrais, o que instaura o caos e inverte os valores possíveis.

Portanto a obra tem dois níveis: o primeiro, a transposição das estruturas narrativas e do enredo literário que a obra cinematográfica manteve; o segundo, a criação cinematográfica determinando sua linguagem própria.

Assim o filme *Lavoura Arcaica* apresenta-se como uma obra que consegue ser corajosa e inovadora sem ser hermética, pois traz consigo um visível e harmonioso diálogo com o texto inicial, o romance *Lavoura Arcaica*. Potencializado por fortes emoções, o filme traz possivelmente, tanta poesia e metáforas quanto a linguagem literária, justificando a riqueza do diálogo entre as duas artes. É uma obra cinematográfica singular como a literária, que se legitima se sustenta sozinha, independente e única como uma verdadeira obra de arte. Pode-se dizer que para Carvalho, como para Deleuze, o cinema não está a serviço de outra arte; ele produz sua especificidade e dá conta da expressão, no sentido cinematográfico, por si só.

## 5 CONCLUSÃO

A literatura está legitimada e consolidada, enquanto arte, como esteio secular da cultura universal. O cinema, uma das mais jovens das artes, constrói e reformula seu caminho em pouco mais de cem anos, mas é uma arte não menos importante. Ambas, independentes e autônomas em suas naturezas e histórias, com reconhecimentos e trajetórias específicos, recebem influxo da evolução das demais artes e incorporam influências que receberam de outras manifestações artísticas. Conseqüentemente literatura e cinema acabaram por encontrar-se e de alguma forma modificaram-se mutuamente.

Um dos objetivos desta dissertação, que discorreu sobre a intersecção e possível diálogo entre essas duas artes, a literatura e o cinema, seus processos históricos, de criação e significação, considerando suas especificidades, foi buscado no primeiro capítulo. Em um panorama teórico (e de certa maneira reflexivo) foi examinada a relação existente entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica e como se deu a construção do diálogo das duas linguagens.

A questão da narratividade acabou sendo mais enfatizada por ser o principal elo de ligação entre literatura e cinema. A arte cinematográfica tem como segunda natureza a literatura. Traz embutida em si o processo narrativo literário, mesmo que no sentido oposto, numa lógica contrária, já que aquilo que na literatura é efeito (a imagem), no cinema é matéria narrativa. O romance é uma forma literária propensa ao diálogo com outras linguagens, principalmente com o cinema, já que há entre eles um parentesco originário. Entre as páginas e as telas há laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras. Ambas propiciam indagações e reflexões sobre estes diálogos nos mais diversos âmbitos.

Esse apanhado das relações, aproximações e influências da literatura e do cinema, desembocou na análise comparativa de duas narrativas. Os textos de *Lavoura arcaica*, de Nassar e Carvalho, foram confrontados, buscando uma profícua troca de reflexões a partir de seus procedimentos narrativos e da aproximação dos dois *corpus* narrativos.

A escolha da obra literária *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar e da obra fílmica *Lavoura arcaica* de Luiz Fernando Carvalho como documentos de pesquisa não foi eventual. Ambas apresentam-se como um espaço autoral que leva o discurso e a linguagem literária e cinematográfica às últimas conseqüências, questionando e rompendo princípios estéticos estabelecidos. Permeadas de signos, metáforas e intertextualidades reformulam a linguagem artística com um projeto estético de inovações múltiplas. Compõem com originalidade um discurso repleto de significações, com mobilidade discursiva que comporta diferentes olhares e abordagens; conseqüentemente ambas instigam a refletir sobre o cruzamento entre essas linguagens artísticas. Isso permite levantar e comprovar a hipótese de que a tradução do texto literário para o cinema também pode compor uma obra de singularidade autoral, com uma proposição estética inovadora pela sofisticação que pode ser comparada à obra original.

