

LAVOURA ARCAICA: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS

Dr. Marinês Andrea Kunz - Feevale¹

RESUMO:

Desde o início da história do cinema, a literatura forneceu hipotextos para a criação dos filmes. Essa relação desenvolveu-se, considerando que a tecnologia permite a ampliação desse diálogo, com o emprego simultâneo de diferentes linguagens, o que promove o surgimento de formas híbridas. Essa apropriação da literatura pelo cinema resulta, pois, na criação de novos textos, uma vez que implica complexo processo de tradução, que lida com a heterogeneidade sónica do cinema e envolve elementos culturais, históricos, lingüísticos, intertextuais, entre outros. Nessa transposição, o enunciador busca soluções fílmicas para a apresentação do literário, como ocorre na versão cinematográfica de *Lavoura Arcaica*, obra literária de Raduan Nassar, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Este trabalho analisa, pois, o diálogo intersemiótico dessa transposição fílmica com a obra que lhe dá origem.

Introdução

Ainda em processo de aprimoramento da tecnologia e descobrimento da linguagem fílmica, o cinema, inicialmente, filmava cenas do cotidiano. Depois, passou a filmar esquetes humorísticas comuns no teatro. Com o passar do tempo, contudo, a literatura passou a ser rica fonte de narrativas a serem transpostas para a película. A história do cinema é, pois, marcada por seu diálogo com a literatura.

A literatura realista do século XIX forneceu – e ainda fornece - roteiros praticamente prontos para os cineastas, devido à organização narrativa das ações e à riqueza das descrições, em que ambientes e personagens são detalhadamente apresentadas. Segundo Joachim Paech,

Das bedeutet allerdings, dass nicht nur die Filmacher Anleihen bei der Literatur des 19. Jahrhunderts gemacht haben, sondern dass diese Literatur bereits vor dem Film Aspekte des Filmischen im literarischen Erzählen vorweggenommen hat, die Literaturgeschichte also gleichsam die Vorgeschichte des Films ist, was gewisse Affinitäten erklären würde, wenn man klären könnte, wie eine Literaturgeschichte des Filmischen vor dem Film möglich ist. (PAECH, 1988, p. 49)²

O literário e o fílmico influenciam-se, pois, mutuamente, sendo que é comum, após o lançamento de uma versão fílmica, a obra literária receber nova edição, não raro com referência ao produto cinematográfico. Esse é o caso, por exemplo, do romance *Videiras de Cristal*, de Luiz Antônio de Assis Brasil, após o lançamento do filme *A paixão de Jacobina*. Uma nova capa foi criada, justamente com uma das imagens mais dramáticas do filme.

Na outra via, muitos roteiros de filmes foram publicados a partir do sucesso cinematográfico, passando a estar disponíveis para os leitores. Como exemplo, podemos citar o filme *O invasor* de Marçal Aquino, cuja novela original e o roteiro do filme, escrito a partir dela por Beto Brant, foi publicado em um único volume pela editora Geração Editorial. Os dois textos estão separados por fotos de imagens do filme.

A relação simbiótica entre cinema e literatura não se restringe à organização narrativa, mas também alcança a significação, aspecto relevante considerando-se que são linguagens diferentes. O

¹ Centro Universitário Feevale – marinesak@feevale.br

² Isso significa certamente que não só os cineastas fizeram empréstimos junto à literatura do século XIX, mas que essa literatura antecipou ao cinema aspectos fílmicos na narrativa literária; a história da literatura é, portanto, simultaneamente a pré-história do cinema, o que poderia esclarecer afinidades, se é que se poderia esclarecer como uma história da literatura do cinematográfico fosse possível antes do próprio cinematográfico. Tradução da autora.

texto fílmico que tem por base o literário é um novo texto, uma releitura do seu hipotexto. Sendo um novo texto, a narrativa fílmica prescinde da fidelidade ao literário, podendo afastar-se dele em diferentes medidas. O que lhe garantirá qualidade estética é a coerência da narrativa e a organização da linguagem fílmica.

