ENTRE O LITERÁRIO E O FÍLMICO: A QUESTÃO DO NARRADOR EM *LAVOURA ARCAICA*

Rosicley Coimbra*

RESUMO: A relação literatura e cinema tem ganhado cada vez mais destaque. São frequentes produções cinematográficas tendo a literatura como fonte. A discussão sobre o quesito fidelidade não se mantém quando o que está em jogo são os possíveis diálogos entre a obra fílmica e a literária. O objetivo deste artigo será o de apontar como se porta a figura do narrador na tradução fílmica da obra *Lavoura Arcaica*, do escritor Raduan Nassar, feita pelo cineasta Luiz Fernando Carvalho. Através de um recurso marcadamente cinematográfico: a voz, o diretor criou a impressão de um espaço entre o tempo da narrativa e o da narração.

Palavras-chave: Literatura e Cinema; *Lavoura Arcaica*; Narrador.

ABSTRACT: The relationship literature and cinema has gained more and more noticed. Frequently we find cinematographic productions using the literature as source. The main discussion about fidelity doesn't keep on when what is being discussed are the dialogues between the filmic work and the literary work. The objective of this article will be to point out how the narrator behavior in the filmic translation of *Lavoura Arcaica* from Raduan Nassar done by Luiz Fernando Carvalho. Through a remarkable cinematographic source: the voice, the director created a deep impression of a space between the narrative time and the narration time.

Key-words: Literature and Cinema; *Lavoura Arcaica*; Narrator.

Surgido no último fôlego do século XIX, mais precisamente em 1895, e inspirando os primeiros ares do novo século, o cinema, invenção dos irmãos franceses Louis e August Lumière, trouxe à luz uma nova concepção acerca do tratamento da arte. Começou mudo, sem som algum, exceto o acompanhamento feito, às vezes, por uma orquestra. Também não tinha cor, sendo em preto e branco nos seus primórdios. Somente no final da década de 1920 é que os primeiros filmes com som foram produzidos e na década seguinte o sistema *Technicolor* foi introduzido, dando-lhes cor. Anteriormente, por volta de 1839, a fotografia, também invenção francesa, tinha sido o centro das atenções. Na época o embate fora travado entre a descoberta de Joseph Nicéphore Niepce e Louis-Jacques Daguerre e a pintura, em que se debatia a respeito do valor artístico da primeira. Agora, o cinema havia se tornado o cerne da questão.

* UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Para o filósofo alemão Walter Benjamin (1994, p. 176), um dos primeiros a refletir sobre o cinema, a polêmica entre fotografia e pintura não chegou nem perto das discussões suscitadas com o surgimento do cinema. Nenhuma das partes envolvidas na discussão havia se dado conta de que com estas novas formas de arte, "na era da reprodutibilidade técnica", toda a visão clássica de arte estava em xeque, uma vez que o cinema poderia abarcar todas as formas de arte conhecidas e juntamente com a fotografia firmar-se como nova modalidade de arte.

A partir de então não era mais possível distinguir uma obra original de uma cópia; uma fotografia não se enquadraria no conceito de cópia, posto que toda reprodução seria uma obra original e um filme também não poderia ter uma única cópia, portanto, estaria destinado a ser sempre reproduzido. E com isso o culto, que também estava ligado de forma intrínseca à pintura, deixara de existir. Isto é, se antes, uma obra de arte era objeto de adoração, cultuada, a serviço da magia e da religião e limitada a poucos espectadores, agora o conceito de unicidade já não se fazia necessário, já não tinha mais sentido esconder a nova arte, que estava destinada às massas. Seria a chamada "refuncionalização da arte", apontada por Benjamin, e que não fora percebida tão cedo devido àquelas discussões acerca do valor de arte ou não docinema.

O cinema trouxe uma nova ordem do*status quo* da arte, ou seja, se o culto desta deixara de existir e agora era possível uma "existência serial" da mesma, consequentemente tornou-se uma arte direcionada para a massa, opondo-se ao romance, "forma literária específica da era burguesa", nas palavras de Adorno (2003, p. 55). Agora, após um dia exaustivo de trabalho, um operário poderia ir assistir a um filme e lá diante daquele aparelho "alienar-se de sua humanidade" (BENJAMIN, 1994, p. 179).

Por outro lado Christian Metz (2007, p. 16) afirma que:

> O cinema é assunto amplo para o qual há mais de uma via de acesso. Considerando globalmente, o cinema é antes de mais nada um *fato*, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia em geral.

Notamos nesta afirmação a complexidade com que o *fato* cinema foi recebido e gerou uma miríade de discussões; primeiro no que tange ao valor artístico, segundo pela forma como este foi recebido e a maneira como o espectador o encarou. Uma arte que tinha como características primeiras o movimento e a voz, diferentemente da fotografia e do romance, e que dava "uma forte impressão de realidade" (METZ, 2007, p. 19). Outra peculiaridade do cinema é seu poder de presentificar toda e qualquer imagem, ou seja, mesmo em se tratando de um evento passado, "o espectador percebe o movimento como atual" (idem, p. 21).

