

ROMANCE E FILME: UMA ABORDAGEM COMPARATIVA

Tânia Regina Montanha Toledo Scoparo*

Resumo: Neste trabalho, fazemos uma leitura das obras *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, romance (1975) e filme (2001), respectivamente, mostrando o processo de produção de sentido e comparando-as com enfoque maior na transmutação filmica. Expomos a nossa leitura do romance pelo viés da teoria literária, uma análise da personagem e do tempo e como o texto revela a personagem central da narrativa, seus dramas, suas paixões; e a leitura do filme, pela teoria da comunicação, mais especificamente, pelos aportes teóricos da linguagem cinematográfica como produtora de sentido para a construção do filme. Demonstramos como Carvalho construiu o filme tendo por base o livro de Nassar.

Palavras-chave: Romance. Filme. Leitura comparativa.

INTRODUÇÃO

■ **L**avoura arcaica (1975), romance de Raduan Nassar, é uma obra-prima da literatura brasileira e palavras são insuficientes para reproduzir a sublime operação que a obra pousa diante dos nossos sentidos. O filme homônimo (2001), de Luiz Fernando Carvalho, é um processo de criação, uma transmutação que, mesmo fazendo largo uso do texto de Raduan, transborda sentidos na sua trama enleante de imagens, sons, música, ritmo, luz etc. É, sem dúvida, uma teia de significados que adensa as belas imagens que emergem da obra.

Realizamos, neste trabalho, uma análise da personagem da narrativa e do tempo subjetivo, introspectivo, ressaltados na trama, e de como o texto revela a personagem central da narrativa, seus dramas, suas paixões, imbrincados com

* Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), Jacarezinho, PR, Brasil; Secretaria Estadual de Educação (SEED), Cambará, PR, Brasil; Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, PR, Brasil. E-mail: taniascoparo@uol.com.br

seu tempo interior. A partir dessa configuração, demonstramos um fragmento transmutado para o cinema, suas especificidades e os códigos utilizados, os aspectos técnicos do texto cinematográfico – a linguagem das imagens, sons, movimentos de câmera, enquadramento, iluminação, e outros – mostrando os diferentes materiais de expressão e seus significados utilizados pelo diretor na construção de uma obra cinematográfica baseada em um texto literário. Nesse sentido, expomos as múltiplas semioses que compõem as imagens filmicas, bem como o processo de transmutação.

A transmutação do livro para o cinema resulta sempre em algumas transformações, inevitáveis diante da mudança de suporte, dos diferentes contextos e modos de produção e dos diferentes públicos visados. O resultado dessas transformações é sempre uma obra nova, sujeita a críticas e comparações com a obra original. Analisar esse processo implica compreender as especificidades de cada suporte e de cada linguagem e a natureza das transformações a que o discurso literário é submetido no ato da transposição.

Ressaltamos que as relações entre os gêneros literário e cinematográfico são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade; por isso, além da teoria literária, outra é imprescindível, como a da comunicação, por exemplo, mais especificamente, dos aportes teóricos da linguagem cinematográfica.

Romance e filme apresentam uma rica configuração na articulação dos sentidos. Acreditamos que os dois textos nos brindam com diversos pontos de análise, atendendo, dessa forma, ao nosso objetivo proposto neste trabalho: a abordagem comparativa entre romance e filme.

LEITURA DO ROMANCE

Para Benjamin (1986, p. 205), a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, pois não transmite o “puro em si” da coisa narrada como uma informação, mas “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. A narração de Raduan é como um trabalho manual, pois trabalha com suas mãos a matéria, a própria vida humana e suas experiências, transformando-a num produto sólido que se afigura com a própria vida de milhares de enunciatários. Ele mostra momentos supremos, à sua maneira perfeitos, de um indivíduo que possui um cotidiano íntimo cinzento e conturbado, de maneira nítida, coerente e transparente para que se percebam suas motivações mais íntimas, seus conflitos e crises mais profundos.

O romance é dividido em duas partes intituladas “A partida” e “O retorno”. Em “A partida”, a narrativa mostra o encontro dos dois irmãos, André e Pedro, em um quarto anônimo de pensão, na cidade, onde André se escondeu e se refugiou após abandonar a fazenda em que vivia com a família. Nessa primeira parte da narrativa, André rememora e desnuda suas experiências, distanciado no tempo, e procura explicar ao irmão mais velho, Pedro, sua fuga do campo. Seu relato sobre si mesmo opõe-se, numa comunicação ambígua, à força poderosa do pai, que leva a vida dedicada aos trabalhos com a terra e à contrição religiosa. Os capítulos se alternam entre o momento da narração e o passado na fazenda com a família. Nesse momento presente da narração, há uma visão pro-

funda de sua solidão, envolvida pela lascívia do corpo, da carne, em um quarto escuro de pensão. O cenário, aqui, avulta de importância, assumindo a relação entre André e o seu drama: é apertado, sufocante, escuro. Nesse espaço, o irmão mais velho chega para tentar resgatá-lo para o seio da família novamente. Há um diálogo tenso entre eles. André faz inúmeras revelações, entre elas, o incesto praticado com a irmã Ana, deixando aflorar suas angústias em “um sopro escuro da memória” (p. 10)¹.