Como obra já marcada pelo valor semântico procedente do texto literário, do qual herda reflexos dos juízos da crítica, em contraponto pode lhe atribuir novos lampejos de significação, reforçando ou não o significado original. A nova obra permite novo(s) olhar(es) e olhares renovados sobre a obra literária, num jogo de intertextualidade especular.

Esse novo olhar pode advir de uma elaboração inusitada da linguagem fílmica para narrar a diegese literária, a qual pode ser abreviada ou estendida, tratada a partir de novo foco narrativo ou mesmo narrada por outro tipo de narrador. As possibilidades são múltiplas. Cada nova versão precisa encontrar “soluções fílmicas” para representar o literário, ou seja, explorar, por meio da heterogeneidade sógnica, que lhe é própria, os sentidos a serem construídos.

Esse novo olhar que o filme *Lavoura Arcaica*, dirigido Luiz Fernando Carvalho, confere ao texto literário constitui o objeto de análise deste artigo.

1. Lavoura Arcaica: o literário e o fílmico

O romance *Lavoura Arcaica* foi escrito por Raduan Nassar, que é filho de imigrantes libaneses e nasceu em Pindorama, São Paulo, em 1920. Seu interesse pela literatura levou-o à amizade com Hamilton Trevisan e José Carlos Abbate, colegas de faculdade, durante o período em que estudou Direito, Letras e Filosofia em São Paulo.

Iniciou sua produção literária efetivamente em 1961, com o conto *Menina a caminho*. Em 1967, abriu, com os irmãos, o *Jornal do Bairro*. Em 1970, escreveu a primeira versão de *Um copo de cólera*, publicada em 1978, e os contos *O ventre seco* e *Hoje de madrugada*. Em 1971, escreveu *Aí pelas três da tarde*. Já o romance *Lavoura Arcaica* foi publicado em 1975.

A obra logo obteve reconhecimento da crítica, sendo que, em 1976, o autor recebeu o prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras. Também recebeu o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria de Revelação de Autor, bem como Menção Honrosa e Revelação de Autor, da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA. Também *Um copo de cólera* foi consagrado pela crítica, em 1978, recebeu o prêmio Ficção, da APCA.

O romance memorialista é a história de André, que, com linguagem poética, rememora os fatos mais marcantes de sua vida. Contrariando os mais sagrados preceitos religiosos, o protagonista apaixona-se pela irmã e expõe a fragilidade da união familiar, mantida pela mão pesada da autoridade patriarcal. Segundo, Alfredo Bosi, *Lavoura Arcaica* é um “romance intimista cujo trabalho formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética” (Bosi, 2004, p. 423).

Apesar do sucesso com as duas principais obras, o escritor passa a dedicar-se integralmente à produção rural, em sua fazenda no interior de São Paulo, abandonando o ofício de escritor.

A intensidade de seus textos também despertou o interesse dos cineastas. Em 1995, foi lançado o filme *Um copo de cólera*, dirigido por Aluísio Abranches e Flávio R. Tambellini. Em 2001, é apresentada ao público a versão fílmica de *Lavoura Arcaica*, dirigida por Luiz Fernando do Carvalho. Do elenco, participaram os consagrados atores Raul Cortez, Simone Spoladore e Selton Mello. A película foi amplamente premiada tanto nos festivais nacionais como nos internacionais³, sendo aprovada pela crítica.

