

A PERSISTÊNCIA DA LAVOURA DE NASSAR NA LAVRA DE CARVALHO

Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha (UFPel)¹

RESUMO: Esta reflexão analisa a tradução fílmica (*LavourArcaica*, 2001) de Luiz Fernando Carvalho para o romance de Raduan Nassar (*Lavoura arcaica*, 1975), centrando o exame na leitura comparada entre o prólogo do filme e o primeiro capítulo do livro. Ao ler as duas obras na confluência de suas específicas poéticas, a investigação busca entender o filme como um lugar de encontro e de continuidade, ainda que também de mudança, no qual se pode verificar a persistência da lavoura do escritor na lavra do cineasta.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Cinema; *Lavoura arcaica*; *LavourArcaica*.

Operando no espaço investigativo dos estudos comparados em literatura, o alcance deste estudo é o de aproximar o texto literário de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica* (1975), do filme de Luiz Fernando Carvalho, *LavourArcaica* (2001). Como veremos, ler as duas obras na confluência de suas poéticas – literária e fílmica –, pode ser exercício rentável para a produção de sentido num intervalo que, ao mesmo tempo em que as une, naturalmente as distancia.

Ao traduzir por meio de uma outra linguagem estética a escrita verbal de Nassar, o cineasta cria texto novo, lugar, simultaneamente, de continuidade e de mudança, em que se pode verificar a persistência da lavra de um na colheita do outro. Lugar de encontro, sem dúvida, no qual se poderá identificar os caminhos trilhados pelo autor literário para a construção de sua tragédia familiar, quando, no entrecruzamento dos sulcos desenhados pelo autor fílmico para dar sentido visual ao discurso verbal, poderemos entender melhor e sob um outro olhar a intenção do narrador literário.

É exatamente nessa direção que a análise sistemática de traduções fílmicas para textos literários cresce em interesse e produtividade no âmbito acadêmico dos estudos comparados. Receptores comprometidos que estamos com ambos os textos, cabe-nos articular leitura crítica que aproxime os dois objetos estéticos, visando à investigação sobre o alcance da recepção do romance pelo seu especial leitor, o cineasta, nesse caso, Luiz Fernando Carvalho.

Tecnicamente, a produção de texto fílmico – articulado não por meio de uma língua, é certo, mas, definitivamente, pelo exercício de uma linguagem (METZ, 1980, p.338)² – é antecedida pela criação de instrumento verbal que se conhece como “roteiro escrito”, que pode ser “original” ou “adaptado” (de outro texto preexistente, literário ou não). Quando

¹ Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas. email: profjoaomanuel@terra.com.br.

² É pacífica a idéia, na teoria fílmica contemporânea, de que o texto fílmico tem autonomia de código narrativo textual, principalmente após as reflexões desenvolvidas a partir dos anos sessenta por Christian Metz: “O cinema não é uma língua, sem dúvida nenhuma, mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos idiomas e que tampouco decalcam a realidade. Assim, sendo uma linguagem, permite uma escrita, isto é, o **texto fílmico**” (METZ, 1980, p.338; grifo meu). Essa reflexão repercute entre a crítica cinematográfica e literária, gerando aplicação importante no meio dos estudos comparados que se ocupam das relações entre palavra e imagem, por pesquisadores como André Gaudreault (1988), Jeanne-Marie Clerc (1985, 1993), Francis Vanoye (1989) ou Michel Serceau (1999). No Brasil, é com Haroldo de Campos (1969) e Julio Plaza (1987) que tal idéia vai avançar com conseqüências incontornáveis no âmbito dos estudos semiológicos acadêmicos.

são praticados os procedimentos de filmagem, é esse texto escrito que regula todo e qualquer ato de produção de imagens, e que, terminada a captação de planos fotocinematográficos, vai orientar a montagem do material filmado. No caso de *Lavoura Arcaica*, embora na ficha técnica do filme apareça a informação: “direção, roteiro e montagem: Luiz Fernando Carvalho”, o diretor tem insistido em dizer que (CARVALHO, 2002):

Nunca tive certeza de coisa alguma, não trabalhei com roteiro ou *storyboards* (p.30);

Os atores tinham um livro. O livro. [...] o texto final de cada personagem foi recriado por cada ator (p.90);

Não houve roteiro. O que houve foi um trabalho de improvisação em cima do próprio livro (p.44);

Havia [durante as filmagens] um guia, sempre um guia mínimo para a produção, a direção de arte e o figurino. Mas nunca um roteiro adaptado, uma fala adaptada (p.44).

Verifica-se, de imediato, uma opção inédita e importante do diretor para o entendimento do seu processo de trabalho, a qual, certamente, veio a colaborar para a qualidade alcançada pela sua tradução imagética para as palavras literárias do romance de Nassar.