Walter Benjamin também pontuou um outro aspecto relevante no que tange à nova arte: sua perfectibilidade. Segundo ele, a perfectibilidade foi um atributo decisivo ao cinema, uma vez que um filme acabado não era produzido de um só jato, mas sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens que

seriam escolhidas pelo montador (BENJAMIN, 1994, p. 175); e se alguma cena não estivesse boa poderia ser corrigida e, se preciso refeita. A *montagem* ou edição torna-se então a principal ferramenta na construção de um filme, é ela que determina a organização deste; dela parte o diferencial do cinema: o movimento e o desenrolar dos fatos, das ações, enfim, do enredo.

Segundo Marcel Martin (2007, p. 133) "a montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica". O montador procede na escolha das cenas com o objetivo de criar o efeito que irá se destacar na produção. Anelise Reich Corseuil também destaca a importância da montagem, segundo ela,

> [...] diferentes planos, situados em um segmento espaço-temporal, podem ser articulados de forma subseqüente e seqüências podem ser organizadas, não apenas linearmente, mas também numa variedade de formas. (CORSEUIL, 2005, p. 322).

Walter Benjamin (1994, p. 175) também destacou o fato de que "o filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade" e conclui afirmando que o filme seria a mais perfectível de todas as artes, uma vez que ele renuncia a todos os valores considerados eternos em detrimento de sua própria perfectibilidade, ou seja, para os gregos uma obra tinha como objetivo criar um valor eterno, incontestável e o cinema, por primar pela perfeição, não hesita em lançar mão de recursos variados, como a montagem de cenas isoladamente, tarefa esta feita não por uma só pessoa, mas por toda uma equipe de profissionais.

Paulo Emílio Salles Gomes (2005, p. 106), crítico brasileiro de cinema, afirma que o cinema seria uma "simbiose" entre o romance e o teatro. Para ele o cinema se define em duas instâncias, como "teatro romanceado" e "romance teatralizado". No primeiro caso ele destaca o fato de que no cinema, assim como no teatro, os personagens são encarnados em atores; e para o segundo caso, de podermos encarar estes personagens sob a ótica do romance: a mobilidade com que se movem no tempo e espaço. Aliás, o personagem cinematográfico mereceu uma atenção à parte conforme o cinema tornou-se cada vez mais massificado. Paulo Emílio (2005, p. 114) destaca um fato interessante com relação a esta figura, segundo ele, "no teatro o ator passa e o personagem permanece, ao passo que no cinema sucede exatamente o inverso". Walter Benjamin (1994, p. 178) também tem um diferenciador para ambas as categorias de atores. Para o filósofo alemão, o interprete de um filme não representa diante de uma platéia, como o teatral, mas sim diante de uma equipe de especialistas que a todo o momento pode intervir no andamento das filmagens.

Também podemos dizer que no teatro o ator está sujeito a erros; os lapsos de memória são frequentes em atores, porém, existe uma certa cumplicidade do público em relevar tais deslizes, enquanto que no cinema o ator não está sujeito a contratempos desta natureza: se errou o texto, filma-se novamente; como ficou dito anteriormente: o cinema prima pela perfeição e esta é alcançada executando-se uma cena diversas vezes até que se consiga o resultado esperado.

Mesmo sendo tributário do teatro e do romance, como afirmou Paulo Emílio, é a este último que o cinema mais se compara. Devido aos espaços e tempos abordados num filme, as multiplicidades de focos verificadas neste, conclui-se que somente no romance se faz possíveis tais expedientes, evidenciando-se dessa forma o legado do romance tradicional ao cinema.

Contudo, na medida em que evoluiu, o cinema desenvolveu novas técnicas que o possibilitaram emancipar-se de sua dependência literária. A câmera passou a desempenhar um papel fundamental neste crescimento. Se outrora a câmera era fixa e os atores representavam como numa cena teatral, em sua nova fase ela ganhou movimentos, acompanhando o desenrolar da ação dos personagens. Segundo Marcel Martin (2003, p. 31), "a câmera torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou do herói do filme. A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama".

Desta forma o cinema se consolidou como uma das maiores invenções do homem moderno e também conquistou seu lugar como uma das formas hegemônicas de arte e de entretenimento, "mais importante e a mais influente de nossa época", nas palavras de Marcel Martin (2007, p. 13).

A relação entre literatura e cinema novamente tem se destacado nas últimas décadas. São cada vez mais intensos trabalhos cinematográficos que tenham como base obras literárias, como é o caso de *Lavoura Arcaica*, romance de Raduan Nassar, recebido como um clássico desde seu lançamento, em 1975 e transposto para o cinema por Luiz Fernando Carvalho em 2001, ganhando bastante notoriedade também, assim como vários prêmios internacionais[1], evidenciando-se desta forma que as duas artes podem ter algo em comum, apesar de serem manifestações autônomas, ambas podem estabelecer um rico diálogo entre si. Esta relação dialógica estabelecida entre os dois textos, literário e fílmico, vem a ampliar o conceito de leitura, redimensionando a função leitor-espectador, dinamizando, atualizando, enriquecendo os diálogos literários e percorrendo um caminho de interdisciplinaridade.