O texto do romance apresenta um sujeito fragilizado, fragmentado, que se vê forçado a revelar suas fraquezas e inseguranças, perturbado pela influência desestabilizadora da convivência com o pai e seu duplo conceito de justiça: um embasado nos ensinamentos cristãos, defende o perdão e a paciência; o outro, contraditoriamente, judaico e islâmico, sermões bíblicos, com trechos que remetem ao *Alcorão*, livro sagrado dos muçulmanos, como o próprio autor confirma numa referência à obra: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs (*Alcorão* – Surata IV, 23)²” (p. 145), com base na punição aos infratores.

O enredo revela a consciência de André, narrador-personagem-protagonista, apoiando-o em figuras que acentuam o tempo psicológico, fragmentado, feito de instantes que acontecem por associação aos conteúdos rememorados.

Esse contexto vai ao encontro da produção pós-moderna, a partir da década de 1970, cujo sujeito, fragilizado e em crise subjetiva, perde o referencial; e a fragmentação discursiva representa o mundo fragmentado e caótico da própria modernidade. O sujeito pós-moderno contesta os novos paradigmas sociais, psicológicos e estruturais. A ficção contemporânea procura traduzir esse conflito do sujeito, evidenciando as mudanças da condição humana frente às transformações das ideologias modernas. A personagem André reflete esse sujeito dilacerado, em conflito, por isso contesta, agride, questiona a relação sujeito-mundo, numa tentativa de recompor o sistema familiar no qual está inserido e sua própria identidade.

Esse cenário apresenta uma produção neobarroca narrativa, pois apropria-se de fórmulas anteriores, do barroco do século XVII, e remodela-as, evidenciando seus principais elementos: o jogo do claro e escuro, da ordem e da desordem, das antíteses, do contraditório e do fragmentário, propiciando ao sujeito mostrar suas angústias e incertezas. Sarduy (1979, p. 178) atesta essa assertiva ao proferir:

[...] o barroco atual, o neobarroco, reflete a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do logos enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto [...]. Arte do destronamento e da discussão.

André, com extrema subjetividade e angústia, confronta-se com o pai, com a ordem, e manifesta, em seus paradoxos, a contestação de uma tradição.

Ele, como sujeito do fazer, tem posse integral do discurso, pois tudo é relatado e interpretado do seu ponto de vista, de maneira convicta, como verdade incontestável. Essas verdades, mais a paixão pela irmã Ana, impediram-no de

1 Usaremos várias vezes trechos do texto para exemplificar, por isso, desse ponto em diante, quando houver, após uma citação do romance *Lavoura arcaica*, somente a página, trata-se da 3ª edição do romance, de Raduan Nassar, publicado em 1989 (originalmente em 1975), pela editora Companhia das Letras, em São Paulo.

2 Essa referência diz respeito a certas regras de comportamento e convivência encontradas n’*O Alcorão*, como a interdição ao incesto. O infrator deve pagar com a vida na presença do seu povo.

continuar sob os mandos do pai: “tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai, [...] eram pesados aqueles sermões de família” (p. 43). E nesses sermões, fica evidente a imagem da família tradicional, como se percebe em uma descrição de André:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula (p. 157).

Essa configuração tradicional remete a temas e arquétipos do Velho Testamento. O pai à cabeceira, a organização à mesa pela mulher e os filhos, o trabalho na fazenda, a divisão do pão e os sermões moralizadores do pai, são alguns pontos que remetem ao texto antigo.

Na segunda parte do romance, intitulada “O Retorno”, André, convencido a voltar para casa – “Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família” (p. 149) –, propõe-se dialogar com o pai, expondo suas opiniões sobre a forma como ele conduz, tradicionalmente, a família. Ocorre também, em uma festa para comemorar o retorno de André, o desenlace trágico, culminando no assassinato da irmã Ana pelo pai.

Nesse contexto, Nassar optou pela mistura de tempos em lugar do enredo linear com começo, meio e fim bem determinados, remontando ao romance moderno, conforme Rosenfeld (1996, p. 80) “a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’”, como também nas próprias palavras de André “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente” (p. 95). O presente e o passado inserem-se no diálogo entre os irmãos – no quarto de pensão – e nas memórias de André, num movimento incessante que dá ao romance um movimento pendular, que se debate na sua desesperada angústia. Não há uma ordem temporal, suas memórias, por meio de imagens e símbolos, são relembradas através do fluxo de consciência. São vários tempos intercalados, que possuem um eixo cronológico norteador que organiza a narrativa, ou seja, a visita de Pedro para levá-lo novamente ao seio da família. A progressão da narrativa é sempre interrompida pelas memórias de André: na primeira parte do romance (“A partida” – 21 capítulos), para explicar sua fuga; e, na segunda parte (“O retorno” – 9 capítulos), para revelar os desmembramentos e o desfecho da história.