Enquanto leitura de uma obra literária, a tradução fílmica pode ser considerada como objeto de indagação teórico-crítica sob a perspectiva da teoria da transtextualidade definida por Gérard Genette (1982). Nessa direção, consideramos que um filme adaptado de um texto literário poderia se constituir como resultado de um tipo de hipertextualidade, ou seja: o filme (hipertexto) remeteria, explicitamente, ao texto anterior, seu hipotexto. Análises comparadas, sistematizadas a partir do modelo postulado por Genette, podem apontar para o caráter de inter-relação que se constrói entre narrativas literárias e fílmicas. No quadro dessa articulação teórica, seqüências iniciais de um filme – inclusive enquanto são passadas as informações sobre a “ficha técnica”, sob a forma de “apresentação dos créditos” –, apresentam já as primeiras informações diegéticas. A abertura de filmes, assim, pode ser lida nos mesmos termos de um *incipit* literário, ou ao que Genette denomina de paratexto: ou seja, “[...] toda espécie de texto pré ou pós-liminar, constituindo-se como um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que precede o texto propriamente dito” (GENETTE, 1982, p.150).

Uma possível chave para a compreensão da natureza da abordagem efetivada por Carvalho pode ser percebida já no *incipit*, o paratexto fílmico, na abertura do filme, quando se tem a informação, por palavras, do título do filme.

O livro de Raduan Nassar chama-se *Lavoura arcaica*. O filme de Luiz Fernando, também. Só que, na graficação do título, na tela em negro, informa-se que é de outra “lavoura arcaica” que se trata: a que é presentificada em quadro, em letras brancas, é, agora, *LavouraArcaica*. Ou seja, as duas obras têm o mesmo título, formado pelas duas mesmas palavras. No entanto, o título fílmico constrói uma outra forma e um outro sentido para as palavras, pela sutil fusão de duas letras minúsculas em uma maiúscula, ou seja, o último “a” de lavoura com o primeiro “a” de arcaica: a+a=A. Quer dizer, dois “as” sobrepostos transformam-se em outra coisa, em “A”, que passa a ser um outro signo imagético, conformado pela sua qualidade gráfica e visual.

O que decorre, na verdade, desse artifício, não é a simples união de dois signos em um único sinal, mas a transformação de dois símbolos em um outro, o que possibilita produção de sentido diverso. A crase que se opera aí, paradoxalmente, ao anular a existência de dois signos para o surgimento de um outro, ao mesmo tempo em que institui

um novo signo, afirma, nele, a subsistência dos dois outros. A lavoura arcaica de Raduan Nassar não é o filme de Luiz Fernando Carvalho. A lavoura arcaica de Luiz Fernando Carvalho não é o livro de Raduan Nassar. Existe um espaço, entretanto, na sua intersecção formal, em que ambos participam do mesmo lugar estético, e em que se equivalem: esse é o espaço da invenção efetuada pelo cineasta. Tal fato aponta, com certeza, para a lúcida posição do diretor face à complexa operação estética que pratica. Ao insistir em que “não há uma vírgula que esteja ali [no filme] que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele; não há nada no filme que não seja do texto” (CARVALHO, 2002, p.44), o cineasta está reafirmando seu intento, enquanto tradutor, numa outra linguagem estética, de transcrição do texto literário de Raduan Nassar. Ou seja, com a convicção, alegadamente, de que transcriar é traduzir o texto primeiro – o hipotexto literário –, ainda que estruturado por meio de um outro código estético e mesmo que ele se constitua como objeto estético de outra natureza, em sua especificidade formal. Nessa operação, o que é traduzido não é o signo em sua materialidade, mas o sentido que nele pode ser construído pelo especial leitor-cineasta.

Note-se que nesse momento ainda não se está fazendo cinema propriamente dito, na acepção teórica do termo. O que se inventa aí, nesse espaço negro de letras brancas, é um jogo de signos alfabéticos, no limite conceitual de significante e significado lingüístico. Isso, entretanto, implica visualização e produção de sentido, no intervalo entre o que se vê e a significação que se produz com o que se lê.

Luiz Fernando Carvalho parece querer apontar, já no prólogo de seu filme, por meio de um paratexto (que inclui, claro, o jogo de letras praticado com o título), o qual concentraria tudo o que se verá, enquanto tradução intersemiótica, daí para frente, no desenvolvimento da narrativa fílmica –, para uma circunstância fundamental de seu lavourar: tal engenho está embasado na compreensão de que um objeto estético, no caso uma obra literária, não pode ser adaptado, transposto em sua integralidade para outro meio. O que é factível, para ele, é a tradução do sentido do objeto primeiro, resultado da interpretação do texto pelo seu tradutor. Nesse exercício, literatura e cinema compartilham de um mesmo espaço, em intersecção, o da fabulação poética. Livro – irreduzível a “adaptações” – e filme – objeto estético novo –, no entanto, permanecem obras de arte diferenciadas em sua especificidade narrativa.