Como destaca Randal Johnson (2003, p. 37), "as relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade". E acrescenta ainda, que são inúmeros os exemplos de filmes que contêm em seu contexto um forte dialogismo com obras literárias, algumas vezes isso acontece de maneira implícita, outras não. Basta lembrarmos de *Morte em Veneza*, novela do escritor alemão Thomas Mann, levada as telas pelo diretor Luchino Visconti (1971); no Brasil temos *Vidas Secas*, romance de Graciliano Ramos, adaptado pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos (1963), assim como *A hora da estrela*, romance de Clarice Lispector, adaptado por Suzana Amaral (1985). Através destes exemplos percebemos que há uma forte tendência de cineastas em recorrerem a textos literários, adaptando-os, tendo-os como referência ou buscando uma aproximação temática ou formal com

[1] Um dos prêmios que *Lavoura Arcaica* ganhou foi o de melhor filme no XVII Festival de Cine Latinoamericano de Trieste/Itália, outubro de 2002.

estes; trata-se por fim de uma transformação: da linguagem literária para a linguagem fílmica, mesmo que isso apareça como mera referência a obra literária. Ismail Xavier afirma que

> [...] um filme pode exatamente só estar mais atento à fábula de um romance, tratando de tramá-lo de outra forma, mudando, portanto, o sentido, a interpretação das experiências focalizadas. Ou pode, no outro pólo, querer reproduzir com fidelidade a trama do livro, a maneira como estão lá ordenadas as informações e dispostas as cenas sem mudar a ordem dos elementos. (XAVIER, 2003, p. 66-67).

Assumidamente o diretor de *LA*[2], Luiz Fernando Carvalho, recusa o termo *adaptação*, preferindo empregar a palavra *diálogo*, para se referir ao seu trabalho de levar uma obra como a de Raduan Nassar para o cinema. De acordo com Ismail Xavier, a cobrança de fidelidade a uma adaptação cinematográfica de uma obra literária perdeu terreno, uma vez que existe uma atenção maior voltada para os chamados "deslocamentos inevitáveis". Isto é, livro e filme são duas instâncias que comportam alterações de sentido. Então o cineasta pode fazer uma interpretação livre da obra literária, admitindo-se, até mesmo, a possibilidade de inverter determinados efeitos, propondo dessa maneira uma outra forma de entender determinadas passagens, alterando hierarquias e redefinindo o sentido da experiência das personagens (XAVIER, 2003, p. 61).

No caso de *LA* filme, o sucesso de crítica se deu devido à ênfase conferida à idéia de *transposição*, identificada como tradução fílmica de um objeto literário, em que a busca por *equivalências* tenha sido bem-sucedida como apontou Ismail Xavier. Segundo o crítico, o sucesso da equivalência se dá quando a fotografia consegue reproduzir a "atmosfera sombria ou luminosa do livro", quando o ator compõe bem a fisionomia e o caráter dos protagonistas, quando a montagem e os movimentos de câmera imprimem o ritmo certo, quando "a música infunde tonalidade correta (*tomando o romance como gabarito*), de modo a privilegiar a filmagem como *transplante de efeitos e de sentidos*" (XAVIER, 2003, p. 63) (grifos meus).

No entanto, podemos trazer novamente à baila uma outra discussão: sobre a influência do cinema na literatura. Adorno afirma que "assim como a pintura perdeu muito de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema" (2003, p. 56). Nas produções contemporâneas é possível observarmos uma infinidade de processos narrativos tipicamente cinematográficos. Segundo Tânia Pellegrini,

> [...] há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera – primeiro fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica. (PELLEGRINI, 2003, p. 16).

[2] Para evitar equívocos decidimos nos referir à obra literária escrevendo seu nome por extenso (*Lavoura Arcaica*) e à obra fílmica usando a abreviação *LA*.

Neste ínterim, a idéia de transposição filmica é facilitada pela influência que a literatura sofreu do cinema. Se por um lado o cinema incorporou termos da literatura, especificamente do romance, este por seu turno não ficou passível a estes acontecimentos e também incorporou elementos constitutivos daquele, como a sobreposição de cenas, destacadas por Donaldo Schüler (1995, p. 15): "as cenas sem nexo explícito formam conjunto só através das relações estabelecidas pelo leitor atento". Capítulos sem interligação alguma, cenas que se sobrepõem umas às outras farão parte do romance pós-cinema, que exigirão cada vez mais a participação do leitor.