A partir da observação e do confronto da narrativa literária de Nassar e do filme de Carvalho, a proposta foi analisar como a transposição fílmica, através de suas especificidades, conseguiu abarcar não só o sentido inicial do romance, mas, de certa forma, ultrapassar e atravessar a linha de partida (a intenção da adaptação) apresentando um outro processo de criação e significação autoral tão primoroso quanto a obra que o motivou. Um olhar foi construído sobre as obras no terceiro e quarto capítulos.

O romance *Lavoura arcaica*, construído de forma circular entre a partida e a chegada, retoma o tempo mítico, ao se encaminhar para situações limite, com uma ruptura no final que conduz a narrativa de volta para uma situação semelhante à inicial, o que cria um movimento circular. A trama do romance revela o contraditório do ser humano: o amor e o ódio, a carne e a alma, a morte e a vida, a autoridade e a repressão, a ordem e a desordem, a tradição e a transformação, a união e a cisão. O conflito central é o enfrentamento entre o

pai, representando a tradição (lohána), e o filho, que representa a modernidade (André). Esse conflito tem dimensões trágicas; está circunscrito a um mundo fechado e arcaico totalmente entregue às tramas do destino.

O tensionamento vivido pelos dois personagens é construído pela visão de um desterritorializado em confronto com um reterritorializado. O pai, proveniente e símbolo de uma cultura arcaica, mediterrânea, libanesa, com fortes valores judaico-cristãos, insiste em conservar essa cultura na qual agarra-se acirradamente, como num ritual de comunhão e imutabilidade em que a pretensão de totalidade da família calcada na ancestralidade define-a de forma cíclica, num eterno devir. O anseio por um tempo e espaço perdidos é representado pela defesa da união da família numa estrutura arcaica na qual o território como região de origem é definido pelo vedamento de qualquer fresta com a região em que agora está inserido. O papel do pai nessa trama representa a consciência da origem cultural e é fundamental para a constituição do núcleo familiar e a preservação da identidade cultural deste.

Ao mesmo tempo há o movimento que subverte o poder patriarcal na família. Esse movimento é desencadeado pela mãe, mas representado pelo filho. André, o reterritorializado, se debate entre o novo ambiente e a fixação imposta pelo pai, potencializando o conflito entre eles. Esse conflito está vinculado à cultura regional. Decorre do confronto da tradição do imigrante libanês, descendente de uma cultura judaico-cristã, com outro território regional e cultural que remete à configuração da identidade cultural da família e conseqüentemente de André, que se opõe ao totalitarismo paterno com a afirmação decidida de sua individualidade, fragmentada, atormentada e complexa.

O processo de construção da identidade de André se faz em conflito com a identidade edificada na família pelo poder do pai. Lutas simbólicas se estabelecem no conflito, justamente para a conservação ou transformação dessas identidades, mas também como afirmação das diferenças. Os deslocamentos constantes, a fragmentação das lembranças de André e da própria narrativa mostram a cisão do discurso totalitário, da união da família e da identidade una. A partir de sua arqueologia pessoal André busca sua libertação e a afirmação de sua identidade, no entanto, de forma paradoxal, é enredado pela inexorabilidade do destino, filiando sua trajetória às clássicas narrativas trágicas.

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

Por outro lado, em busca de uma gramática fílmica própria capaz de abarcar a complexidade da narrativa original e com intuito de respeitar o espírito do romance adaptado Carvalho traz elementos cinematográficos equivalentes aos literários, segundo a idéia de Bazin (1992), apresentando sua originalidade e revelando uma admirável operação de tradução/transposição de linguagens que se mostra diante dos nossos sentidos.