Ao tratar da relação entre palavra e imagem, do ponto de vista de como se dá a produção e a recepção de fabulação verbal, Roland Barthes conclui que “toda descrição [verbal] é [antes] uma visão” (BARTHES, 1992, p.85). Ou seja, o escritor, por meio de um rito inicial, transforma o real em objeto imaginado (posto em imagens), para logo após desimaginá-lo, traduzindo-o em palavras. O texto verbal que daí resulta, segundo ele, será decodificado através de um mesmo processo de leitura: as palavras, decodizadas pelo leitor, traduzem-se em imagens pelas quais o receptor faz falar o texto, constituindo sentido para o que lê-vê. Considerando que “interpretar um texto não é somente dar-lhe um sentido, mas é estimar de que plural é feito” (BARTHES, 1992, p.39), o semiólogo francês nos convida a relembrar a tradição de abordagem crítica que toma como ponto de partida a relação inextricável entre palavra e imagem, localizando sua prática na aceitação da dupla natureza dos signos verbais e imagéticos – sejam eles pictóricos, fílmicos ou fotográficos. Luiz Fernando Carvalho, ao se referir sobre a transcrição que pratica, reflete nessa mesma direção: “Recuso completamente a idéia de adaptação. [...] Li o Lavoura, e visualizei o filme pronto: eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro [...]. Palavra e imagem. Palavras enquanto imagens”. (CARVALHO, 2002, p.34). Nesse contexto, não se deve esquecer que Carvalho é leitor de Barthes, tendo roteirizado para o cinema seu *Fragmentos de um discurso amoroso* (A espera, curta-metragem de 1993).

O que o cineasta encontrou no livro foi “um romance em que os personagens são fruto de vários tempos, um universo mítico denso e poético” (CARVALHO apud CONTI, 2001, p.E1). Sem descartar a complexidade de elaborar em tempo fílmico as difíceis articulações temporais do texto literário, Carvalho consegue, na sua tradução, encontrar a sua própria poética, construída na oposição entre espaços fechados e abertos, entre sombra e luz, por enquadramentos que revelam a força do imaginário (conjunto das imagens) do cineasta, resultado de um olhar que articula o mundo e a vida pelas lentes de uma câmera cinematográfica (LAUB, 2001). Nessa elaboração, o tempo é esculpido no próprio quadro fílmico, muitas vezes sem uso de cortes espaciotemporais, quando ele lança mão de subcódigos do cinema, como o som e a própria palavra articulada como voz narrativa (e não apenas dialogal).

A numeração de capítulos, no texto literário, ainda que não intitulados, parece remeter ao formato da armação romanesca tradicional, com a intenção, justamente, de problematizar essa estrutura sedimentada por práticas centenárias. As duas partes em que o texto se divide (“A partida”; “O retorno”) não se constituem, no seu interior, por capítulos numerados separadamente: são 30, dispostos em ordem numérica, formalizando-se como unidade narrativa da totalidade do romance. Como bem notou Leyla Perrone-Moisés, “a numeração contínua dos capítulos indica a sucessão ininterrupta do tempo e a impossibilidade de um perfeito recomeço” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.62). Assim, o fluxo de consciência, colocado no andamento pelo jorro verbal do personagem-narrador, logo nas primeiras linhas da narrativa, vaza de um capítulo para outro, do princípio ao fim do texto, anulando a possibilidade de organização do discurso em segmentos formais no tempo e no espaço. Mesmo quando, em alguns capítulos (9, 13, 15, 22, 25 e 30), o narrador abre lugar para outras vozes se articularem, como a do pai, no “sermão do faminto”, ou do avô e de Pedro, é pela palavra de André, no presente fabulado, que essas falas são contaminadas. Essa qualidade de *continuum* narrativo corresponderia, certamente, à necessidade de o autor presentificar em signos verbais, através da representação da portentosa e violenta emissão da palavra falada, um passado represado por longo tempo na memória e na própria carne de André. O que se lê, então, em *Lavoura arcaica*, são as imagens doloridas dessa memória, amalgamadas no discurso ininterrupto do narrador, pelo qual os tempos e os espaços se intercalam, se entrecruzam, equivalendo-se e anulando-se mutuamente. Incontrolável por quaisquer limites formais que não os da própria linguagem, esse discurso coloca em cena uma história que não se narra pelos caminhos da construção metalingüística, entretanto. Todos os temas são tratados de forma entrelaçada no texto – o tempo, o trabalho, o amor, a paixão, o desejo, a cólera, a terra, a família, as interdições culturais e religiosas, a ética –, e constituem-se, sobretudo, em questões de linguagem. Nesse sentido, o texto *Lavoura arcaica* é a fala do narrador; o livro todo sendo uma celebração da linguagem como lugar do entendimento, da construção de sentido, do conhecimento daquilo que é, ao fim, o seu objetivo, a “leitura da vida” (NASSAR, 1996, p.37); ainda que essa fala construa o espaço da danação existencial, indique o caminho do final caótico e trágico, e referende a irreversível impossibilidade de recomeço perfeito.