Não se sabe, objetivamente, em que época se passa a história. A passagem do tempo é um fluir entre ir e vir, conforme André vai expondo seu drama ao irmão. O autor avulta caracterizar o íntimo da personagem, seu tempo interior, privativo, pessoal, subjetivo, imerso no labirinto mental cronometrado pelas sensações, pensamentos, pertencentes à sua experiência rotineira, sem cronologia linear, subordinadas às suas lembranças e consciência moral. Consoante Moisés (1991, p. 121), “tempo da nossa consciência e da nossa memória, completamente fora de qualquer medida e sempre avançando em ondas interiores no indivíduo, ao contrário do tempo na natureza, ou matemático, que é mensurável e linear”. Os recuos no tempo são uma constante na primeira parte do romance. Comumente dá-se a esse tipo de recurso a designação de *flashback* ou, seguindo a terminologia de Gérard Genette (1972 *apud* AGUIAR E SILVA, 2002, p. 286-287), *analepse*:

[...] um recurso de que os romancistas se servem com frequência, porque permite comodamente esclarecer o narratário e/ou leitor sobre os antecedentes de uma determinada situação – sobretudo quando essa situação se encontra no início da narrativa.

Um exemplo encontra-se logo no início da narrativa do romance. Após a chegada do irmão Pedro, André se lembra de sua vida na fazenda: “Na madorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família” (p. 13). O monólogo interior, que acontece em toda a narrativa, reproduz fielmente o fluir caótico da sua consciência. O tempo interior permite a Raduan Nassar devassar a confusão desesperante da alma do protagonista.

Devido a esse tempo, ocorre no romance o que Genette (1972) denomina anisocronia, ou seja, diferença de duração entre o tempo diegético e o tempo narrativo. No caso, os monólogos interiores de André suspendem a progressão da diegese. Uma temporalidade diegética curta, o quarto de pensão, corresponde a uma temporalidade narrativa longa, pois o enunciador instaura uma:

[...] espécie de narrativa segunda que se vem enxertar na diegese primária – ou, talvez melhor, que nasce desta diegese primária e que se desenvolve, por vezes, dentro dela como uma espécie de metástase diegética –, explorando as virtualidades da memória e da retrospectão e devassando o enredado mundo interior das personagens (GENETTE, 1972 apud AGUIAR E SILVA, 2002, p. 289).

Como um exemplo, entre muitos outros, André diz ao irmão: “Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai” (p. 48) e, após isso, ele comenta a disposição do pai à mesa de jantar, na casa da fazenda, e narra um dos inúmeros sermões do pai. O capítulo 9 inteiro é dedicado à lembrança do sermão:

Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas: “O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza [...]” (p. 53-54).

André é uma personagem complexa e sua construção se dá à medida que seus conflitos internos e externos vão se desenrolando. O pai é o antagonista da história, um sujeito opressor, arcaico, com leis rígidas, apregoa o equilíbrio, pautado pelo controle das paixões. André é movido pela necessidade de lutar contra essa força opressora, faz um percurso, na trama, para tentar romper com a tradição do pai. Busca em Ana uma forma de liberdade. Instaura-se uma tensão entre pai e filho que culmina no incesto. O próprio tempo é um inimigo de André, um tempo que não volta, que é irrecuperável, o tempo do narrador, do inconsciente. Esse tempo acaba por se tornar, também, um opositor entre pai e filho. No pai, há um tempo movido pela superioridade, típico do autoritarismo, das tradições de sua cultura árabe, de conservar os costumes; no filho, o tempo é ágil, é o presente, moderno, movido pelas mudanças, com característica idealista, portanto há um embate constante entre o discurso autoritário (sermões e parábolas) e o anárquico (confuso, caótico), ancorado no tempo.

Para André, o tempo era “algor”, sem continuidade, mas com descobertas e experiências, que também se rompiam, instáveis. Esse tempo “algor” é percebido na parábola do faminto.

Há uma passagem no romance que traz esse texto, cuja fonte encontra-se em *As mil e uma noites*. A parábola inicia-se no capítulo 9, “Era uma vez um faminto” (p. 63), e é descrita na íntegra no capítulo 13. Nos capítulos 14 e 25 ainda podemos encontrar partes de seu conteúdo. A história desse texto é a seguinte:

Trata-se da sina de um pobre homem que, ao passar diante de um suntuoso castelo, quis saber quem era o seu dono. Responderam que o palácio pertencia “a um rei dos povos, o mais poderoso do Universo” (p. 79). Daí, o faminto dirigiu-se até os guardiões para pedir esmola. Ao obter como resposta que bastaria apresentar-se ao senhor para os seus desejos serem atendidos, ele se animou. E, de fato, o ancião confirmou com muita naturalidade que daria comida ao pobre homem. No entanto, o banquete que os serviçais traziam à mesa era invível. O dono do palácio, então, começava um jogo de faz de conta e, como se efetivamente houvesse comida, insistia que o faminto saciasse a fome. O pobre, julgando que deveria mostrar-se paciente, aceitou o jogo. E, a despeito de todo o sofrimento, passou pelas etapas do teste, uma a uma, até o senhor felicitar-se com a presença de um homem que possuía “a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência” (p. 85). Finalmente, como recompensa, o faminto passaria a viver no palácio e jamais voltaria a passar fome (TARDIVO, 2012, p. 113-114).

Ao narrar esse texto à família, o pai tem um propósito moral³:

Finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência. Por tuas qualidades raras, passas doravante a morar nesta casa tão grande e tão despojada de habitantes, e está certo de que alimento não te há de faltar à mesa (p. 85-86).

