

ESCRITAS E IMAGENS DO EU: A LÍRICA LAVOURA DE RADUAN NASSAR E LUIZ FERNANDO CARVALHO

Prof.^a Dra. Genilda Azerêdo¹ (UFPB)

Resumo:

*Há certo consenso entre os estudiosos da adaptação fílmica que determinados textos literários, dentre os quais, textos irônicos, metalingüísticos e poéticos, oferecem resistência ao processo de adaptação para a tela. No entanto, considerando-se que o cinema também dispõe de recursos de linguagem para a criação de poesia na tela, o propósito do presente trabalho é analisar o diálogo que se estabelece entre o romance de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (1975), e o filme homônimo (2001) de Luiz Fernando Carvalho, sobretudo no que diz respeito ao lirismo característico do texto verbal, e ao aproveitamento deste elemento estrutural quando da transposição do romance para a tela.*

Palavras-chave: adaptação fílmica; lirismo; *Lavoura Arcaica*

Introdução

A caixa do DVD (edição especial) do filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, traz um livrinho com resenhas e textos variados sobre a recepção do filme no Brasil e fora do Brasil. Ao menos um aspecto recorrente chama a atenção na leitura desses textos: a referência ao uso que o filme faz de uma linguagem visual diferenciada em termos de recursos estilísticos; e, associada a esta linguagem, a questão da poeticidade e do lirismo. Nesta linha de raciocínio, por exemplo, o filme é considerado, por Hugo Sukman (*O Globo*, 2001), como pertencente a uma tradição de filme poético, a exemplo de *Limite*, *Terra em Transe* e *A ostra e o vento*. Também Joel Birman, em texto intitulado “Tragicidade no arcaico” (*O Globo*, 2001), ressalta o fato de que, no filme, “os diálogos são pura poesia, provocando sempre efeitos pela ritmicidade de seus sons e arranjos significantes” (...). Outros textos críticos vêm em *Lavoura Arcaica* ecos do cinema de Kieslowski (sobretudo quando considerada a fotografia de Walter Carvalho) e Tarkovski, cineastas que se alinham com o chamado cinema poético.

Embora a questão da poeticidade e do lirismo tenha sido reconhecida por grande parte da fortuna crítica sobre o filme, este reconhecimento (ora mencionado de passagem, ora identificado com a atmosfera geral da narrativa) necessita ser investigado de forma detalhada e sistematizada, de modo a que possamos nos deter nas especificidades deste lirismo, não só quanto ao discurso verbal, mas também (e sobretudo) quanto ao contexto audiovisual. Como sabemos, o filme de Luiz Fernando Carvalho constitui uma adaptação do romance homônimo (1975) de Raduan Nassar, que possui denso teor poético e lírico, aspecto já reconhecido também pela tradição literária. Vem do escritor Milton Hatoum, por exemplo, a seguinte constatação: “Raduan pertence a essa linhagem cada vez mais rara de narradores-poetas. Essa força poética (ou uma ‘atmosfera lírica’ que envolve a ação romanesca) é uma das qualidades estéticas da narrativa de Nassar, e não a menos importante” (1996, p. 20). Hatoum aponta, como possíveis influências desta vertente lírica, os escritores Virginia Woolf e William Faulkner (1996, p. 20). Outros escritores e críticos literários fizeram referência à relação entre o romanesco e o lírico em *Lavoura Arcaica*, a exemplo também de Leyla-Perrone Moisés, que afirma:

Raduan Nassar solta um verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor. Impressiona o fôlego com que alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, o tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos (1996, p. 66).

De fato, é o “vigor do verbo” – e sua poeticidade – que mais impressionam na ‘lavoura textual’ de Raduan. E embora esta qualidade estética já tenha sido apontada pela tradição literária, é preciso reler *Lavoura Arcaica* muitas vezes, e demoradamente, a fim de detalhar a materialidade de sua força lírica.²