Um exemplo que pode ser destacado aqui é o romance do surrealista francês André Breton (1896-1966), *Nadja* (1928), em que a escrita divide espaço com fotografias e desenhos, funcionando como descrição de ambientes e lugares da Paris percorrida pelo narrador em busca de sua musa que dá nome ao romance. O exemplo talvez não seja o melhor, posto se tratar de um projeto que se utilizou de fotografias, mas vale pelo seu caráter inovador de narrativa fragmentária e pelo ritmo impresso na própria narrativa e que está sempre requerendo algo por parte do leitor, isto é, este não pode ficar impassível frente ao turbilhão de imagens que literalmente se apresentam a ele.

Luiz Fernando Carvalho afirma ter feito a tradução fílmica de *Lavoura Arcaica* toda sob a "improvisação"[3]. Segundo ele:

> Havia um guia, sempre um guia mínimo para a produção, a direção de arte e o figurino tomarem conhecimento daquilo de que eu precisaria dispor em determinada cena. Mas nunca um roteiro adaptado, uma fala adaptada. Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele. (CARVALHO, 2002, p. 44-45).

Percebemos nessa afirmação que a tradução fílmica de Carvalho foi toda calcada na obra original, tendo sempre esta não só como ponto de partida, mas também como ponto de chegada. E mais, na sua busca por equivalências, o diretor se apoiou no que é mais específico na literatura e ao livro de Nassar: a linguagem; e procurou traduzi-la no que é específico no cinema: a imagem. Percebe-se aí uma maneira distinta na forma de trabalhar do cineasta em relação ao escritor: enquanto este opera no nível linguístico aquele adota um procedimento estilístico, ou seja, cada um se apóia naquilo que é específico em sua área.

Entretanto, a explicação de Luiz Fernando Carvalho sobre a realização de *LA* enquanto tradução fílmica nos parece um pouco exagerada. Primeiro, porque é impossível transformar um romance em filme sem que sejam necessárias algumas modificações, ou os "deslocamentos inevitáveis" de determinados elementos no campo da literatura, adaptando-os ou buscando equivalências no campo da linguagem cinema-

[3] "Se 'improviso' significar rapidez de decisão e de execução conquistada no decorrer de um longo e lento trabalho de acesso à maestria, [...] ou ainda uma dádiva da genialidade, ou ambas ao mesmo tempo, então todos os grandes cineastas foram, pelo menos parcialmente, improvisadores" (METZ, 2007, p. 181).

tográfica. Segundo, porque uma obra literária possibilita ao leitor inúmeras leituras e interpretações, não encerrando em si um sentido de unicidade. Ismail Xavier aponta que o julgamento da tradução fílmica como sendo "fiel" ou não a obra literária terá como referência "a interpretação do crítico, tanto do texto escrito quanto do filme" (XAVIER, 2003, p. 61). Para Domício Proença Filho (1995, p. 72-73), "o texto [literário] pode não se fechar e deixar em *aberto à imaginação do leitor* ou ouvinte a solução ou as soluções para as tensões ou os conflitos nele apresentados" (grifo nosso).

Idéia similar é defendida por Hélio Guimarães quando o assunto é a passagem de um texto literário para outro meio artístico. Segundo o pesquisador, a idéia de uma leitura "correta" de um texto literário "nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias" (GUIMARÃES, 2003, p. 95).

Sendo assim, mesmo afirmando que não elaborou um roteiro, como num filme convencional e sempre se guiando pelo livro de Nassar, podemos dizer que Luiz Fernando Carvalho fez sua própria leitura de *Lavoura Arcaica*, incluindo elementos externos, elementos estes baseados em sua própria subjetividade enquanto leitor e cineasta.

Também podemos dizer que o texto de Raduan Nassar está, sem dúvida alguma, inserido no trabalho de Luiz Fernando Carvalho, ou seja, as falas dos personagens são repetidas em seu filme e são respaldadas pela imagem fílmica que apresenta um efeito de sentido diverso daquele que o livro procura suscitar muitas vezes. Como exemplo citamos a cena inicial em que vemos André masturbando-se sob a cama. Na película de Luiz Fernando Carvalho observa-se, através da imagem fílmica, um personagem denotando agonia e desespero com aquela atitude, destoando da tranquilidade impressa pela leitura do livro. Temos neste caso diferentes interpretações, uma vez que a imagem possui um efeito a mais do que o depreendido pela leitura da obra.

É por isso que Ismail Xavier afirma que durante uma transposição fílmica, a busca por equivalências

> [...] se apóia na idéia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro, "modo de fazer" que diz respeito exatamente à esfera do estilo. (XAVIER, 2003, p. 63).

Dessa forma o diretor Luiz Fernando Carvalho procurou traduzir primeiramente a atmosfera de *Lavoura Arcaica*, o jogo claro e escuro que o livro possui, isto é, as passagens referentes à infância do personagem: "era boa a luz doméstica da nossa infância" (CARVALHO, 2002, p. 27) para as da adolescência: "essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente" (p. 28). Notadamente as cenas são díspares no que tange à iluminação. Como se observa, foi captando estas nuances líricas que o diretor deu início ao seu projeto, mas esta leitura partiu dele, Luiz Fernando Carvalho, leitor de *Lavoura Arcaica*, obra de Raduan Nassar. Numa afirmação sua, claramente percebemos a subjetividade de sua leitura: "primeiro eu li o *Lavoura*... e

visualizei o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro" (CARVALHO, 2002, p. 35).