André expõe ao irmão seu ponto de vista sobre essa história, que é diferente da versão do pai. Há conflito entre pai e filho, e o tempo age de modo diverso para os dois. Para o pai, se o tempo for respeitado, há retribuição, recompensas; para isso, é necessário ter a virtude da paciência. André revolta-se contra esse texto ao falar com o irmão, no final do capítulo 13, pois o pai se calara quanto à violência cometida pelo faminto, ao desferir um murro contra o ancião, e também omitira a violência que há ao testar a paciência a quem tem fome. Além disso, André contesta o conceito arcaico dessa moralidade, que hoje não mais se constitui, tornando-se mais um conceito ideológico do pai. André, então, a essa paciência deslocada no tempo, responde de modo veemente: “a impaciência também tem os seus direitos!” (p. 90). Ancorado no tempo, um embate entre moderno e arcaico se sobrepõe na narrativa.

3 Essa moral apregoada pelo pai na história do faminto está de acordo com as antigas narrativas exemplares, que deram lugar ao romance moderno, conforme Walter Benjamin (1983, p. 200): a legítima narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”.

LEITURA DO FILME

No caso do filme *Lavoura arcaica*, um texto fortemente plástico, certas cenas são extremamente expressivas sob uma perspectiva imagética, a sequência narrativa apresenta-se como um roteiro previamente constituído e este roteiro pode ser constatado nas páginas do romance. A experiência artística que resulta dessa percepção é absoluta, levando o espectador a sentir, mais que compreender, por meio do confronto entre imagem e palavra, o enredamento dos relacionamentos familiares em um ambiente repressor e arcaico. O diretor transformou a narração verbal em ação visual, os intensos pensamentos abstratos da personagem principal em cenas concretas e o impacto do argumento abstrato no choque dos fotogramas. Em outras palavras, Luiz Fernando Carvalho fez cinema.

No filme, a passagem que relata a parábola do faminto dá-se de forma diferente ao romance. Nas figuras a seguir, observemos como Carvalho transmutou essa passagem (a sequência transcorre em 1 hora e 16 minutos de filme):

Figuras 1 e 2 – Campo e contracampo nos irmãos



Figura 3 – O sermão



Figura 4 – André se transfigurando



Figura 5 – A transformação**Figura 6** – Encenação**Figura 7** – A preparação da refeição**Figura 8** – O suposto alimento**Figuras 9 e 10** – O alimento

Figura 11 – O retorno da história



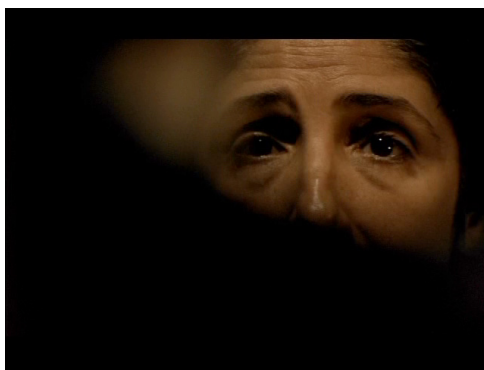
Figura 12 – A revolta



Figura 13 – Seus direitos



Figura 14 – A preocupação materna



Figuras 15 e 16 – Os semblantes da família

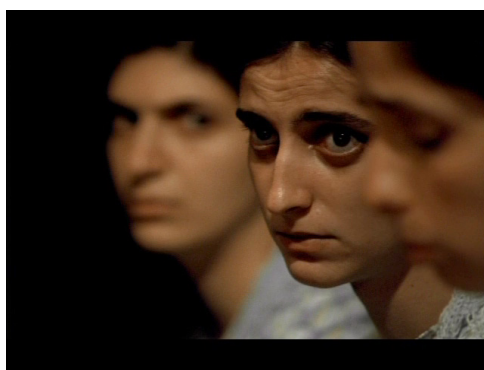
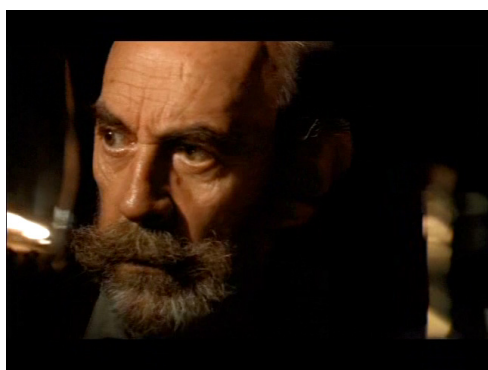


Figura 17 – Retorno à natureza**Figura 18** – Eu posso ser o profeta

Fonte: Imagens do filme *Lavoura Arcaica* (2001).

Nessa sequência de imagens, o espectador é levado a observar e construir sentido, é um elemento importante para a sua atualização, ele participa do processo, “entra em fase com um bicho que se move lentamente, que salta quando menos se espera e nunca anuncia para onde apontará a investida seguinte” (MATOS, 2002, p. 10). As elipses, as metáforas do texto, deixam uma porta aberta ao diálogo com a imaginação do espectador.