O lirismo como o olhar para dentro de si

Quando consideramos o filme, a complexidade quanto ao lirismo tende a se adensar (como não poderia deixar de ser, sobretudo quando reconhecemos a sua preocupação estética), uma vez que à linguagem verbal trazida do romance, e re-encenada no filme, vão se acrescentar outros componentes estilísticos inerentes ao cinema, a exemplo da música, da montagem, do modo de apreensão (enquadramento, distanciamento) das imagens, e do movimento que as permeia. Aliadas a tudo isto, temos ainda a presença de atores (que torna icônicas as emoções) e as significações advindas da construção do espaço e de como a sua relação com o tempo cria efeitos de condensação e elasticidade. Maya Deren, ao discutir a relação entre o cinematógrafo e o uso criativo da realidade, conclui que o cinema “deve criar uma experiência total ao máximo a partir da natureza do instrumento, de modo que o resultado seja inseparável de seus meios” (1992, p. 70). Creio que Luiz Fernando consegue tal efeito com o filme *Lavoura Arcaica*, algo já vislumbrado, em certo sentido, nas reflexões constantes do seu caderno de anotações: “Minha motivação no cinema é a passagem de um estado a outro estado. (...) É necessário criar um estado de vidência, de transformação, de imaginação(...)”. Em outro trecho, ele diz: “Além de fundar a narrativa, a linguagem é também o instrumento que, com seu rigor, desorganiza um outro rigor, o das verdades pensadas como irremovíveis”.³

Dentre as inúmeras reações e perspectivas críticas direcionadas ao texto fílmico de *Lavoura Arcaica*, há aquelas que consideram como aspecto negativo o uso que o diretor (também roteirista) faz da linguagem da narrativa verbal. Em texto publicado no *Estado de São Paulo* (2001), por exemplo, Luiz Zanin Oricchio reclama do “tom recitativo” do protagonista, e diz que o mesmo poderia ter sido evitado. Marcelo Coelho, em texto intitulado “‘Lavoura’ e os indícios de uma obra-prima” (*Folha de São Paulo*, 2001), embora ressalte mais qualidades que possíveis falhas ou defeitos, afirma que “(...) o filme acaba chamando demais a atenção sobre si mesmo: como se o seu verdadeiro tema fosse menos o drama familiar contado no livro, e mais o desafio, o problema de como adaptar em imagens uma obra literária”.

Gostaria de me utilizar destas duas observações para introduzir a problemática da adaptação de *Lavoura Arcaica*. A adaptação fílmica de um material lírico e densamente poético, como o texto em questão, acrescenta à complexidade já inerente ao processo dialógico entre linguagens (literatura e cinema), visto que o lirismo depende, de modo visceral, do nível enunciativo. Segundo José Guilherme Merquior, “a lírica se tornou depositária de uma característica essencial da poesia”, constituindo-se numa “mensagem lingüística em que o significante é tão visível quanto o significado, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” (1997, p. 17). É evidente que a narrativa de Raduan Nassar não constitui um poema lírico, em sentido convencional, mas possui seu significado atrelado, tanto em termos formais quanto em termos das experiências transfiguradas, aos sentidos do lirismo e da poeticidade. De acordo com Ralph Freedman, “o romance lírico é um gênero híbrido que usa a narrativa para abordar a função do poema” (1957, p. 1). Neste tipo de romance, ainda segundo

Freedman, “sujeito e mundo se fundem através de um processo de interiorização”, fazendo com que a ação seja “absorvida e reconstruída como desenho imagético” (1957, p. 2).

Fica evidente, nas características apresentadas acima, a relevância da construção formal na narrativa lírica, associada a um desenho poético em vez da representação de um mundo externo, já que a ênfase recai sobre a experiência interior (FREEDMAN, 1957, p. 18). Deste modo, grande parte do significado que podemos atribuir ao texto *Lavoura Arcaica* (seja romance ou filme) decorre não só da força verbal que o alimenta e o encarna, mas do fato de a palavra ser ao mesmo tempo trabalhada como reflexo de comportamento e visão de mundo dos personagens centrais, e como código. É nesta articulação que se dá o embate entre pai e filho. O pai é identificado com as lições transmitidas através dos sermões, textos com formatos e tonalidades pré-estabelecidos e verdades absolutas; o filho, por outro lado, tem um discurso que se constrói, de modo auto-referencial, com base na ambigüidade, polivalência de sentidos, indeterminação, dúvida, questionamento: “ – Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo” (NASSAR, 1989, p.165).