Entre os equivalentes cinematográficos mais significativos pode-se destacar o tempo (do filme e no filme). Carvalho com esse elemento recria cinematograficamente a intensidade narrativa do livro, pois traz uma percepção material do tempo: arcaico, ancestral, das origens daqueles personagens. Da mesma forma, com seqüências longas, cadenciadas e detalhistas alcança a profundidade dos sentimentos, conflitos morais e psicológicos experimentados por André. Trabalha ainda com diferentes tempos, inventando procedimentos capazes de estabelecer relações nos planos do tempo e do espaço cinematográficos, através de imagens que evitam os recursos usuais do *flash-back* normalmente usados. Outro equivalente significativo são as imagens que revelam a alma de André. A alternância entre enquadramentos panorâmicos, com claros e planos, fechados e escuros, evidencia a ambivalência e o conflito na trama, reflete o interior de André: a luz e a escuridão, o anjo e demônio, o bem e o mal. Essa materialização é construída cinematograficamente a partir da iluminação, do preto e do branco, evidenciado nas seqüências-chave. Para enfatizar os contrastes, aparece como terceiro elemento equivalente a

interpretação, na qual Carvalho intercala cenas de profundo silêncio com cenas de explosivas e grotescas falas. Assim sombras e silêncios são interrompidos constante e bruscamente por seus opostos.

Ainda como reflexo do livro, o diretor parece querer demarcar na sua gramática cinematográfica os traços identitários oriundos da cultura à qual pertence a família. Ao contrário de Nassar, que os traz de forma sutil, implícita, quase imperceptível aos olhares menos atentos, Carvalho traz uma riqueza visual própria da cultura sírio-libanesa que preenche a tela e os olhos, numa *colheita farta*, não de clichês mediterrâneos, mas sim repleta de significações. Apresenta elementos dessa cultura: culinária, rituais religiosos, casa, mobiliários, vestes, como verdadeiros registros de visibilidade que no filme *Lavoura arcaica* estão substanciados, inseridos na trama, como que criando uma atmosfera, “um sopro dominado pela tradição mediterrânea” (CARVALHO, 2002, p.36). Esses registros de forma perceptiva, fazem referências orientais à identidade cultural sírio-libanesa sem dominar e invadir a sutileza da obra original de Nassar. O diretor evidencia, em todos os aspectos próprios da linguagem cinematográfica, que pode ser visto, ouvido, percebido nos mais explícitos elementos dessa linguagem. Cria uma paisagem cultural na qual está impressa a identidade da família através de sua herança cultural mediterrânea agregada a um contexto interiorano rural no qual o território (a propriedade) da família é moldado pela identidade desta. Carvalho prima pelos detalhes; o que Nassar traz de forma imaterial, quase invisível, o cineasta materializa e corporifica belissimamente. Traz e compõe com a imagem uma densidade visual que de alguma forma comunga com a densidade da estrutura e da trama do romance.

Para completar a transposição fílmica, há o cerne da história em toda sua dimensão trágica. Carvalho trabalha os contrastes gerados pelo conflito da paixão, do desejo, com a rígida moral e tradição ancestral da família, personificada no pai. André é o opositor e o transgressor da moral tacanha e arcaica do pai, responsável pela dimensão trágica do romance. Carvalho ainda revela a passagem da luz (harmonia, união e conhecimento) à escuridão (ruptura, inconsciência e *hybris*) e conseqüentemente o esfacelamento total do universo familiar. Recupera, com sua narrativa fílmica, a constatação do irrecuperável, do irremediável, definido pelo destino. Atinge toda a dor e essência trágica que

envolve o personagem André, seu pai e toda a família potencializando o *hybris* nos personagens centrais, instaurando o caos.