A construção da sequência se apoia na montagem, tanto na composição cênica, quanto no enquadramento e relação dos planos. A eventual sugestibilidade da iluminação permeia a sequência, estando presente nos momentos-chave para a percepção do espectador. A sequência inicia-se no quarto da pensão, onde se encontram Pedro e André sentados no assoalho. A câmera, em um campo/contracampo⁴, focaliza as expressões conflitantes das duas personagens (figuras 1 e 2). André está expondo a versão do pai sobre a justiça: a parábola do faminto, proferida nos seus sermões, junto à família, na mesa das refeições (Figura 3). Gradativamente, André vai se transmutando na própria personagem da história do faminto (figuras 4 e 5), por meio de um jogo da câmera em *close-up* e o recurso da iluminação. Deparamo-nos com um ser fantasmagórico, meio bicho, meio homem, que acende em nós a noção de que algo na história se modificou. Nesse momento, romance e filme distanciam-se.

Aqui se faz necessária uma explanação sobre a percepção que o efeito de luz aplicado na transformação de André na própria personagem do faminto faz para o entendimento inteligível do espectador. Ao organizar a cena, com o enquadramento, os planos, o jogo de luz e sombra, enfim, com a noção de decupagem/*close-up* e a construção de uma nova realidade, funde-se no espectador a ideia de percepção/construção de sentido de acordo com os elementos constitutivos da sequência:

4 Campo/contracampo é um procedimento-chave no cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outros interlocutores, fornecendo uma imagem da cena da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (daí a origem da denominação campo/contracampo). Com esse procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens (XAVIER, 2005, p. 35).

O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados. Roger Leenhardt acrescentava, num excelente artigo (Esprit, 1936) que era ainda necessário fazer intervir a duração de cada imagem: uma duração breve convinha ao sorriso animado, média, ao rosto indiferente, e, longa, à expressão dolorosa. Disso, ele extraía esta definição de ritmo cinematográfico: “uma determinada ordem de tomadas e, para cada uma dessas tomadas ou “planos”, uma duração tal, que o todo produza a impressão desejada com máximo de efeito”. [...] Como há, além da seleção de tomadas (ou planos) – a partir de sua ordenação e de sua duração, que constituem a montagem – uma seleção de cenas ou sequências, segundo sua ordenação e sua duração, que consiste na decupagem, o filme emerge como uma forma altamente complexa, em cujo interior, ações e reações extremamente numerosas atuam a cada momento (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 111).

A construção do filme, tendo em vista a noção de decupagem e de montagem, associa-se à memória do espectador para a “(des)construção de um sentido de percepção”, tornando-se “fundamental para a realização cinematográfica, e o esmiuçamento deste processo” (MANZANO, 2003, p. 38). Encontramos nessa passagem da fábula do faminto essa elaborada construção, sobre uma ordenação da percepção que é construída. Em vez de apresentar a memória, como nas outras sequências, com um corte na cena e, imediatamente, a próxima cena já é em outra época, outro espaço, Carvalho introduz paulatinamente o universo cênico. A percepção do espectador vai sendo organizada, a passagem do tempo presente para a memória, fundindo imagens, participa de uma montagem na qual a ideia de teatro, alegoria, máscaras, banquete invisível, tudo isso, em preto e branco, contribui para a percepção do mistério. O jogo de luz com sombra utilizado na montagem da cena torna a passagem perceptível ao olhar do espectador. Carvalho não mostra o pai narrando a parábola do faminto, como é realizado no romance, ele nos introduz gradativamente no universo da encenação da história pelas mesmas personagens André, o faminto, e pai, o rei (figuras 6 a 10). A construção acaba por adquirir maior expressividade. O cineasta explica como surgiu a ideia de realizar essa passagem do livro para o cinema:

[...] eu gosto muito de um filme do Bergmann chamado A hora do lobo, num determinado momento do café, após um jantar para o qual foi convidado o personagem interpretado pelo Max von Sydow. Ele interpreta um pintor em plena crise artística, e então por isso se sente muito mal ali, em meio aos outros convidados que dividem a mesa com ele, vê aquelas pessoas girando, aquelas máscaras decadentes. Terminado o jantar, o anfitrião chama todos para um cafezinho na sala ao lado. Todos vão e o anfitrião vai pra cima de um teatrinho e diz: “Música!”, ao mesmo tempo em que suas mãos abrem as cortinas, ao mesmo tempo em que ouvimos a introdução de A flauta mágica. O anfitrião começa a manipular os bonecos, enquanto Liv Ullman e Max von Sydow, que formam o casal no filme, começam a ficar completamente hipnotizados, sugados, tragados pelo tom ilusionista daquele instante, e vão se transferindo emocionalmente para os personagens de A flauta mágica (CARVALHO, 2002, p. 45-46).

Por meio da gramática cinematográfica, o diretor, como num universo ilusionista, distribuiu, num ritual, as máscaras da incorporação de novos personagens.

gens que no romance estariam sugeridas. Conforme Carvalho interpretou, ao realizar a montagem dessa sequência, a fábula do faminto é um grande “teatro social”, e quem o está regendo na casa de André é o pai, o grande ilusionista, com seu poder, na cabeceira da mesa (Figura 3), um semeador das palavras, da lavoura das palavras, a eterna luta entre a tradição e a liberdade: “A verdadeira lavoura é um espaço metafórico, ela se dá no âmbito da mesa, no âmbito das palavras, no âmbito das ideias, no âmbito do próprio cinema, da escrita de luz na tela” (CARVALHO, 2002, p. 47).