Sabemos que memória pode ser entendida como sendo a possibilidade de reviver ou restabelecer experiências passadas que podem reviver quando acionadas por experiências sensoriais no presente (auditivas, visuais, gustativas, táteis e olfativas). A memória recuperada por André-narrador é qualitativamente visual: é do que o seu olhar viu que se constitui o texto que narra. É do que ele viu no tempo vivido e do que ele vê no tempo da narrativa que se tece a revivescência dessa lavoura existencial. Luis Fernando Carvalho parece ter entendido nessa direção as questões postas por Raduan Nassar: “a memória não é mais uma reminiscência, que também implicaria um sentido de distância, mas uma atualização, um filme” (CARVALHO, 2002, p.102).

É com esse fluxo contínuo de palavras-imagens que o cineasta viu ao ler o livro, que ele monta o filme: um jorro de imagens-palavras que não podem ser articuladas em planos, seqüências, cenas separadas em unidades espaciotemporais. Tudo se dá a ver como se o fluxo de consciência – a vertiginosa atualização da memória visual – do personagem literário tivesse sido traduzido, pelo tradutor cinematográfico, em fluxo de imagens fílmicas. Ou seja, na montagem dessas imagens não há solução de continuidade de uma seqüência para outra. Talvez não haja nem mesmo seqüências ordenadas tecnicamente, o filme sendo um *continuum* imagético-sonoro a ser articulado em cenas significativas pelo leitor dessas imagens, o espectador, a quem cabe, no limite, produzir sentido para esse discurso compactado numa “linguagem sem parágrafos”, como na escrita de Raduan Nassar.

Traduzir em imagens fílmicas, ainda que narrativas, um relato verbal rarefeito, de escassas referências realistas, pela voz de um personagem-narrador que desorganiza a causalidade temporal e espacial, que vai do passado para o presente e vice-versa, num turbilhão de fatos e símbolos, poderia ser um problema insolúvel para um cineasta não comprometido com a palavra. Como interpretar por imagens técnicas, fotogramas em movimento, utilizando os procedimentos fílmicos disponíveis, nos limites de um código estético que se funda na qualidade de presentificação da imagem cinefotográfica – diferentemente daquela do código literário, possibilidade estética em que a palavra conduz à abstração –, um texto que, na sua maior parte, narra um mundo que se (des)constrói no próprio jorro verbal do narrador literário? Com que instrumentos processuais recriar em visualidade – por enquadramentos de sombra e luz – um discurso verbal que se faz entre o alegórico e o cifrado, um texto, enfim, que se funda na palavra escrita, sem lançar mão de recursos técnicos já esvaziados pelo uso constante dos códigos fílmicos, institucionalizados pela indústria do cinema, nesses mais de cem anos de produção de filmes?

Como sabemos, o diretor descartou a possibilidade de criar em instrumento técnico – o roteiro escrito – a indicação do que deveria ser filmado. Preferiu usar o próprio discurso literário, diretamente, sem texto intermediário, como fonte do discurso fílmico – desde a filmagem até a montagem.

A lavoura fílmica de Luiz Fernando dá-se numa terra em transe: não é só André – o possesso, o desgarrado, o epiléptico, o endemoniado – que entra em transe. Toda a família vive a situação-limite, passando da luz (harmonia, conhecimento, ancestralidade segura) para as trevas da ruptura e da escuridão inconsciente. Com eles, a própria narrativa gira em círculos críticos, entortando-se, explodindo em excessivos e alternados jorros de luz intensa e profundos negrumes, em que a iluminação do quadro referencia uma gama impressionante de outros mestres da imagem pictórica. Carvalho vai buscar neles as referências para as suas imagens poderosas, numa intertextualidade criadora com os que experimentaram definitivos efeitos de claro-escuro, como Goya, Ticiano, Caravaggio ou Velásquez. Ou em cineastas que, nessa mesma procura, produziram efeitos visuais fundantes de uma linguagem e que marcaram, indelevelmente, o imaginário fílmico do homem contemporâneo, como Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Andrei Tarkovski, Glauber Rocha e, principalmente, parece-me bastante evidente, no extraordinário pesquisador da imagem fílmica, o cineasta russo Aleksandr Sokúrov (de *Mãe e filho*; *Pai e filho*; *Arca russa*; *Moloch*). É nessas linhagens fílmicas e pictóricas que Carvalho se inscreve, levando consigo a palavra-imagem de Nassar.

O exame que faço da tradução fílmica operada por Luiz Fernando Carvalho para o livro de Raduan Nassar, considerando o que foi articulado até aqui, aponta para o fato de que *Lavoura Arcaica* não só corresponde ao texto literário, como o ilumina, ampliando, pela

leitura crítica que o cineasta elabora, o sentido de *Lavoura arcaica*. Dessa forma, passa a constituir-se como parcela importante e incontornável da fortuna crítica do romance.