É também neste contexto articulatório entre conteúdo e código que devemos compreender a escolha por um narrador em primeira pessoa; como argumenta Merquior, “a lírica é a primeira pessoa do singular, no tempo presente” (1997, p. 25). É esta subjetividade, intrinsecamente identificada com a experiência introspectiva e interior, que fundamenta a expressão de sentimentos e emoções do sujeito individual, algo metaforizado numa das falas de André, narrador-protagonista, quando ele diz: “(...) eu também tinha coisas para ver dentro de mim” (NASSAR, 1989, p. 26). Porém, para além destas características gerais do lirismo (subjetividade, introspecção, discurso em primeira pessoa, forma imagética), há algo que reforça ainda mais o drama vivenciado por André: a memória (o trauma) da relação incestuosa partilhada com Ana, a conseqüente separação da família e o eventual abandono da casa paterna. Tudo isto satura (num movimento retroativo) a visão inicial que podemos ter de André, em profunda solidão, no chão do quarto escuro da pensão em que ele se refugia. No momento em que a narrativa inicia, André possui uma “existência desvitalizada” (KRISTEVA, 1989, p. 11), podendo ser identificado com o melancólico-depressivo, não só pela dor da perda do objeto amoroso, mas pela impossibilidade “de uma modificação dos laços significantes” (KRISTEVA, 1989, p. 16). Desta forma, podemos considerar a construção de *Lavoura Arcaica* como um exemplo radical da criação literária, segundo Kristeva: “uma aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como indício da dimensão do simbólico. (...)”. Para a autora, “[a criação literária] transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas” (1989, pp. 28-9).

***Lavoura Arcaica* como uma transposição de afetos**

Podemos considerar tanto o romance de Raduan quanto o filme de Luiz Fernando como uma narrativa lírica em que ocorre, de forma contundente, esta *transposição de afeto para os ritmos, os signos, as formas*. Ainda segundo Kristeva, “a palavra do deprimido é repetitiva e monótona” (1989, p. 39) e é esta ‘melodia’ que transforma seu discurso em “litanias recorrentes, enervantes” (1989, p. 39). Poderíamos recorrer a inúmeros trechos do romance (e do filme) para ilustrar este feito, mas o exemplo mais significativo encontra-se no capítulo vigésimo, quando André suplica o amor de Ana na capela, e sua fala se faz prece, oração. Por isto, o processo de adaptação não poderia prescindir do tom recitativo (como reivindicado acima), sob pena de mutilar não apenas a experiência representada, mas também o desenho isomórfico característico do lirismo e de sua extravagância.⁴

Dada a complexidade da expressão do lirismo no filme *Lavoura Arcaica* (objeto de discussão do presente texto), optamos por trabalhar com algumas cenas da primeira parte do filme, antes da volta de André, começando por um dos momentos de rememoração de seu encontro amoroso com Ana. Uma das passagens diz o seguinte:

(...) ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando sempre no caminho tramado dos grãos de milho, e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (...). (NASSAR, 1989, p. 97)

A analogia metafórica estabelecida entre Ana e as pombas da infância contamina de inocência, num primeiro momento, a situação relatada, aspecto já indiciado pela própria brancura comum a ambas. Por outro lado, as oposições criadas entre avanço e recuo, entre o que se vê (se deixa olhar) e o que se esconde introduz uma atmosfera de tensão que informa sobre a concretização de algo perigoso, não recomendável, talvez ilícito, idéia reforçada também pelo verbo “espreitar”. Como a metáfora provoca o deslocamento de sentidos de um universo para outro, neste caso, há a sugestão metafórica da existência de uma “armadilha” em que Ana se deixa enredar e aprisionar. No caso das pombas, são os grãos de milho que *tramam* para que a armadilha funcione. No caso de Ana, é a força do afeto e da libido que explode, já se fazendo anunciar no jogo de esconde-esconde, no “corpo de campônia, nos pés descalços, e na roupa em desleixo cheia de graça”. Essa idéia de “cair numa armadilha”, sugerida nesta passagem (capítulo 17), ganha contornos mais trágicos no capítulo seguinte, quando André (retomando a analogia com a pomba) revela: “fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte (...)” (NASSAR, 1989, pp. 102-3).