O cineasta manifesta reflexões sobre cultura, firmada na estrutura de um pai patriarcal. André vive esse conflito, caracterizado pela oposição e pela negação. Há um mecanismo de rejeição que se configura nesse painel. Há um imbricamento de relações psicológicas, as memórias de André põem em xeque, por meio de metáforas, as utopias, as leis, a ordem, que envolvem todas as cenas do filme, conforme corrobora Carvalho (2002, p. 48):

Sinto com muita clareza a consciência social que o texto alcança, os gritos e gemidos de André, como se fosse de uma sociedade inteira focada pela lente de um microscópio. Somos um planeta de excluídos, para onde quer que se vire, haverá sempre um eco da voz de André.

O pai, possuidor do poder da palavra, da força do olhar, acredita ser capaz de distribuir as máscaras sociais para os membros da família, e nisso, domar as “ânsias do rebanho”. No entanto, seu discurso gera leis, regras que André não aceita, revolta-se (figuras 12 e 13), tornando-se um excluído. Metaforicamente, o discurso do pai é um discurso de grupo e os excluídos da sociedade, a sociedade do mundo real – famintos, sem-terra, imigrantes pobres, crianças da rua, índios – não possuem lugar na “mesa posta da família social, esses habitam o verdadeiro inferno” (CARVALHO, 2002, p. 48).

Lentamente, a câmera revela o braço de André acima da cabeça, foco somente em suas mãos (Figura 12), e um *travelling*⁵ vertical, de cima para baixo, percorre sua expressão (Figura 13), construindo e anunciando a indignação e a revolta pelas palavras do pai. A tensão é construída. A situação ocorre aos poucos, elaborada por enquadramentos sobre detalhes da história do faminto, até culminar, em plano a plano, em sua explosão, dizendo “A impaciência também tem seus direitos”. André repete duas vezes essa frase, muda o plano, volta a cor na imagem, e ele já não é mais a personagem da parábola, mas está se levantando da mesa do sermão. Repete novamente “A impaciência também tem seus direitos” e derruba os talheres da mesa ao chão. É a primeira vez que fica explícita a sua revolta perante toda a família. Todos se assustam e, lentamente, a câmera, em primeiro plano, perpassa por todos os rostos da família (figuras 14, 15 e 16). A iluminação aqui é assombrosa. Os rostos são apresentados parcialmente na luz, o resto é tudo sombra ou total ausência de luz, a qual define e modela os contornos e planos da face, para produzir uma atmosfera emocional e dramática. Em suas faces, um poderoso fator de ansiedade pela ameaça do desconhecido. Soma-se a isso a expressividade do ator Selton Mello. Segundo Xavier (1983, p. 46):

5 Deslocamento da câmera (do olhar) em determinado eixo. Temos a impressão de correr junto com a imagem fílmica. Pode ser para frente, para trás, lateral ou verticalmente.

O principal objetivo do cinema deve ser retratar as emoções. O teatro pode recorrer às frases de efeito e sustentar o interesse da plateia através de diálogos eminentemente intelectuais, e não emocionais. Já para o ator de cinema, a ação é fundamental: é o único meio de assegurar a atenção do espectador, e mais, o seu significado e a sua unidade emergem dos sentimentos e emoções que a determinam. No cinema, mais do que no teatro, os personagens são antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor.

Assim, a dor, o ódio e a revolta manifestam-se nas expressões faciais do ator e entrelaçam-se de tal forma no processo psíquico de sua emoção intensa, que acabam por conferir inúmeras nuances à cor do seu sentimento. Para isso, o diretor organizou um *close-up*, primeiro em sua mão, e depois em seu rosto para acentuar ao máximo a ação emocional do rosto, em que a raiva e a fúria falam em linguagem inconfundível. Xavier (2005, p. 56) ratifica essa colocação:

Usando um termo chave no pensamento de Balazs, o cinema revela uma nova dimensão: a da “fisionomia” – conjunto de traços que forma uma configuração espacial e visível (a de um rosto, por exemplo) capaz de significar algo não espacial e não visível (uma emoção ou intenção, por exemplo). Ele vai acentuar a função do primeiro plano, que isola o detalhe, realçando a fisionomia deste e revelando todo o complexo processo que está por trás e que determina esta fisionomia.