³Melhor Contribuição Artística no Festival de Montreal, Canadá, em 2001; Prêmio Especial de Júri no Festival de Biarritz, na França, no mesmo ano; Prêmio do Público na 25a. Mostra BR de Cinema, em São Paulo, em 2001. No mesmo ano, no Festival de Cinema de Brasília, recebeu os seguintes prêmios: Melhor Filme, Melhor Ator (Selton Mello), Melhor Atriz Coadjuvante (Juliana Carneiro da Cunha), Melhor Ator Coadjuvante (Leonardo Medeiros), Melhor Fotografia, Melhor Trilha Sonora Original, Prêmio ANDI (concedido pela UNICEF). No Festival de Cinema de Havana: Prêmio Especial do Júri, Melhor Ator (Selton Mello), Melhor Fotografia, Melhor Trilha Sonora. Em 2002, no

2. Desvendando as lavouras

O romance inicia com a apresentação do protagonista, narrador de sua própria história, por meio da cena da masturbação, no quarto designado como espaço sagrado do individual, “onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero” (NASSAR, 2002, p. 9). Nada mais o texto informa sobre esse momento íntimo, mas o filme mostra a cena revelando toda a emoção do momento, com o emprego de muitos *close-ups* e do som de um trem em alta velocidade. Tal conjunção entre imagem e som revela a intensidade da vida do protagonista (Figura 1).

Ismail Xavier, ao falar da importância do olhar no cinema, explica que o *close-up* como “movimento em direção à intimidade, é visto como potência maior do cinema que, muito cedo, impressionou a todos pela sua capacidade de devastação das intenções ocultas, do pequeno gesto fora do alcance dos interlocutores, do movimento facial que trai um sentimento” (XAVIER, 1997, p. 372). Em *Lavoura Arcaica*, o *close-up* é usado amplamente, para construir o efeito de sentido de proximidade, que parece penetrar na mente de André.

Esse modo de representar, que o espectador logo percebe como uma constante na película, revela a intenção do enunciador fílmico⁴ em desvendar o universo interior do protagonista. É assim que estabelece novo olhar sobre o literário, conferindo-lhe uma espécie de hipersignificação por meio do tratamento dado à linguagem fílmica, especialmente à imagem.

Além disso, o enunciador fílmico vale-se de jogos de focalização, alternando entre o olhar do enunciador fílmico e o do protagonista, como, por exemplo, quando André fita o teto na cena inicial, ou mesmo, a copa das árvores ao longo da narrativa. O uso de tal procedimento de sobreposição de olhares tem como objetivo convidar o espectador a observar os fatos sob a ótica do narrador, a personagem André, que se desnuda ao receptor. Ele narra os fatos mostrados pelo enunciador, o que constitui, aqui, dupla ação enunciativa.

A obra literária caracteriza-se pela profusão do discurso, que surge como em golfadas de angústia e desespero, repleto de metáforas que levam a prosa a aparentar-se do poético. A rememoração é como uma fonte de água caudalosa e incessante que invade o ambiente e o impregna totalmente, de forma semelhante aos fatos narrados.

A narrativa fílmica, ao contrário do que se poderia imaginar, não se furta a essa profusão, mas emprega-a para re-criar justamente esse efeito de sentido, em que o desespero e a angústia do protagonista retratam a gravidade da tragédia familiar que se instaura. As personagens fílmicas repetem os diálogos com muita fidelidade ao texto literário, o que não é cansativo, mas intenso.

Com o intuito de convergir para a profusão do texto literário, o enunciador fílmico, valendo-se repetidamente do recurso do *close-up*, cria um efeito de poética visual, em que são destacados elementos vitais ao sentido da narrativa. Simultaneamente, esse procedimento técnico assemelha-se à profusão do verbal, mas em forma de planos próximos. Enquanto o verbal é emitido pelo narrador – de dentro para fora –, a imagem parece penetrar de fora para dentro, reforçando o sentido da palavra.

Festival de Cinema de Santo Domingo, na República Dominicana: Prêmio de Melhor Filme, Melhor Fotografia, Melhor Trilha Sonora. No Festival de Cinema de Cartagena, na Colômbia: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Fotografia, Prêmio Especial do Júri de Melhor Trilha Sonora, Prêmio dos Cineclubes de Cartagena de Melhor Filme. No Festival de Cinema de Guadalajara, no México: Melhor Filme, Melhor Diretor, Prêmio da Crítica de Melhor Filme. No Festival de Cinema de Lleida, na Espanha: Melhor Ator (Selton Mello), Melhor Roteiro. No Festival de Cinema Independente de Buenos Aires: Melhor Filme do Júri Popular, Melhor Fotografia, Prêmio Especial do Júri, Prêmio Kodak de Tratamento de Imagem. No Sexto Festival Latino-americano de Cinema, no Peru: Melhor Ator (Selton Mello), Medalha Fellini, Prêmio do Público.