A ambigüidade característica desta passagem, que oscila entre a latência da sexualidade e as lembranças da infância, é já sugerida nas cenas de abertura do filme, que chamam a atenção quanto a uma montagem e enquadramentos que valorizam a fragmentação, a justaposição de temporalidades diversas e a apreensão de significados a partir da perspectiva de André. Na primeira cena, em que seu corpo é mostrado de modo fragmentado, sempre envolto num jogo de sombra e luz, portanto sem se dar a ver por inteiro, podemos observar a obliquidade e a opacidade características do modo de narração, escolhas que se coadunam com a privacidade e solidão do ato do personagem, que se masturba no chão frio do quarto escuro. É seu ângulo de visão que guia o modo como o espectador vê os objetos do quarto. O elo com o mundo de fora se faz primeiro ouvir, através do apito do trem, que pontua a ação no interior do quarto; depois, através das batidas de Pedro à porta, e o eventual abraço entre os irmãos.

A cena seguinte é de André pequeno, criança, a correr pela fazenda, com os pés descalços, numa liberdade e alegria (aspectos referendados pela luminosidade da fotografia e vivacidade da música) que destoam substancialmente do aprisionamento e da escuridão da cena anterior.

Estas cenas iniciais não só representam embrionariamente os conflitos na narrativa, mas anunciam o seu modo de narração. Com a chegada de Pedro, André terá a chance de contar sua história, seus motivos, e, à medida que conta, de buscar num passado mais remoto (o passado de sua infância) as bases para a compreensão de sua subjetividade e comportamento. Por outro lado, ouvirá de

Pedro o relato sobre o efeito devastador de sua ausência sobre os membros da família (principalmente Ana e sua mãe). Assim sendo, em termos de montagem, o filme será “concatenado”, em sua primeira parte, de modo a justapor o diálogo entre André e Pedro no quarto da pensão, e as lembranças de André quanto à relação com a mãe (afeto desmedido), com o pai (regra, autoritarismo, moralismo e opressão), com Ana (sexualidade, desejo, incesto). Neste movimento para trás, de resgate de sua história, através da memória, a liberdade anunciada na infância é agora exílio; a promessa de felicidade ao lado de Ana é agora dor e solidão; a transgressão dos “ensinamentos” do pai constitui o enfrentamento mais substancial e doloroso do mundo adulto.

A narrativa fílmica é construída com base no movimento de ziguezague da memória de André; e trata-se de uma memória *afetada* (em sentido duplo: impregnada de afeto e encharcada do seu efeito), o que determina uma precariedade no nível de encadeamento cronológico ou linear dos fatos e de sua compreensão. Em vez disso, sua memória – por causa da intensidade do trauma e da dor – faz-se de rupturas, fragmentos, flashes, recorrências, movimentos labirínticos, cíclicos, imagens que vão e voltam, na medida em que esse recordar constitui um modo de enxergar e entender (primeiramente para ele; depois para Pedro, seu interlocutor, e para o espectador).

Por causa dessa desarticulação no tempo, o filme re-encena momentos-chave da memória de André, com modificações relevantes. Um exemplo marcante é o da família reunida à mesa, durante alguma refeição, quando o pai profere seus sermões; estas são imagens marcadas por matizes que acentuam a austeridade, e movimentos de câmera caracterizados pela lentidão ou fixidez, que denotam a paciência, a obediência, a aceitação resignada de um estado de coisas que perdura, sem possibilidade de mudança.

Também é marcante, por contraste, a re-encenação das experiências de André criança, quando corria pela fazenda em liberdade e leveza, quando se deliciava com os pés descalços em contato com a terra, quando conseguia aprisionar as pombas, quando vivenciava, em plenitude, os afetos da mãe. A leveza de André-menino é tal, que numa dessas cenas da infância, em que uma panorâmica da fazenda é feita em *plongée*, é a perspectiva de André flutuando, voando, que norteia a subjetividade da tomada (“e eu menino entrava na igreja feito balão”, p. 27). Estas são imagens impregnadas de uma luminosidade que transcende o nível objetivo, como se a anunciar, num primeiro momento, a pureza e inocência daquelas sensações, e, ao mesmo tempo, sua efemeridade.