Para a finalidade desta comunicação, vou comentar apenas um dos segmentos da decupagem fílmica, sem perder, no entanto, a necessária visão da totalidade das narrativas literária e fílmica, às quais recorrerei, no conjunto, para iluminar os passos dessa investigação. Esse fragmento fílmico, que considero como *incipit*, corresponderia à seqüência inicial do filme, algo assim como um prólogo da narrativa que se vai ver, ou, como o que Genette denominou, analisando as relações transtextuais, como já remarquei, de paratexto (GENETTE, 1982, p.11). O que se constrói em imagens, aí, entre a apresentação escrita dos nomes dos produtores do filme e as informações sobre o título da obra e da autoria (literária e fílmica) da história que se vai narrar, funciona, na verdade, como um comentário daquilo que o autor fílmico pensa sobre a operação que pratica: o ato de tradução intersemiótica do livro ao filme, a transcrição de poética verbal em poética visual.

Demonstrei, parágrafos atrás, a importância do jogo verbo-visual que o cineasta inventa com o nome das duas obras (*Lavoura arcaica/LavourArcaica*) para a compreensão do que se vai ver na continuidade do filme. O que está narrado entre as primeiras informações do *incipit* e a construção gráfica que fecha esse prólogo, no entanto, é poderosa síntese estética da obra assinada pelo narrador fílmico Luiz Fernando Carvalho, *le grand imagier*³. Exige análise acurada, portanto, esse prólogo, e é nele que vou me deter.

As primeiras 31 linhas textuais do livro de Nassar, de um total de 67 que constituem o longo parágrafo até o ponto final do capítulo, primeiro movimento do jorro verbal do narrador, são traduzidas em signos visuais por meio dos 5 planos iniciais do filme. Entre os planos fílmicos 1 e 3 (Pl, P3), decupados da versão do filme em DVD, não se pode dizer que exista, propriamente, montagem de segmentos cortados no tempo e no espaço, já que o que se vê é a ação contínua dos movimentos de André, enquadrado em sucessivos planos fechados, até o silêncio que se segue ao clímax do ato de masturbação. O que essas imagens traduzem é, basicamente, a tessitura narrativa dos signos verbais: “a nudez dentro do quarto”; “descobre-se o rosto”; “quarto catedral”; “áspero caule”; “palma da mão”; “rosa branca do desespero”; “objetos do corpo”; “deitado no assoalho”; “pensão interiorana”; “mão dinâmica”; “pele molhada”; “úmida fronte”; “peito ainda quente”; “cabeça entorpecida”. Com esses signos, o cineasta cria a presentificação poética de suas imagens no *écran* de seu lavourar estético.

Ao primeiro contato com o texto literário, somos tomados por um estranhamento que resulta da forma como o narrador escolhe suas palavras: de que se trata? A palma da mão é palma da mão mesmo? E que rosa branca é essa? Áspero caule? Torna-se difícil compor em figuração a completude desses signos. É preciso reler; e complementar o quadro imaginário com a leitura de palavras que só aparecerão no texto algumas linhas adiante – “enxugava a mão; escondi na calça meu sexo roxo”. Pela abstração propiciada pela palavra escrita, elaboramos em nosso imaginário a figuração que produz o entendimento: trata-se

³ Sobre a questão, ainda não completamente resolvida, do narrador fílmico face ao estatuto do narrador literário, devo recuperar dois posicionamentos teóricos importantes: de acordo com GENETTE (1983, p.102, tradução minha), “há na narração, ou ainda, atrás ou na frente dela, alguém que narra: é o narrador. Além do narrador, há alguém que escreve e que é responsável por tudo; isto é, o autor; e isso me parece, já dizia Platão, suficiente”. Para LAFFAY (1964, p.81, tradução minha), “o narrador fílmico é aquela presença virtual escondida atrás de todos os filmes: *le grand imagier*”. André Gaudreault (1988, p.11), ampliando as propostas de Genette e Laffay, propõe a seguinte comparação para o estatuto dos dois narradores: **Récit scriptural**: *auteur (écrivain), auteur implicite, abstrait, narrateur scriptural*; **récit filmique**: *auteur (cinéaste), le grand imagier, narrateur filmique, articulateur du plan à plan, montateur*. Como se vê, nessa articulação, são apagadas as diferenças de códigos para que permaneçam definidas as figuras do narrador literário (*narrateur scriptural*) e narrador fílmico (*narrateur filmique, le grand imagier*).

de dolorosa, angustiosa e ritualística atividade físico-sexual a que se descreve simbolicamente por essas palavras. Para o tradutor fílmico, menos que um problema de interpretação, trata-se de uma decisão estética: como representar o sentido disso por meio de imagens presentificadoras como são as que estruturam fotograficamente o código fílmico? “Palma da mão; áspero caule; rosa branca”? Com que imagens? Certamente não com tradução literal para o significado dos signos poéticos verbais. Carvalho encontra solução também poética para o sentido do texto literário: os símbolos com que traduz o verbal não são descritivos, na acepção que o termo possui de “fazer relato circunstanciado”, mas, paradoxalmente, não-descritivos, apostando no diálogo emocional que naturalmente se estabelece entre as imagens fílmicas e o imaginário do espectador: “Eu queria trabalhar com aquilo que o Paul Valéry falou: como apreender emoções sem o tédio da comunicação?” (CARVALHO, 2002, p.49).