A linguagem de *Lavoura Arcaica*, além de ser extremamente poética, nos remete à ações que se passam no interior do narrador, ou seja, toda a ação do livro está ligada ao estado emocional de André, daí o tempo todo sermos jogados num turbilhão de devaneios, postos diante de estados oníricos do personagem. O mundo narrado por André é relativizado por sua própria consciência. A linguagem poética está alicerçada em metáforas que na maioria das vezes são herméticas. Segundo Luiz Fernando Carvalho (2002, p. 35), *Lavoura Arcaica* possui uma "riqueza visual impressionante" e o possibilitou elevá-la a novas possibilidades e novas imagens. E afirma ainda: "as palavras do *Lavoura*... tinham alma, constituindo assim uma nova camada de imagens" (idem, p. 38).

Através desta afirmação de Luiz Fernando Carvalho chegamos ao que afirmou Jacques Aumont, ao se referir ao "cinema de poesia" do cineasta italiano Píer Paolo Pasolini: "a poesia baseia-se na transformação de estruturas em outras estruturas, no *vir a ser* das estruturas e das linguagens, na transmutação de linguagens em linguagens" (AUMONT, 2004, p. 93). A poesia a qual se refere Aumont está ligada à questão da oralidade reproduzida nos filmes, isto é, a sonoridade e musicalidade contidas na fala; segundo o estudioso a própria fala do cotidiano está embebida em ritmo e lirismo. Nesta afirmação encerra-se a idéia de que o cineasta transforma linguagens em linguagens, ou seja, o fato de se captar a essência de uma linguagem e conseguir traduzi-la em outra e produzir efeito similar. É possível observamos no trabalho de Luiz Fernando Carvalho esta transformação de uma linguagem em outra, da literária na cinematográfica, posto o cinema não ter uma língua, mas sim uma linguagem[4] como afirmou Christian Metz (2007, p. 93). Aumont (2004, p. 93) acrescenta ainda: "A linguagem da realidade, baseada em signos, mas não-verbais, torna-se linguagem verbal, e essa tradução é, por sua vez, traduzida para uma linguagem diferente, a linguagem do cinema [...]".

Uma linguagem corriqueira ganharia corpo ao ser verbalizada e a mesma seria transformada em uma outra com características distintas, que seria a linguagem cinematográfica. O desafio de Luiz Fernando Carvalho estava em conseguir traduzir esta linguagem numa nova camada de imagens sem ferir a essência do texto de Nassar, isto é, em conseguir equivalências que estivessem em consonância com a obra original.

Dessa forma o trabalho de Luiz Fernando Carvalho foi o de conseguir captar as nuances lírica e luminosa do livro de Nassar, procurando captar a essência da escritura do autor e transformá-la em linguagem cinematográfica, em arte de imagens. Luiz Fernando Carvalho manteve todos os pontos pertinentes na obra, especialmente a figura do narrador em primeira pessoa que narra seus infortúnios durante todo o filme.

[4] "O cinema não é uma língua porque contradiz três características importantes do fato lingüístico: uma língua é um *sistema* de *signos* destinados à *intercomunicação*" (METZ, 2007, p. 93).

Lavoura Arcaica, romance escrito pelo paulista Raduan Nassar, como dito anteriormente, possui uma classificação cambiante, posto haver dentro dele traços que evidenciam laços com a tragédia e pelo seu alto teor lírico, está inserido numa espécie de "entre-lugar" dentro da literatura brasileira, uma vez que a temática abordada por Nassar destoa daquela que estava em voga na época de sua publicação, 1975, pleno auge da ditadura militar, quando os escritores estavam engajados numa literatura de protesto e denúncia das barbáries do militarismo.

O romance de Nassar está dividido em duas partes: "A partida" e "O retorno" e apresenta como fábula uma espécie de parábola do filho pródigo, ou uma paródia da parábola cristã. Trata-se de uma família de origem libanesa (a mesma do autor), conduzida pela figura austera do patriarca (sem nomeação no romance e no filme interpretado magistralmente por Raul Cortez e sendo apenas chamado de "pai"). André (Selton Mello), um dos filhos, sente-se esmagado pela autoridade paterna e decide fugir da fazenda onde vivem. Esta fuga é intensificada pela paixão incestuosa que André nutre por Ana (Simone Spoladore), sua irmã. A paixão é consumada na antiga casa da família e após este ato vem a fuga. Contudo, esta fuga não perdura, pois o irmão mais velho, Pedro (Leonardo Medeiros), vai em busca do irmão fujão. Ao encontrá-lo numa pensão interiorana, Pedro ouve o relato desesperado de André: a opressão da família que o incomodava e a paixão pela irmã Ana.