⁴ Analogamente ao texto literário, que é apresentado sempre por um narrador, a narrativa fílmica também conta com um enunciador, o qual é perceptível pela seleção do enredo e por meio das opções técnicas empregadas, já que a linguagem fílmica é resultado da conjunção de diferentes linguagens. Assim, neste artigo, parte-se do pressuposto de que o texto narrativo fílmico é apresentado por essa “entidade textual”, que orquestra as diferentes linguagens, organizando a história e o discurso – segundo dicotomia estabelecida por Todorov.

No entanto, percebe-se uma seleção de trechos da obra, bem como nova inversão da ordem narrativa. Enquanto o espectador ouve a voz de André, o enunciador fílmico mostra-lhe cenas relativas ao que é dito. Ainda no quarto, por exemplo, quando tomam vinho, ouve-se a voz de André explicando a organização familiar enquanto é mostrada a imagem da família à mesa, onde cada um tem seu lugar definido, constituindo uma ordem imutável e inquestionável, como a autoridade do pai (Figura 2).

O narrador não se preocupa em descrever minimamente o espaço em que se dão os fatos. Preocupa-se, sim, em recriar o clima familiar instaurado pela autoridade paterna. No entanto, as poucas informações são igualmente exploradas no filme, como a cortina, o teto, as árvores do sítio, a casa velha cheia de palha.

O texto literário emprega, por vezes, o *telling*, enquanto o filme vale-se do *showing*. A passagem em que André narra em discurso indireto a fala do pai e o contexto, é mostrada na narrativa fílmica:

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

Essa passagem é vivificada na imagem do pai dizendo a sua fala e preparando uma vara para bater nos filhos (Figura 3).

Ambas as narrativas mostram o protagonista em sua relação com a terra e sua condição de não adaptado ao contexto familiar do qual faz parte, como algo visceral, que surge involutariamente como força interior e arrasadora: “amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho” (NASSAR, 2002, p. 13). Enquanto a voz *in off* de André repete o trecho do livro, o enunciador fílmico apresenta as imagens do menino deitado no chão, com um *close-up* dos pés (Figura 4). O botão vermelho, aqui, simboliza a paixão, o apelo da carne, que desde cedo inquietam-no. O *close-up* dos pés é reiterado em outras situações.

No início da primeira parte da obra – A partida –, os versos de Jorge de Lima já anunciam essa febre vivida pelo protagonista: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”.

André é aquele que conhece a família, pois presta atenção aos ruídos e movimentos da casa, inclusive da distante figura paterna. É ele que, para conhecer a todos, cheira a roupa suja com todas as nódoas e manchas reveladoras da intimidade dos membros da família. “[...] ninguém ouviu melhor cada um em casa, Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união [...]” (NASSAR, 2002, p. 45).

É essa intimidade que contrasta com a limpeza de tudo, especialmente dos lençóis de linho, que representam a ordem inabalável dos hábitos, como o silêncio diante do pai. É André, o elemento perturbador cuja angústia não mais consegue segurar: “‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando [...]” (NASSAR, 2002, p. 41).

É André que rompe com a lei do Alcorão, que proíbe o incesto: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs. (Alcorão – Surata IV, 23) [...]” (NASSAR, 2002, p. 41) Ele confessa ao irmão a sua 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 [...]” (idem *ibidem*, p. 109).