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

Por meio da análise da transposição literária para a fílmica constata-se a hipótese inicial de trabalho, que acredita ser possível a transposição para uma obra tão inovadora quanto a original. A narrativa de Carvalho não é construída apenas como uma adaptação, mas sim como uma obra autônoma, com uma estética própria e específica de sua linguagem compondo uma obra de singularidade autoral. Portanto cada obra é uma obra independente, singular e única, mas que de certa forma, acabam por se completar em suas narrativas. *Lavoura arcaica*, romance e filme, trazem a representação do conflito das duas culturas com ênfases distintas, próprias de suas especificidades: a literária enfatiza o fluxo interior das ações sem perder de vista a imagem concreta da realidade; a fílmica enfatiza as imagens concretas, sem trair a profundidade e a fluidez dos estados de consciência dos personagens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1999. BARROS, Myriam Moraes Lins de. *Memória e família*. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. *Memória e família*. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.
- BATISTA, Mauro. *Cinema: à beira da morte*. Balalaica, São Paulo, Revista Brasileira de Cinema e Cultura, ECA-USP, n.1, 1997.
- BAZIN, André. *O que é cinema*. Lisboa: Brasiliense. Livros e Livros Horizonte, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O que é o cinema*. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, primeira versão\* in Obras Escolhidas Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução in Textos Escolhidos*. São Paulo: Victor Civita, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Obras escolhidas I*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BENTES, Ivana. Para contar uma história. *Revista Tabu, Cinema e Vídeo*, Cineclube Estação Botafogo, n.41, ano IV, nov/dez 1989.
- BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BHABA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora HFMG, 2005.
- BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*. RJ: Jorge Zahar, 2004.

BORGES, Jorge Luiz. *História Universal da Infância*. São Paulo: Globo, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo: DIFEL, 1989.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1999

BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1967.

BRISSAC, Nelson. *Passagens da imagem; pintura, fotografia, cinema, arquitetura*. In Parente, André (org) *Imagem Maquina: a era das tecnologias do virtual*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. São Paulo, UNIMARCO, 2006.

BURKE, Peter. *Historia e teoria social*. São Paulo: UNESP, 2000.

\_\_\_\_\_. *A invenção das tradições*. RJ: Paz e Terra, 1984.

CADERNOS DE LITERATURA N 2. Raduan Nassar. Instituto Moreira Salles. São Paulo: 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003

CARVALHO, Luiz Fernando. *Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sobre o filme Lavoura Arcaica* São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CASTELS, Manuel. *O poder da identidade*. SP: Paz e Terra, 1999.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: Rés, [19--]

CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. São Paulo: Papyrus, 2003.

\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2005.

CHALHUB, Samira – *Pós-moderno & artes plásticas: cultura, literatura, psicanálise, semiótica, imago*. Rio de Janeiro: [S.n.], 1994.

CHALHUD, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: ANNABLUME, 2007.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000

COSTA, Ana Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Página Aberta, 1995.

CUNHA, João Manuel. *A hora da estrela - do livro ao filme*. Porto Alegre. UFRGS, 1991

- DACANAL, José Hildebrando. *Era uma vez a literatura...* Porto Alegre: UFRGS, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Parnet, Claire-Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cinema. L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs*. São Paulo, Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?*. São Paulo, Editora 34, 1992.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1994.
- DUDLEY, Andrew J. *As principais teorias do cinema*. RJ: Jorge Zahar, 2002.
- DUFLOT, Jean; PASOLINI, Píer Paolo. *As últimas palavras do herege*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DURKHEIM, Émile. *Sociologia e filosofia*. RJ: Ed. Florence, 1970.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. RJ: Jorge Zahar, 1998.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- EPSTEIN, Jean. *Esprit de Cinema. Revista Sêmen*. Tradução de Luiz Isidoro, Geneve/Paris, Éditions Jeheber, 1955.
- EPSTEIN, Isaac. *O Signo*. São Paulo: Ática, 1999.
- FISCHER, Luís Augusto. *Lavoura arcaica foi ontem*. Organon/UFRGS – Instituto de Letras, Porto Alegre, 17: 14-26, 1991.
- FONSECA, Tania Mara Galli, FRANCISCO, Deise Juliana. *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Rio Grande do Sul: Universidade-URGS, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Florence, 2006.
- FRANÇA, Andréa. *Estudos de cinema – Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, Toten e tabu – ensaios*. Vol. XIV. RJ: Ed. Delta S.A.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora massangana, 1996.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1998.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. RJ: LTC Editora, 1989.