André é o narrador de *Lavoura Arcaica* procura por meio da fuga se livrar das amarras familiares, não tendo êxito. Seu relato está imerso em lirismo, descontrole, paixão, revolta, confusão e revelação. O irmão ouve tudo passível e trazendo em si a figura do pai cumpre o que prometera a mãe, levar de volta para casa o "filho tresmalhado". Seu retorno não significa uma volta à antiga ordem familiar, pelo contrário, será durante a festa de boas vindas ao filho fujão, assim como na parábola, que o pai ficará sabendo do crime dos irmãos e, num ato de desespero, matará a filha.

Ainda segundo o crítico Ismail Xavier (1997, p. 127), a narrativa pode ser considerada como uma prática discursiva comum tanto à literatura quanto ao cinema, uma vez que muitas noções já consolidadas pela tradição da teoria literária foram incorporadas pelos estudos cinematográficos. Porém, tais empréstimos não dão conta de certos processos no cinema, como por exemplo, a figura do narrador, atestando que a construção desta entidade requer um cuidado especial para caracterizá-la: num romance, basta a palavra do narrador para atestar a veracidade do que diz; no cinema, a imagem vem a corroborar com o processo, temos aí, como já foi dito anteriormente, duas instâncias: voz e imagem.

Voz e imagem possuem uma relação específica dentro da narrativa cinematográfica e que resiste a uma análise partindo das ferramentas compartilhadas com a análise do romance[5]. Convém destacar também o fato de ser a voz do narrador um agravante quando se empenha em uma análise fílmica. Uma pluralidade de focos

[5] "A imagem fílmica suscita, [...] no espectador, um *sentimento de realidade* bastante forte, em certos casos, para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela" (MARTIN, 2007, p. 22).

corrobora para tal dificuldade, ainda mais quando se nos apresenta um narrador não participante da trama, usando a chamada *voz over*, que comenta os fatos sem participar da ação, fazendo o papel de um narrador em terceira pessoa; ou de uma personagem participante em que sua voz se sobrepõe às imagens, isto é, a *voz off*, expediente típico do cinema moderno, e que tem por finalidade, dramatizar ou expor o pensamento deste personagem, no chamado *monólogo interior*, como num romance[6].

Termo nascido na literatura, aprimorado e ilustrado por James Joyce, no seu célebre romance *Ulisses* (1922), o monólogo interior se caracteriza por uma "apresentação direta, imediata, dos pensamentos não verbalizados (*unspoken*) de um personagem sem a intervenção do narrador" (CHATMAN *apud* AUMONT, 2004, p. 45). Nesta técnica, o pensamento íntimo vai surgindo do inconsciente, "sem qualquer preocupação com um encadeamento lógico, deixando fluir livremente as idéias e sentimentos em frases diretas, com a sintaxe reduzida a um mínimo de recursos" (PROENÇA FILHO, 1995, p. 46).

O narrador foi tido como uma entidade, até certo ponto, problemática dentro do cinema clássico. Não se admitia este, uma vez que sua presença comprometeria o envolvimento emocional do espectador com o desenrolar das ações do filme. A ordem era buscar a transparência da narração. Um narrador estaria o tempo todo lembrando que o filme se tratava de uma "história inventada". Assim como na literatura realista se buscou neutralizar a figura do narrador, buscando certa transparência na narrativa, no cinema clássico também se procurou seguir está tendência. Entretanto, destaca Corseuil, o fato de as imagens serem apresentadas sem nenhuma interferência do narrador não implica a ausência deste. E destaca ainda, com base em formulações de Chatman (2005, p. 322), que "a presença do narrador no cinema se dá pela edição de imagens, reveladora da interferência do narrador na organização dos eventos da história". E aqui novamente relembramos Corseuil (2005) e Benjamim (1994) quando ambos apontam sobre a importância da montagem numa produção cinematográfica.

O montador é o responsável pela ordem em que narrativa seguirá e tanto poderá ser linearmente, respeitando uma ordem de concatenação lógica, como poderá ser não-linear, fragmentada. Ainda de acordo com Corseuil, "a montagem [...] aponta para a existência de um mediador que organiza os eventos da história no tempo e no espaço: o narrador" (idem, p. 322). O cinema moderno resgatou a figura do narrador na sua tradicional e literária acepção e a crítica enxergou aí vantagens que definiriam uma perspectiva de observação, isto é, além de uma apresentação visual, o filme teria uma instância narradora que apontaria um ponto de vista como num romance (XAVIER, 1997, p. 129).

[6] A expressão "voz off" é usada no Brasil como sendo toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos. Diferentemente, nos EUA há uma distinção entre "voz off" para indicar a voz de uma personagem que fala sem ser vista, mas que está presente no espaço da cena e a "voz over", usada para indicar uma situação em que existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz (CARVALHO, 2007, s.p.).