O narrador, em diferentes passagens, aponta para a força do destino, como uma força atávica da qual não consegue se libertar. André é o herói trágico, em conflito consigo mesmo, dividido entre o sacro e o profano, entre o destino e o livre arbítrio, entre o poder do desejo e o peso da

tradição rompida: “pertengo como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemido?)” (NASSAR, 2002, p. 139).

André, assim como a mãe e a irmã Ana, pertence ao lado esquerdo da mesa familiar, o lado que “trazia o estigma de uma cicatriz”. Uma cicatriz iniciada com a mãe carinhosa e estendida para a irmã, que “se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte” (NASSAR, 2002, p. 103). O herói assemelha-se a Édipo, o incestuoso, que também não consegue fugir a seu destino. Da mesma forma, mantém relação com Caim, que assassinou o irmão. É a consciência da gravidade da situação, que estabelece o trágico, é a dor de saber-se. Por isso, exila-se e parte de sua casa natal.

A dor do autoconhecimento é expressa no diálogo com a irmã, na capela, quando ele se declara inocente quanto a seus desejos:

[...] não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio. [...] (NASSAR, 2002, p. 137).

Em outra parte do texto literário, André afirma que ambos são “vítimas da ordem” (NASSAR, 2002, p. 135), ou seja, da ordem impingida pelo pai.

Para André, converge a religiosidade bíblica, o destino trágico e a tradição da cultura árabe e a religião maometana, expressa no Alcorão. Como na parábola do filho pródigo (Lucas 15), André deixa o lar paterno, mas, aqui, move-o não o simples desejo de viver aventuras, mas a culpa pela paixão consumada pela irmã e a dor da consciência da situação insustentável, que abalará a aparente união e a ordem familiar. Como o filho pródigo, retorna a casa, não por conta própria, mas trazido pelo irmão mais velho. Não acata de imediato a autoridade do pai e desafia-o em um diálogo doloroso. Por fim, desculpa-se e aplaca a ira do patriarca, que oferece uma festa para comemorar seu retorno.

O que deveria, enfim, servir para expressar a alegria da família novamente completa e unida, como no texto bíblico, acabou por ser o palco da tragédia final, quando o pai descobre o ato incestuoso praticado pelos filhos. Nesse sentido, a história de André segue em sentido inverso ao da parábola, explicitando a fraqueza e vulnerabilidade humanas, que o peso da tradição não conseguiu suplantar.

Outro aspecto importante da narrativa é o tema da autoridade, da disciplina e do merecimento pela dor, que é representado por meio da parábola do faminto, sempre contada pelo patriarca, para mostrar aos filhos a necessidade da firmeza de caráter. Essa história constitui um processo de *mise en abyme* do enunciado, ou seja, uma história dentro da história, em que uma explica a outra (DÄLLENBACH, 1991). André modifica o final da parábola, de modo que o faminto acaba por matar o anfitrião, após ter se banquetado. Expressa, assim, a revolta do subjugado contra o detentor do poder, expressa a destruição provocada por André contra sua família.

Na narrativa fílmica, essa parábola é representada pelos mesmos atores que fazem o papel do pai e de André (Figura 5). Tal sobreposição é intencional, na medida em que evidencia a relação especular da história narrada pelo pai com a narrativa do protagonista.

Tal constituição sógnica da personagem sintetiza o sofrimento do protagonista preso ao atavismo representado pela terra úmida em que se deita. Pela terra úmida sulcada por seus pés, que são a base de sustentação do corpo. Os pés também estão relacionados ao erotismo e à sexualidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998), principalmente na infância. Em *Lavoura arcaica*, desde criança, André tenta penetrar a terra com seus pés, bem como quando observa Ana a dançar sensualmente nas festas em família (Figuras 6).

A lavoura de que a narrativa trata é justamente a preparação da terra para a sementeira, ou seja, a sua fecundação. Estando André – e Ana por extensão – ligado ao atavismo da tradição e da

religiosidade, esta lavoura é arcaica, ligada aos primórdios da humanidade. A situação de incesto entre irmãos não é, pois, novidade. A narrativa fílmica explora essa idéia, mais uma vez, por meio de um *close-up* do arado sulcando a terra. (Figura 7).