Trata-se de uma passagem em que os elementos visuais são muito explorados, escolhidos meticulosamente e articulados de modo a obter um impacto junto ao espectador. Tem-se, aqui, entre a encenação teatral da parábola do faminto à volta ao sermão na mesa, a manipulação de tempo e espaço, a passagem para um tempo imaginário, um espaço paralelo. A sonoridade da sequência é construída sutilmente, aparece somente em alguns momentos, com uma melodia suave, mas na maior parte, somente som ambiente, diálogos e silêncio. Este funciona como símbolo de tensão interior e sublinha com força o drama de André. No momento em que a câmera perpassa lentamente pelas faces da família, na hora em que André se levanta abruptamente da mesa, o silêncio é muito significativo. Há somente o som natural dos corpos e do ambiente natural da fazenda, sons da situação real, sem a habitual justaposição imagem-som, em que a música acrescenta significados e intenções à cena. Há naturalmente um forte apelo de tensão que dispensa qualquer outro elemento artificial sonoro. O silêncio sublinha a forte carga emocional da família, uma vez que esta não havia ainda se deparado com o lado revoltado explícito de André. Essa ausência de som ressalta a emoção de cada membro da família.

Em vários momentos, também, na narrativa fílmica, percebemos que o diretor, por meio do recurso da iluminação, desaparece com a imagem para privilegiar a imaginação do espectador, aquela que ele traz de si mesmo, de sua memória, uma memória que não seja uma reminiscência, que se distancia, mas uma que atualize o filme. No quarto de pensão, por exemplo, André encontra-se em sombras. O claro-escuro é uma constante, é como se a escuridão na qual o espectador é lançado representasse o mundo interior da personagem. Por meio da experiência com o ambiente escuro, experimenta também a solidão do outro, a

escuridão de André. A imaginação do espectador é motivada pelos recursos próprios do cinema e ali ele encontra a criação de uma fabulação do real, um reencontro com a vida contida na tela. As lacunas deixadas pelo diretor fazem o espectador acionar seu olhar e ler as cenas e, a partir das imagens, compreender e potencializar as múltiplas leituras que a história oferece. Em se tratando da sequência inicial, o espectador tem uma visão panorâmica de como se dá a configuração do interior experimentado por André, a qual permitirá acionar a percepção e o entendimento de todas as sequências posteriores que constroem a narrativa, como essa, da parábola do faminto.

Há um corte nessa sequência da parábola e a câmera revela somente as pernas de André, em um andar apressado pela mata da fazenda. E, novamente, ele está entre raízes e plantas, um enredamento entre homem e natureza, que se fundem (Figura 17). Há sons característicos da mata e também se inicia uma terna melodia. Nessa cena, a câmera usou o recurso do *travelling* para frente, ou seja, ela tem o ponto de vista da personagem, portanto, uma utilização subjetiva. Há diversas funções expressivas para esse uso, de acordo Martin (2003, p. 49): ela pode ser de *introdução* (um movimento que nos insere ao mundo que vai ser narrado); de *descrição* (somente descreve o espaço material); de *realce* (um longo *travelling* para realçar algo importante na ação); de *interioridade* (introdução da representação de um sonho); e de *finalmente*, que foi usada nessa cena, a mais interessante delas, pois ela “exprime, objetiva e materializa a tensão mental (impulsão, sentimento, desejos e ideias violentos e súbitos) de um personagem” (MARTIN, 2003, p. 50), e sua utilização, nesse caso chamado de subjetivo, serve para adotar o ponto de vista de André que exprime o conteúdo mental de seu descontrole. André sai da mesa, conturbado, em uma explosão de fúria, rebelando-se ao sermão do pai, e segue, a passos frenéticos, à natureza, e nela se embrenha, anunciando:

Eu tenho 17 anos, minha saúde é perfeita e sobre essa pedra fundarei a minha igreja particular, a igreja para meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços, peito desnudo, nu como vim ao mundo. Eu quero ser o profeta da minha própria história. Não aquela que alça os olhos para o alto e sim aquela que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra. E eu posso! Eu posso! Eu posso ser o profeta da minha própria história. Eu Posso! Eu posso ser o profeta da minha própria história. Eu posso! Eu posso ser o profeta da minha própria história. Eu posso! (LAVOURA ARCAICA, 2001).

André sentia por sua irmã um amor proibido, imoral, segundo as leis da sociedade. A opressão exercida pelas palavras do pai e os costumes arcaicos que ele impunha à família levaram André, mesmo que inconscientemente, dar um basta nesse poder absoluto. A paixão pela irmã é uma forma de ruptura com essa opressão e, ao mesmo tempo, uma esperança de liberdade. O retorno à natureza pode estar relacionado a um estado que desconhece justiça e moralidade. Em meio à natureza, na cena, André surge nu (Figura 18), como um animal, ou como uma criança que não conhece leis e um mundo organizado. A natureza é o lugar em que ele se sente livre, puro, inocentado de suas ações e sentimentos impuros. Em vários momentos, no decorrer da narrativa, ele se volta para a terra: nas primeiras lembranças da *infância*; na *juventude*, na primeira festa da história, quando inicia sua paixão sensual pela irmã; na última

feita, no derradeiro *final* trágico. São momentos importantes na ação e que representam, também, uma circularidade temporal: *início* (infância), *meio* (juventude, paixão) e *fim/início* (morte simbólica e recomeço já incrustado pelas palavras do pai). Assim, a natureza está intrinsecamente relacionada à circularidade das ações da narrativa.