Em *Lavoura Arcaica* a instância narradora é André, como referido anteriormente, e este nos apresenta os fatos de maneira entrecortada por *flashbacks* de sua infância, de sua vivência na casa familiar e do incesto com a irmã Ana. No filme de Luiz Fernando Carvalho esta mesma instância nos narra sua história. Contudo, sua narrativa é entrecortada por outras vozes: as vozes da família, assim como na obra de Nassar. Porém, enquanto na obra literária tudo é originário da "voz" de André, na fílmica sua voz frequentemente cede lugar às vozes desses outros personagens, ou seja, as vozes desses personagens ganham corpo ou imagem, são materializadas em imagens.

André pode ser chamado de "narrador-câmera" (GOMES, 2005, p. 107) ou "focalizador" (CORSEUIL, 2005, p. 322) já que é através de seus olhos que visualizamos os acontecimentos; André é o agente que vê e sente as ações. Todavia, o uso do procedimento da "câmera subjetiva", isto é, o espectador receber as imagens por intermédio do olhar do protagonista, pode não alcançar a identificação psicológica pretendida. Segundo Marcel Martin (2007, p. 33-34), "esse efeito subjetivo só atinge seu objetivo se limitado no tempo e justificado por uma ação dramática precisa". Então serão poucas as vezes em que teremos a mesma visão que André em *LA*, a câmera fará o papel de um narrador onisciente, acompanhando o personagem e procurando, algumas vezes, adentrar em sua consciência.

Como *Lavoura Arcaica* "é um diário do mundo interior do André", nas palavras de Luiz Fernando Carvalho (2002, p. 62), e uma narração fílmica baseada na câmera subjetiva redundaria em fracasso, o diretor precisou fazer algumas disjunções, como não deixar transparecer que na primeira cena, no quarto, existe mais alguém além de André, no caso o câmera, e posteriormente Pedro, o irmão mais velho. Luiz Fernando Carvalho precisou novamente agarrar-se à linguagem e "criar uma sintaxe que organizasse tanto devaneio emocional, temporal [...]. As imagens deveriam surgir de dentro, a narrativa é de dentro pra fora, é este o fator que sustenta a narrativa" (CARVALHO, 2002, p. 63).

Partindo da justificativa de Luiz Fernando Carvalho com relação ao uso da câmera subjetiva examinaremos a cena inicial de *LA*, a que André está sozinho no quarto da pensão. Podemos afirmar que é uma das cenas com maior riqueza imagética, isto é, por ser um capítulo narrado em primeira pessoa (somente André está no quarto) e sem diálogos, o diretor precisou transformar toda a linguagem literária (escrita) em linguagem cinematográfica (imagens). Em princípio, alguns espectadores poderão não perceber que todo o texto nassariano está ali, mas através de uma apreciação cuidadosa a dúvida desvanece. Temos lá "os olhos no teto, a nudez dentro do quarto"; o "quarto catedral"; "minha mão, pouco antes dinâmica [...]" (p. 9); "eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta" (p. 9-10). Todavia, estes elementos estão dispersos dentro do capítulo e durante a tradução fílmica o diretor reúne estes elementos.

Toda esta primeira cena é montada sob o efeito claro/escuro. O quarto está escuro, somente o corpo alvo de André é destacado, "entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo" (p. 9); André "deitado no chão",

metade do corpo debaixo da cama, masturbando-se, ou seja, com sua mão "dinâmica e em dura disciplina", percorrendo a "pele molhada" de suor; sua cabeça rolando "entorpecida enquanto [*seus*] cabelos se [*deslocam*] em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte", e neste momento seus olhos não perdem "a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios" (p. 10), porque é aí que "se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero" (p. 9). Após o clímax, temos André com "os olhos no teto". Toda esta cena tem como fundo sonoro o ruído de um trem que vem em intensidade crescente, marcando o ritmo da masturbação de André e o clímax é sinalizado pelo apito deste trem.

O ruído do trem vem marcar, ao mesmo tempo, um estado psicológico de André: angústia e desespero, uma vez que a expressão corporal do mesmo não denota prazer, pelo contrário, observa-se uma atitude de dor e desespero, através do primeiro plano cinematográfico de seu rosto. O primeiro plano, segundo Marcel Martin (2007, p. 40), corresponde "a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo" e tem o poder de sugerir "uma forte tensão mental do personagem". E mais, o ruído de trem nos remete a fuga de André, sua vinda até aquela pensão, e também é um indicativo de que traz o irmão Pedro para levá-lo de volta para casa.

Esta cena inicial, sem verbalização, não dialogada, apoiada somente em som e imagens já consegue nos dar uma prévia do estado psicológico do personagem André. Iniciada com uma câmera panorâmica, funcionando como uma descrição do espaço, ela nos apresenta lençóis amassados, destoando dos lençóis brancos da casa paterna sem, contudo nos permitir identificar o espaço, já que o ruído do trem nos leva a uma incógnita: é um quarto ou um vagão de trem? Esta indecisão em definir o local em que tem início a ação já está ligado ao estado psicológico do personagem: um personagem confuso, perdido, atormentado e indeciso.