O cinema, com seus códigos e subcódigos, ainda que presentificadores (eis o caule, eis a rosa branca, eis a palma da mão), pode traduzir o sentido de signos verbais sem se utilizar de imagens imediatas e facilitadoras, restritoras, na verdade, de sentido. Assim, o cineasta, por recortes criteriosos no enquadramento do corpo de André, pela escolha de angulação do olho-câmera, pela iluminação em tortuoso claro-escuro e, é claro, pela forma como esculpe em seu ator, o André fílmico, as formas da possessão, transcriba, em perfeita sintonia com o discurso de Nassar, o sentido das palavras em imagens, sem a perda de sua essencialidade poética.

Há um outro aspecto a considerar, ainda, na prática transcriadora de Carvalho: ele entendeu que era preciso valer-se do subcódigo fílmico da faixa-som para intensificar o clima de angústia mecânica e de urgente necessidade daquilo que no “quarto-catedral” se ritualizava. Dessa forma, quando entra em quadro o torso tensionado e o rosto contorcido, entra também na faixa-som o ruído de locomotiva que vai aumentando de volume e ritmo, na medida em que, nas imagens, tornam-se mais acelerados os movimentos corporais de André. A invenção sonora introduz no discurso fílmico signos que ampliam o sentido do literário: o trem; o trem dentro do quarto inviolável, dentro do cérebro de André. O trem que o trouxe, desgarrado da família, depois da partida. O trem que antecipa a chegada do irmão e que, pela transição, sem quebra de continuidade na faixa-som, une o ruído da locomotiva ao das batidas na porta do quarto da pensão. Por meio desse recurso, o cineasta torna visível o invisível: não seria essa a verdadeira função da linguagem fílmica? E de todas as linguagens simbólicas, estéticas ou não? Assim, quando, seqüências adiante, presentifica-se em imagens de Pedro e André o incontornável retorno, e os visualizamos sentados num banco de trem, podemos completar o quadro da inexorável verdade: “estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1975, p.32), numa constatação de que os personagens da trágica lavoura humana estão presos no círculo temporal e infinito do eterno retorno. Tudo, finalmente, se situa na secreta e impiedosa atividade do tempo, nos obscuros recantos do imaginário humano.

Como se pode ver pela decupagem do filme, no plano 4 (P4), intercalado entre dois planos (P3, P5) consecutivos, fixam-se as imagens do transe de André deitado no assoalho. O que se vê é, em contra-*plongée* acentuado, como se do ponto de vista de André, uma lâmpada pendida do teto, balançando lentamente. Na banda-sonora, o silêncio de depois do clímax sonoro do apito e rodas da locomotiva que substituem o grito sem som da boca negra de André. No fundo, som baixo, o lento ruído de patas de cavalo, remetendo para um som ambiental que coloca a realidade da rua dentro do “quarto inviolável”. No plano seguinte (P5), André, em sobressalto, ergue-se sob o forte ruído das batidas na porta do quarto, agora ressoando no espaço ritual do “quarto-mundo-catedral” violado.

“Os olhos no teto”: é essa a primeira informação do texto verbal. O narrador fílmico desloca-a para a cena que acabei de comentar, lavourando em amplitude as marcas do

discurso literário. Com isso, no *incipit* do que vai se constituir como a narrativa de André, sendo ele o propiciador mesmo de tudo o que é narrado no desenvolvimento da história, possibilitada pela sua memória presentificadora dos fatos que viu/viveu, estabelece-se o ponto de vista pelo qual os fatos serão enfocados: o olhar de André.

Em *Lavoura arcaica*, lê-se, em diversos momentos do capítulo 1, da página 6 à página 13, a função desses olhos e a qualidade desse olhar:

[...] meus olhos pouco apreenderam [...]; apertei meus olhos [...]; meus olhos viram a maçaneta que girava; [...] nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo; [...] nossos olhos parados; [...] os olhos são a candeia do corpo; [...] meus olhos eram dois caroços repulsivos; [...] só estava certo de ter os olhos exasperados; [...] meus olhos baixos, como dois bagaços (NASSAR, 1975, p.6-13),

e assim por diante, até o final do romance, é pelos olhos de André que se faz a narrativa; quer dizer, com os olhos da memória e os olhos do articulador dessa memória.