Nessa cena, André incorpora-se à natureza que o circunda, dando voz à sua liberdade: “E eu posso! Eu posso! Eu posso ser o profeta da minha própria história”. Há uma composição visual apurada, nesse momento (Figura 18), entre cenário, interpretação e iluminação, associados a uma articulação da montagem para atingir o efeito desejado: o som de sua voz foi *visualizado* com intensidade, ao repetir a mesma frase diversas vezes, como um eco da força de seu sentimento; a iluminação, também, composta de claro e escuro, introduz um efeito psicológico, sombrio, de paixão proibida. A luz esculpe as sombras e intervém na luta de André contra a sua própria obscuridade, conflito interno, e age como fator de dramatização; a câmera baixa (*contra-plongée*)⁶, em um espetacular movimento, inicia um jogo de imagem e som: André é focado de baixo para cima, em uma demonstração de sua superioridade momentânea – na explosão de sua libertação, há um sutil congelamento da imagem, como se o diretor quisesse eternizar esse momento de exaltação; a tensão torna-se sonora, a música instrumental age nos sentidos do espectador, convidando-o a participar emocionalmente dos sentimentos da personagem, e intervindo “como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* do episódio” (MARTIN, 2003, p. 125, grifo nosso).

A densidade dramática funde-se nos dois planos de imagem André/natureza, em uma expressão de duração indeterminada, mas intensa, transmitindo uma sensação de real, como uma imagem viva. Essa sensação constitui uma espécie de síntese do ponto de vista de uma câmera subjetiva, não neutra, que convida o espectador a participar e sentir o drama de André.

Por fim, na história do faminto, entre outras na narrativa, insere-se a temática da temporalidade, a eterna luta entre o arcaico e o moderno, o embate das gerações, um se impondo e o outro negando, pai e filho em busca da manutenção da tradição e da liberdade, respectivamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há na montagem das cenas de todo o filme uma continuidade de uma sequência para outra. Carvalho procurou trabalhar o tempo todo com a circularidade, que a obra de Raduan sugere, e com o sensorial. Os cortes nos blocos de fluxos de consciência de André são realizados em uma função ligada aos instantes de memória para promover o giro e enredar o espectador pelo transe da narrativa. Cortes bruscos também eram um recurso, como uma linguagem sem parágrafo, um fluxo de pensamentos, como se as rupturas de André fossem rompidas por ele mesmo, em um ir e vir constante. Para André, o tempo era “algor”, sem continuidade, mas com descobertas e experiências que também se rompiam, instáveis. Notamos essa descontinuidade nas fusões e nos cortes entre as sequências.

6 Referente ao ângulo ou posição da câmera: Câmera Alta ou *plongée* – de cima para baixo (efeito de rebaixamento); Câmera Baixa ou *contra-plongée* – de baixo para cima (impressão de superioridade).

Observamos que a transmutação das linguagens resultou em transformações inevitáveis diante da mudança de suporte e modos de produção, revelando que a nova obra se tornou autônoma, sujeita a comparações e críticas, mas com várias relações com o texto que lhe serviu de base; portanto, não foi uma mera ilustração do texto literário. Analisamos os elementos expressivos empregados no cinema – a câmera, os planos, o som, a iluminação, os enquadramentos, entre outros – a fim de evidenciar as significações na narrativa fílmica. Vimos que estes recursos auxiliam o diretor para a composição do mundo maravilhoso do espetáculo cinematográfico. Enfim, no conjunto da análise realizada neste artigo, temos uma visão de artes que exercitam seus elementos componentes em obras distintas, mas com o propósito único de buscar uma forma de expressão plena.

Trabalhos que versam sobre a transmutação de linguagens podem auxiliar outros que queiram mostrar como as adaptações podem se constituir em poderosa instância para ampliar e diversificar o conhecimento e a leitura, tanto dos textos ficcionais, literários, como da própria linguagem cinematográfica, possibilitando-nos dinamizar e atualizar as formas de aquisição dos conhecimentos dessa linguagem e do caminho para uma leitura interdiscursiva.

ROMANCE AND MOVIE: A COMPARATIVE APPROACH

Abstract: In this work, we make a reading in the work *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar and Luiz Fernando Carvalho, novel (1975) and film (2001), respectively, demonstrating the process of producing meaning, with a greater focus on film transmutation, comparing them. We expose our reading of the novel by the bias of literary theory, an analysis of character and time; as the text reveals the central character of the narrative, its dramas, its passions; and the reading of the film, by the theory of communication, more specifically, by the theoretical contributions of the cinematographic language as a producer of meaning for the construction of the film. We demonstrate how Carvalho constructed the film based on the book of Nassar.

Keywords: Romance. Film. Comparative reading.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W. *et al. Textos escolhidos*. Tradução José Grunnewald. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesko. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CARVALHO, L. F. *Sobre o filme Lavoura arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- GENETTE, G. *Figures III*. Tradução Ivone Floripes Mantoanelli. Paris: Seuil, 1972.

- LAVOURA ARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001. DVD (172 min), son., color. Baseado no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar.
- MANZANO, L. A. F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MATTOS, C. A. As paredes da casa. Prefácio. In: CARVALHO, L. F. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia [tradução Lino Grunewald]. In: MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, C. F. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TARDIVO, R. *Porvir que vem antes de tudo: literatura e cinema em Lavoura Arcaica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em 2 de abril de 2018.

Aprovado em 11 de março de 2019.