Através destas constatações, percebemos que o texto de Luiz Fernando Carvalho possui características que o diferem do texto original, o de Nassar. Constituem-se dessa forma textos distintos, principalmente quando em algumas passagens do filme surge um narrador em *voz over* com a voz do próprio Luiz Fernando Carvalho, narrando determinados trechos do filme. A *voz over* se sobrepõe às imagens e o foco emissor ou é indeterminado ou se encontra em outro espaço, sugerindo a tradicional narração. Enquanto o livro é narrado sob a perspectiva de um narrador-personagem, o filme usa um narrador extradiegético, isto é, aquele que está fora da história narrada, não tendo participação direta, sendo sua função apenas narrar. Segundo Márcia Carvalho,

> trata-se de uma forma de usar a voz descorporizada, com um "narrador" que está presente em um tempo/espaço que não o da narrativa, ou que não está presente no campo de visão. E o seu caráter de terceiro reside na informação que é passada para o espectador sem que os personagens ou os espectadores tenham acesso visual de quem produz esta informação. (CARVALHO, 2007, s.p.).

Isto é, a narração em *voz over*, com voz diferenciada do ator que interpreta André (Selton Melo), evidencia um narrador afastado no tempo, ou seja, do tempo da narrativa; este narrador aparece num tempo distante daquele em que ocorreram os fatos, está inserido no tempo da narração.

Como narrar implica um crescente tecer de fios e esta tecelagem pode ser feita de muitas maneiras usando sempre o mesmo fio, Luiz Fernando Carvalho usa sua própria voz para dar vida a um narrador em *voz over* evidenciando sua própria interpretação da narrativa nassariana. O desafio de se transpor uma obra densa em lirismo como *Lavoura Arcaica* o obrigou a certas disjunções, como deslocar por algumas vezes a narração do personagem-narrador e inserir sua própria voz, marcando um distanciamento temporal e diferenciando os narradores.

A narração constrói um mundo à parte dentro de um filme. No caso de *LA*, a narrativa primeira, a chamaremos assim, feita por André/Selton Melo, que às vezes usa a *voz off*, como exteriorização de seu fluxo de pensamento e está ligada a um estado de coisas ou a seu estado mental, daí o fluxo constante da narrativa ao irmão Pedro ser um verdadeiro rio de palavras. Por vezes não conseguimos diferenciar quando a personagem dirige sua fala ao seu interlocutor, exteriorizando seu pensamento verbalmente, ou simplesmente trata-se de um fluxo de consciência, fundado em seu próprio interior.

Por outro lado temos um narrador afastado dos eventos da narrativa, um narrador com *voz over*, que narra com mais objetividade, controlado em seu fluxo verbal, equilibrado, como se fizesse uma longa reflexão ao relatar os fatos, numa forma de se encontrar mais uma vez como ser unificado.

A divisão da voz narradora em duas no filme evidencia como dito anteriormente, dois indivíduos afastados temporalmente. Por um lado temos o narrador-personagem André/Selton Melo narrando sua história, expondo seus pensamentos ao espectador através do recurso da *voz off*, conseguindo nos transmitir um sentimento de revolta, paixão e confusão ligado ao seu estado mental e ao momento da narrativa; conseguimos, através de sua fala, sentir um narrador descontrolado, deixando seu discurso ser movido pela paixão do momento, fazendo uma espécie de desabafo, expelindo o que estivera represado há tempos. Já do outro lado, temos um outro narrador, Luiz Fernando Carvalho, imprimindo a sensação de um narrador mais calmo e reflexivo através da *voz over*; um narrador que apenas conta sua história como uma forma de se encontrar novamente unificado, uma vez que havia se fragmentado quando de sua fuga e seu estado de confusão e desnorteio.

LA é um filme construído tendo como base a obra original de Raduan Nassar e mesmo o diretor afirmando não ter acrescentado nada que não estivesse no livro, podemos perceber que através da imagem, do som e da voz este imprimiu outros sentidos as cenas que ele traduziu para a linguagem fílmica, o que só vem a corroborar com nossa afirmação de que *LA* merece ser apreciado como uma obra independente, baseada numa leitura feita pelo diretor Luiz Fernando Carvalho e que isto é responsável pelo surgimento de significados distintos dos da obra original.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. e apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2003. p. 55-63.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papirus, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras escolhidas I).

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme* Lavoura Arcaica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Márcia. A trilha sonora do cinema: proposta para um "ouvir" analítico. *Revista Caligrama*, São Paulo: ECA/USP, v. 3, n. 1, jan./abr. 2007. Disponível em: <www.eca.usp.br/caligrama>. Acesso em: 6 set. 2008.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICCI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (orgs.). *Teoria Literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. rev. e ampl. Maringá/PR: Eduem, 2005. p. 317-326.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 105-119.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91-114.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-59.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios).

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

_____. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, p. 126-138, 1997.

FILMOGRAFIA

CARVALHO, Luiz Fernando. Lavoura Arcaica. Brasil: Europa filmes, Agosto/2007. color/171 minutos; cópia em DVD, Videolar, 2007.