Luiz Fernando Carvalho quer que também seja esse o foco narrativo pelo qual se põe em fotogramas a força das letras ficcionais de Nassar: o olhar de André. Mesmo quando ele está em cena, é o seu olhar que revela o que é mostrado, revelando o seu estado emocional. Algo assim como um olhar-narrador que projeta no vácuo os fatos que não cabem em sua consciência, por meio de reflexos em luz e sombra da memória, enquanto é narrado pelo olhar-câmara reflexivo, olhar de fora, que organiza os fatos que registra em imagens técnicas, projetando-os no *écran*.

Ainda do *incipit* é preciso resgatar algumas imagens que comprovam o extraordinário esforço criativo de Carvalho. No plano 6 (P6), André abre a porta para Pedro. Recriando o mínimo de ação literária por formas em movimento de profundo negro e tons terrosos, em meio a uma penumbra empoeirada, o cineasta, por enquadramento distanciado, recorta, contra parcas listras de luz enviesada, os vultos silhuetados dos irmãos: “era meu irmão mais velho que estava na porta; era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó” (NASSAR, 1975, p.7). Isso está no livro, assim, em palavras de simbolismo poético e paradoxal realismo. Está no filme, também: em cores, sombras, espaços de nada e de túrgido vermelho terroso; manchas de luz e escuridão que separam e unem os dois irmãos no quadro do doloroso encontro no umbral da porta do quarto-catedral. É nesse espaço-tempo suspenso pelo indefinido (pó; porta de entrar-porta de sair; passagem; espaço que separa-espaço que une; negro-ausência de luz; branco-luz-saturação; terroso – que é terra mas não é terra, etc), que os irmãos articulam as primeiras palavras faladas no livro e no filme. É de André a primeira fala: “Eu não te esperava”; de Pedro, a última, a que fecha o capítulo: “Abotoe a camisa, André”. O final do capítulo 1, instalando na página de papel o espaço em branco de elipse espaciotemporal, antes do início do capítulo 2, na página seguinte, não tem correspondente fílmico com as mesmas características de corte no discurso narrativo. O que se dá a ver é a presentificação, por imagens intercaladas em oito planos curtos, montados com unidade sequencial, daquilo que o narrador literário, André, diz no capítulo 2 do livro. A transição fílmica, anulando o efeito do corte espaciotemporal, se dá pela faixa-som em que acordes de um piano vazam do P6 para o P7 e continuam nos planos posteriores. De P7 a P14, são usados procedimentos técnicos canônicos em cinema, como a voz *off* e o *flash-back*, mas de forma eficaz, criativa e autoral. É como se o cineasta inventasse ali, para aquela ocasião, esses recursos já tão desgastados pelo uso contínuo e, muitas vezes, simplificador de seu alcance e potencialidade simbólica.

O texto breve de Nassar é reminiscência de André sobre sua infância na fazenda (p.7-8). No filme, em corte do P6 para o P7, a câmara abre em luz intensa sobre André-

menino, correndo em bosque, enquanto, na faixa-som, a voz do narrador fílmico (o próprio Luiz Fernando Carvalho), diz, de fora do quadro, as palavras de André-narrador-literário. Ao optar por uma outra voz oral narrativa, externa à diegese cinematográfica, Carvalho, ao mesmo tempo em que preserva o discurso autoral de Nassar, apropria-se dele para constituir o seu discurso narrativo. Isso só é possível porque a voz *off* – as palavras, o texto verbal falado –, tocando a imagem a partir do *hors-champ*, a altera e a reconstrói, modificando a enunciação. Esse narrador externo vai, a partir daí, guiar, paralelamente à voz de André, no campo imagético, o desenvolvimento do que se conta. As imagens na tela, em nenhum momento, ilustram a fala narradora: são duas instâncias poéticas, geradas por fontes diferentes, que se encontram num único espaço estético: o do filme *LavourArcaica*. Retrabalhando as diferenças, talvez irredutíveis, entre palavra e imagem, Carvalho concentra, nesse artifício, aquilo que Raymond Bellour, referindo-se à possibilidade de reciprocidade estética de palavra e imagem, chama de “aproximação produtiva de **todas** as relações possíveis entre elas” (BELLOUR, 1997, p.66; grifo meu).

Na passagem do P14 para o P15, o autor aprofunda ainda mais a concepção de tradução intercódigos, ao lidar, de forma brilhante, com a árdua mas profícua idéia de memória como superposição de tempos. Enquanto no P14 ainda são dadas a ver as imagens de André-menino, o narrador *off* (a voz do próprio **Luiz Fernando**) diz as quatro primeiras linhas do texto que abre o capítulo 3 do livro: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai [...]”. Logo após, corte profundo no tempo e no espaço, de volta ao quarto-catedral, *close* no torso de André que abotoa a camisa (“Abotoe a camisa, André”; P6, p.8): em *off*, a voz do narrador (agora, o **André** fílmico, o ator Selton Mello) conclui a frase – “[...] é que eles revelavam um corpo tenebroso”. Na elipse técnica, constrói-se a ponte – conexão temporal, unindo memória e lembrança: co-presença, em ambos os planos, de discursos do passado e do presente, presentificados pela imagem fotocinematográfica que, por natureza, quer significar a presença física do “eis aí”, o qual, atualizado pela voz *off*, externa ao campo, acaba remarcando o “eis lá”.