GUIMARÃES, Hélio. *O romance do século XIX: observações sobre a adaptação dos Maias*. in *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: DP&A, 2005

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. [S.l.]: Loyola, 1999

HAUSER, Arnold. *A era do filme in história Social da Literatura e Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

\_\_\_\_\_. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.

JACKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999

JIMENEZ, Carlos. Boullée em Washington. *Revista Lápiz Internacional de Arte*, Espanha, n 51, 1988.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema*. São Paulo: T.<sup>a</sup>Queiroz, 1982.

JOUNET, Nicolas. *A cultura. Do universal ao particular*. Diffusion presses universitaires de France, Sciences humaines Éditions, 2002. Tradução não publicada de RIBEIRO, Cleodes M. Piazza e POZENATO, José Clemente.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KUNDERA, Milan *A cortina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LAHUD, Michel. *A vida clara - linguagens e realidade segundo Pasolini*. SP: unicamp, 1993.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo, Unicamp, 1990.

LEBRUN, Gerard. *Sombra e Luz em Platão*, in Novaes, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

LÉVI-STRAUSS. *As estruturas elementares do parentesco*. São Paulo: Vozes, 1976.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

LUZ, Rogério. *Cinema, Associação de críticos de cinema do RJ*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Memória e ficção. Resgate: revista de cultura*. Campinas: Papyrus, Unicamp, v. 1, n. 2, 1991, p. 9-15.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Agueda: Veja, 1987.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema, um Zapin de Lumière a Tarantino*. Rio Grande do Sul: Artes e Ofícios, 1995.

MERTZ, Christian. *A significação do filme*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MESQUITA, Samira Nahid. *O Enredo*. São Paulo: Ática, 1994.

MORIN, Edgar. *O método 5. A humanidade da humanidade*. RS: Editora Sulina, 2005.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

OLIVIEN, Ruben George. *A parte e o todo; a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

OMAR, Arthur. Requiem para o olhar. *Revista Imagem*. UNICAMP, 2 agosto 1994.

PALMA, Glória M. *Literatura e cinema: a demanda do santo graal & Matrix*. São Paulo: editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.

PARENTE, André. *Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *Narrativa e Modernidade – os cinemas narrativos do pós-guerra*. São Paulo: Papyrus, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Da cólera ao silêncio*. Cadernos de literatura N 2.. Instituto Moreira Salles. São Paulo:1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras culturais em um mundo planetário-paradoxos da(s) identidade(s) sul-latino-americana(s)*, in REVISTA DEL CESLA, n. 8.

- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989
- PRANDI, Carlo. *Tradições in: Vida/Morte- tradições-Gerações- Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1997 – Vol. 36
- PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- RODRIGUES, André Luis. *Ritos de Paixão em Lavoura Arcaica. Ensaio de cultura 30* São Paulo, EDUSP, 2006.
- ROSA, José Guimarães. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- RUIZ. Vertigem Barroca. *Revista Tabu, Cinema e Vídeo*, Cineclube Estação Botafogo, n.43, ano IV, nov/dez 1989.
- SOUZA, Roberto Acízelo. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1997.
- TARKOVSKI. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TEIXEIRA, N.C *A sabedoria condensada dos provérbios*. Belo Horizonte: Leitura, 2004.
- VICTORA, Ceres; KNAUTH, Daniela; HASSEN. M. Nazareth. *Corpo, saúde e doença na antropologia*, in: *Pesquisa Qualitativa em Saúde*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.
- XAVIER, Ismael. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cinema: revelação e engano*, in Novaes, Adauto, *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *D.W.Griffith, o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, in *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu: *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, Petrópolis: Vozes, 2004.
- WOORTMANN, Ellen F. *Identidades e memória entre teuto-brasileiros: os dois lados do Atlântico*. in *Horizontes antropológicos*, POA: UFRGS, Ano 6, n.14, 2000.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido - Literatura e Cinema de Desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS WEB