Embora o narrador seja André, o enunciador fílmico também apresenta informações acerca de Ana e põe à mostra sua sexualidade. Tal concepção da personagem é inferida pelo enunciador fílmico, para justificar o incesto, isto é, o fato de que Ana deliberadamente aceita o irmão. Isso fica evidente quando Ana, escondida no quarto, coloca o espelho no chão e observa seu corpo (Figura 8), bem como quando está deitada sozinha na palha da casa velha.

A sensualidade da irmã é evidenciada em sua dança nas festas da família. Na primeira, é a dança de uma menina, embora cheia de encantos. Na segunda, é dança de mulher ferida, que veste as quinquilharias de outras mulheres, roubadas ao irmão. É a dança de uma mulher sem pudor, que deixa o seio à mostra e que se desespera com a volta do irmão (Figura 9). Mal, insubordinação e vergonha que precisam ser cortados pela raiz, que precisam pagar com a vida tamanho pecado.

ANDré e ANa, irmãos semelhantes na grafia dos nomes, semelhantes no destino, semeiam a lavoura arcaica...

Considerações finais

A narrativa fílmica estabelece rico diálogo intersemiótico com a literária, garantindo a fidelidade e convergindo para o(s) sentido(s) construídos pelo hipotexto. A qualidade estética não está obviamente na fidelidade, mas no modo como concebe a re-criação da diegese na grande tela. Está no modo como se vale dos inúmeros *close-ups*, na forma como as personagens repetem o discurso profuso da obra literária. Está na coragem de levar à tela esta história intimista que trata de tema tão contundente, de forma tão sensível e artística.

Tal representação da narrativa faz com que, de fato, este seja um texto híbrido, no sentido de que a literatura faz parte do cinematográfico como elemento constitutivo. Por sua vez, a imagem e a sonoridade parecem tornar-se, também, parte da própria literatura, na medida em que completam o verbo. Trata-se, então, de um processo de interartes, que produz um hibridismo em que podem ser lidos outros tantos textos numa relação explicitamente intertextual.

Ambas as narrativas constituem obras de arte, em que se tramaram diferentes veios que formam o tecido significativo. Assim como a terra, repleta de diferentes raízes, constituída de diferentes solos. Como a lavoura, terra sulcada, esperando a semente, estes textos esperam o laborioso receptor, para que o sentido cresça e frutifique...

Referências Bibliográficas

- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DÄLLENBACH, L. **El relato especular**. Madrid: Visor, 1991.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto. et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Anexos