Para concluir esta aproximação inicial ao *incipit* de *LavourArcaica*, visto em suas relações com o texto literário, recupero cena literária, a qual Carvalho deslocou do capítulo 3 do livro para o seu prólogo de imagens, na qual se pode verificar como a tradução criativa amplia as marcas literárias da permanente co-presença de luz e sombra, clareza e obscuridade, compreensão e danação, passado e presente.

Nesse capítulo, André está pondo o quarto em ordem, enquanto não começam a beber o vinho rosado; o irmão, a um canto: “[...] as venezianas, [...] por que as venezianas estão fechadas?” (NASSAR, 1975, p.12). André abre a janela e deixa entrar “[...] um sol fibroso e alaranjado que tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto [...]” (p.12).

Nos oito planos fílmicos que se seguem – P19 a P26 –, Carvalho inventa imagens que iluminam o sentido do texto verbal, interpretando o que se descreve literariamente na cena do quarto, a partir da fala de Pedro sobre as venezianas fechadas. No P20, ao fechar a porta do armário, André se vê refletido no espelho da porta, quando ouve a pergunta de Pedro. Essa imagem – reflexo especular de André – cria fato que não corresponde a descrições ou narrações do texto literário. O que se aproveita aqui é a possibilidade ideal de reflexão comparativa sobre a natureza da imagem fílmica e da palavra escrita: o quadro em sombra e luz da tela do cinema coincidindo com a imagem do espelho – o quadro de luz que reflete a imagem de Pedro – como uma intersecção metalingüística para a ressonância de idéias elaboradas na escrita de Nassar. Esse fato – imagem de André no espelho – não é dado no literário: o que se registra em imagens aí é a idéia de um homem que não se reconhece na imagem embaçada do espelho e que na própria superfície enevoada tenta se nominar, desenhando-se verbalmente (mas não conseguindo escrever

todas as letras do próprio nome – o que fica graficado no espelho é apenas “AN”) sobre um espaço físico em que ele não se identifica nem pela imagem nem pela palavra: imagem indefinida, difusa; palavra vazia de sentido, não produtora de significado. Essa seria a tradução do autor fílmico para o que o autor literário expressa com palavras: “[...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos [...]” (NASSAR, 1975, p.12); “[...] os olhos baixos, dois bagaços [...]” (p.13). Invenções tradutoras, como se vê, que redesenham com força poética as marcas do literário.

O prólogo fecha, após André abrir as venezianas do escuro quarto inviolável, com a notável composição em branco intenso de luz solar na qual Luiz Fernando Carvalho apresenta seu projeto estético para a tradução intersemiótica do livro de Raduan Nassar, simbolizada em *LavourArcaica* – título do filme e presentificação de sua proposta de ler, no encontro dos dois códigos narrativos, a lavoura de Raduan Nassar pela messe de sua lavoura fílmica.

Como se viu, por meio desta leitura comparada do *incipit* cinematográfico de Luiz Fernando Carvalho com segmentos da narrativa de Raduan Nassar – as duas lavouras que são a única e a mesma no entrecruzamento dos dois textos –, ao transitar do texto alheio para o seu próprio, o cineasta explora intervalos, ultrapassando margens e limites, na tradução fílmica iluminadora que propõe para o romance. Esse é um exercício de tradução criativa, sem dúvida, com marca autoral: transcriação. Livro e filme podem ser lidos, então, em conjunto, como textos complementares, numa intersecção em que um ilumina o outro; ainda que, em sua essência formal, constituam-se como objetos artísticos autônomos, intransferíveis que são em suas especificidades estéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme LavourArcaica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Écrivains et cinéma*. Paris: Klincksieck, 1985.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.
- CONTI, Mario Sérgio. A lavoura do artista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 nov. 2001. Folha Ilustrada, p.E1.
- GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens, 1988.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma*. Paris: Masson, 1964.
- LAUB, Michel. A lírica do excesso (entrevista com Luiz Fernando Carvalho). *BRAVO!*, São Paulo, n.49, p.11-12, out. 2001.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NASSAR, Raduan. A conversa (entrevista). *Cadernos de Literatura brasileira*, São Paulo, n.2, set. 1996.

- NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 1.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de Literatura brasileira**, São Paulo, n.2, p.61-77, set. 1996.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SERCEAU, Michel. **L'adaptation cinématographique des textes littéraires**. Liège, Belgique: Céfal, 1999.
- VANOYE, Francis. **Récit écrit, récit filmique**. Paris: Nathan, 1989.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- CARVALHO, Luiz Fernando. **LavourArcaica**. Brasil: Videofilmes/Tibet Filme, 2001. 2h51'; cópia em DVD, Versátil, 2006.