- BARBOSA, Neusa. *Crítica Lavoura Arcaica*. Cineweb. 13/01/2003. Disponível em < [http://www.cineweb.com.br/index\\_filme.php?id\\_filme=34](http://www.cineweb.com.br/index_filme.php?id_filme=34)> acessado em 11/2007
- CABREIRA, Márcia Maria. *Cultura e Identidade em São Paulo: a imigração sírio-libanesa*. ECCO S Ver. Cient. UNINOVE, SP, n. 1, v. 3. Disponível em < [http://portal.uninove.br/marketing/cope/pdfsrevistas/eccos/eccos\\_v3n1/eccosv3n1\\_marciamaria.pdf](http://portal.uninove.br/marketing/cope/pdfsrevistas/eccos/eccos_v3n1/eccosv3n1_marciamaria.pdf) > acessado em 03/2007
- DUARTE, Elaine Cristina Carvalho. *Ensaio reflexos do imaginário moderno em lavoura arcaica: o discurso transgressor e a representação do feminino*(UNIPAC) .01/08/2006. Disponível em < [paginas.Terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp18.htm](http://paginas.Terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp18.htm) > acessado em 16/11/2007
- GONZAGA, Serguis. *Livro do mês*. Eduterra. Literatura brasileira. 06/02/2005. disponível em < <http://eduterra.com.br/literatura/livrodomes/2005/06/02/002.htm>> acessado em ....
- LAUAND, L.J. *Provérbios e Educação Moral - A Filosofia da Educação de Tomás de Aquino e a Pedagogia do Mathal*. (2000). Disponível em <<http://www.deproverbio.com/DPbooks /LAUAND/1.htm>> acessado em 10/2007.
- LEMOS, Maria José Cardoso. *Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade*. *Estudos Sociedade e Agricultura*. 20/04/2003. Disponível em < <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/vinte/lemos20.htm> > acessado em 15/10/2006.
- MACHADO, Sheila. *Lavoura Arcaica e o vinho*. Disponível em < [http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa12/\\_asveias.html](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa12/_asveias.html) > Acessado em 20/11/2007
- MENANDRO, Paulo Rogério Meira. *Concepções sobre relações amorosas / conjugais e sobre seus protagonistas: um estudo com provérbios*. Disponível em [http://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/psicologia/revista\\_172\\_menandro.html](http://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/psicologia/revista_172_menandro.html)., acessado em 13/2/2008

NOGUEIRA, Arnaldo. *Biografias*. Projeto Releituras. 22/06/2007. Disponível em <[http://www.releituras.com.rnassar\\_bio.asp](http://www.releituras.com.rnassar_bio.asp)> acessado em 16/11/2007

OLIVEIRA, Ana Maria de. *A moralidade como instrumento de censura*. 2001. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/028/28coliveira.htm>> acessado em 01/03/2008.

RAMOS, Rosane Carneiro. *A palavra germinada: o grito lírico em Lavoura arcaica*. R.J. FLUFRJ disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/RamosRC.pdf>> acessado em 14/03/2008

RIEUX, Bernardo. *O Abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista feita por Claire Parnet*. 1988-1989. Disponível em <[www.oestrangeiro.net/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=67](http://www.oestrangeiro.net/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=67)> acessado em 04/01/2008.

RISSIN, Ruth. *O universo primitivo de lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. Disponível em <[www.rio4.org.br/v2/artigos/o\\_universo\\_primitivo.doc](http://www.rio4.org.br/v2/artigos/o_universo_primitivo.doc)>, acessado em 15/11/07

SILVA, Elias dos Santos e PEREIRA, Juvelina Zompero. *Artigo O Conflito de Gerações em Lavoura Arcaica*. 03/01/2005. disponível em <[http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=34734&cat=Artigos&vind\\_a=S](http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=34734&cat=Artigos&vind_a=S)> acessado em 04/2007.