O recurso da repetição e da recorrência, que se coaduna com a circularidade inerente ao modo como André resgata suas lembranças, é usado em associação com a (não) transmissão de conteúdo ao espectador. Isto se dá porque à medida que André lembra e evoca seu passado, e o verbaliza para Pedro, o discurso audiovisual vai paralelamente narrativizando seu relato afetivo, um relato que se materializa sobre elipses e fissuras, constituindo-se, ele próprio (o relato), como tal. Para citar um exemplo contundente desta sofisticação quanto ao modo de narração, as cenas do incesto entre André e Ana só aparecem visualmente ao final do filme, durante a dança, quando Pedro conta ao pai sobre o acontecido. Em momento anterior do filme, quando André lembra seu encontro amoroso com Ana, a ênfase recai sobre a atmosfera de expectativa, de transgressão, de proibição, de dramatização do furtivo, em que se tornam inesquecíveis as imagens de uma Ana fragmentada, meio mostrada, meio escondida, em movimento de recuo e avanço característicos do medo, do mergulho no desconhecido.

Conclusão

Os exemplos discutidos até agora ressaltam a delicadeza, riqueza e sensibilidade da narrativa fílmica quanto à criação de sentidos que suscita. O filme de Luiz Fernando Carvalho é pródigo na criação de metáforas e na conseqüente condensação e elasticidade de significados. É assim que a

imagem dos pés de André (já adulto) adentrando a terra, acariciando a terra (“amainava a febre dos meus pés na terra úmida, p. 13) ecoa na imagem de Ana a dançar com os pés descalços: “(...) mas meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim...” (NASSAR, 1989, p. 33). Encontro de erotismo e sensualidade. É assim que a luminosidade da fazenda ressoa na leveza do menino-balão. Encontro de promessa, de esperança. É assim que as lições religiosas também vão se dar a ver na imagem de Ana, envolta num véu, lembrando uma santa. É assim, enfim, que as imagens das pombas – brancas, puras, inocentes – vão reverberar parcialmente na analogia com Ana. Estas considerações iniciais nos permitem assegurar que o filme de Luiz Fernando constitui, em níveis diversos, uma densa *transposição de afetos* do romance de Raduan Nassar.

Referências Bibliográficas:

- [1] BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.
- [2] CARVALHO, Luiz Fernando. *Lavoura Arcaica*. DVD Edição Especial. Europa filmes. Agosto de 2007.
- [3] CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- [4] DEREN, Maya. “Cinematography: the creative use of reality”. In: MAST, Gerald et all. (eds). *Film theory and criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992.
- [5] FREEDMAN, Ralph. *The Lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. London: Oxford University Press, 1957.
- [6] FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Harmondsworth: Penguin, 1957.
- [7] HATOUM, Milton. Depoimento contido na seção “Os companheiros”. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- [8] KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- [9] MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese* (ensaios sobre lírica). Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- [10] NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- [11] PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Da cólera ao silêncio”. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- [12] TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.
- [13] XAVIER, Ismail. “A trama das vozes em *Lavoura Arcaica*: a dicção do conflito e da elegia”. In: FABRIS, M. et all. (orgs.). *Estudos de cinema SOCINE*, Ano IV. São Paulo, Nojosas Edições, 2005.

¹ **Genilda AZEREDO, Prof.^a Dra.**
Universidade Federal da Paraíba (UFPB).
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas.
genildaazeredo@yahoo.com.br

² O presente texto faz parte de um projeto de pesquisa desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPA), sobre narrativas líricas na literatura e no cinema. Em texto anterior (parte inicial da pesquisa), discuto a questão do lirismo particularmente no romance *Lavoura Arcaica*.

³ Estas reflexões se encontram na página inicial do livreto que acompanha o DVD Edição Especial de *Lavoura Arcaica*.

⁴ Jonathan Culler define a lírica como “expressão de sentimento poderoso, lidando ao mesmo tempo com a vida cotidiana e com valores transcendentais, dando expressão concreta aos sentimentos mais interiores do sujeito individual” (1999, p. 76). Culler também associa a extravagância da lírica ao uso de “inflexões hiperbólicas” (1999, p. 78).