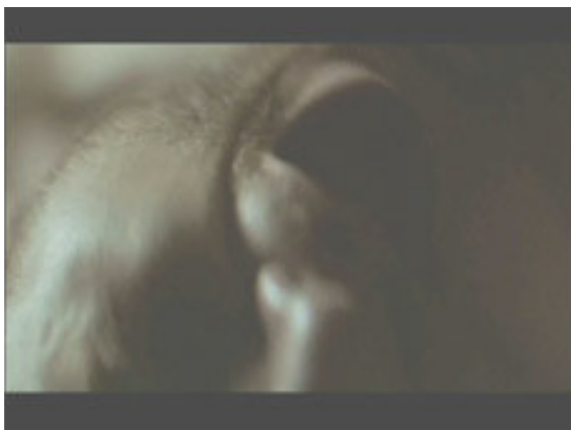


Figura 1



Figura 2



Figura 3

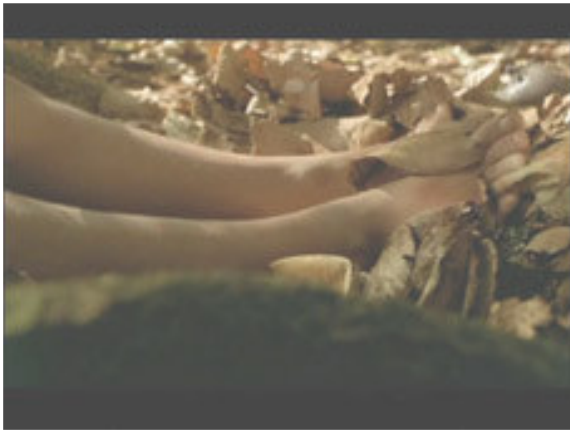


Figura 4

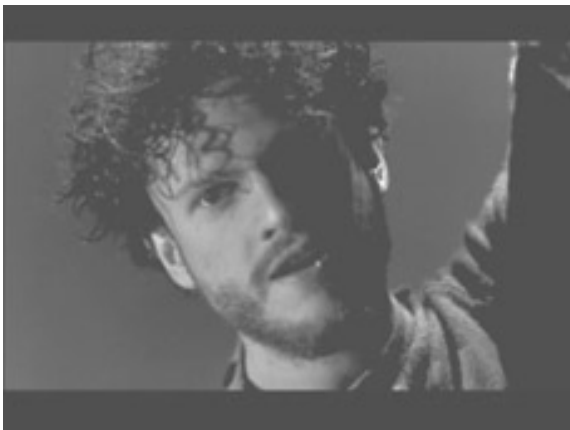


Figura 5

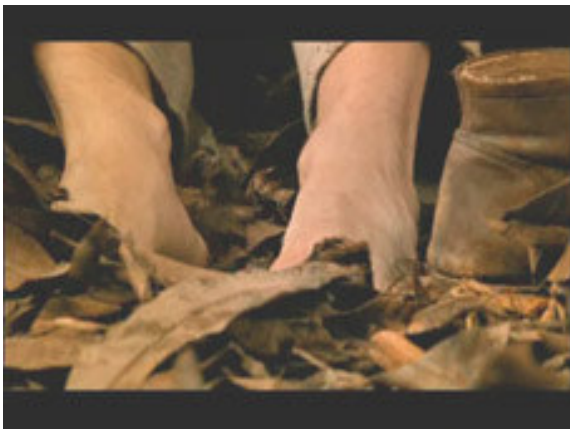


Figura 6



Figura 7

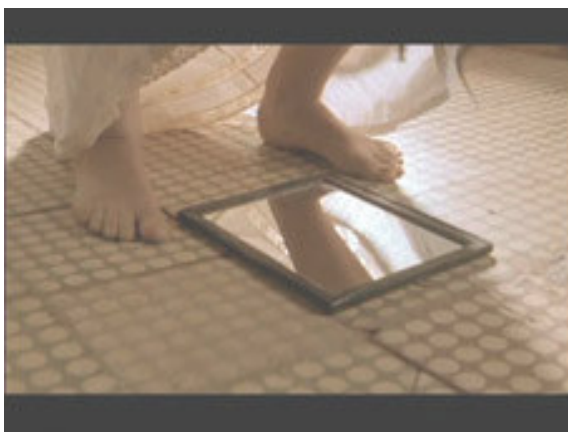


Figura 8

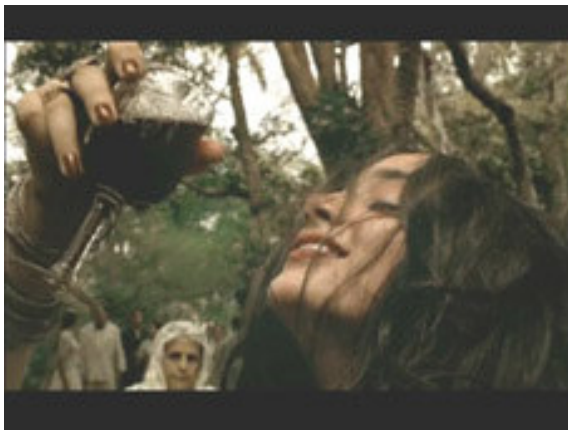


Figura 9