

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Adriano Lustro

LAVOURA ARCAICA: DISCURSOS EM CONFRONTO

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Maria Luíza Guarnieri Atik

SÃO PAULO
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ADRIANO LUSTRO

LAVOURA ARCAICA: DISCURSOS EM CONFRONTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Maria Luíza Guarnieri Atik

SÃO PAULO
2009

ADRIANO LUSTRO

LAVOURA ARCAICA: DISCURSOS EM CONFRONTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Luíza Atik, São Paulo, 2009.

Dissertação aprovada em 22/02/2010.

BANCA EXAMINADORA:

_____ Prof.^a Dr.^a Maria Luíza Guarnieri Atik.
Universidade Presbiteriana Mackenzie.

_____ Prof.^a Dr.^a Sandra Margarida Nitrini. USP.

_____ Prof.^a Dr.^a Helena Bonito Couto Pereira.
Universidade Presbiteriana Mackenzie.

A meus pais, João e Antônia, minhas
irmãs, Elisabete e Maria Helena, e
minha esposa, Adriana.

Agradeço aos meus amigos, que me incentivaram a começar e terminar mais um desafio para minha vida, também à minha esposa, que além do apoio, foi paciente nos dias mais difíceis e comemorou comigo os acertos e momentos mais felizes deste trabalho e sua construção. Agradecimento especial à minha orientadora, Maria Luíza Atik, sempre presente, buscando o rigor no trabalho, mas trazendo contribuições sem as quais este texto não seria o mesmo. Agradecimento também à Universidade Presbiteriana Mackenzie, que, por meio de seu Departamento, Programa de Pós-Graduação, professores e outros funcionários, permitiu a realização deste trabalho e do sonho de fazer mestrado.

RESUMO:

Este trabalho faz uma reflexão da obra de arte e seus aspectos estéticos e sociais por meio do estudo da adaptação do livro *Lavoura Arcaica* para o cinema. Suas principais propostas são: estudar os mecanismos de transposição de uma linguagem para outra, pensando nas hierarquias de prestígio artístico que estas possuem, os valores simbólicos e estéticos que se revertem em valores sociais e mercadológicos e, ainda, até que ponto textos literários valorizados criticamente pela tradição podem transmitir valores a outros meios e linguagens, como o cinema e a televisão, através de suas adaptações. Discutem-se também quais os limites para se pensar em adaptações “fiéis” ao texto-fonte e como estas atitudes podem denotar pretensões e veleidades por parte dos adaptadores.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação, literatura, cinema, prestígio artístico, valores artísticos e mercadológicos.

ABSTRACT:

This work makes an aesthetic and social reflection of the work of art and its aspects by means of the study of the adaptation of the book *Lavoura Arcaica* for the cinema. Its main proposals are: to study the mechanisms of transposition of a language for another one, thinking about the hierarchies of artistic prestige that these possess, the symbolic and aesthetic values that if revert in social and marketing values e, still, until point valued literary texts critically for the tradition can transmit values to other ways and languages, as the cinema and the television, through its adaptations. One also argues which the limits to think about adaptations “fiduciary offices” to the text-source and as these attitudes can denote pretensions and validates on the part of the adapters.

WORDS-KEY: Adaptation, literature, cinema, artistic prestige, symbolic values, marketing values.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CONCEITUAÇÃO	15
PARTES CONSTITUTIVAS	17

1º CAPÍTULO

1.1. TIPOS DE ADAPTAÇÃO E SUAS QUESTÕES	19
1.2. A HIERARQUIA DE PRESTÍGIO E A ADAPTAÇÃO	23
1.3. ARTE E STATUS	32
1.4. A OBRA AUTORAL E O GÊNIO INDIVIDUAL	36
1.5. FIDELIDADES ADAPTATIVAS	47
1.6. A REVERÊNCIA AO LITERÁRIO	49
1.7. LUIZ FERNANDO CARVALHO E A OBRA AUTORAL	56

2º CAPÍTULO

2.1. REPRESENTAÇÃO, ILUSÃO E REALIDADE	59
2.2. MELODRAMA E REPRESENTAÇÃO	63
2.3. CINEMA NARRATIVO E MELODRAMA	66
2.4. O ROMANCE QUE NARRA A SI MESMO E O MODELO DO CINEMA DIEGÉTICO-NARRATIVO	72
2.5. VOZES E PONTO DE VISTA	77

3º CAPÍTULO

3.1. INFLUXO POÉTICO E INDETERMINAÇÃO: O INÍCIO DO FILME E DO LIVRO	81
3.2. SOLUÇÕES FÍLMICAS	89
3.3. A POLIFONIA TEXTUAL E FÍLMICA	100
3.4. MONTAGEM E CONTRAPONTO	106
3.5. EISENSTEIN, MONTAGEM DIALÉTICA E CONCEITUAL Vs. MONTAGEM ORGÂNICA	109
3.6. FALTA DA COR E DA VERDADE NAS HISTÓRIAS DO PAI	119
3.7. DA MONTAGEM À PERDURAÇÃO DO “PLANO”	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138

ILUSTRAÇÕES

Figura 1	92
Figura 2	99
Figura 3	105
Figura 4	105
Figura 5	108
Figura 6	108
Figura 7	110
Figura 8	111
Figura 9	113
Figura 10	127

INTRODUÇÃO

As relações entre literatura e cinema são estudadas há algum tempo. Os enfoques desses estudos diferenciam-se conforme a visada escolhida e o uso de abordagens teóricas. Além do mais, antes mesmo de se pensar questões de adaptação, podemos constatar que a presença dos textos literários em filmes é constante. Muitos deles contêm, segundo Randall Johnson, "dialogicamente, alusões ou referências literárias", podendo essas ser "de natureza oral, visual ou escritas" (JOHNSON: 2003, 37 e 38).

Em *História de Lisboa* (1994), de Wim Wenders, a personagem principal lê poemas de Fernando Pessoa [...]. Há um momento em *Bicho de sete cabeças* (2001), de Laís Bodansky, em que a câmera focaliza, do ponto de vista do jovem internado, versos de Arnaldo Antunes rabiscados na parede de um manicômio. E o que dizer de um filme como *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, que constrói o roteiro com trechos dos *Autos da devassa* e de poemas de Cecília Meirelles e dos poetas envolvidos na Inconfidência Mineira? (JOHNSON: 2003, 38).

Devemos acrescentar também as cinebiografias poéticas, tais como: *Cruz e Souza, o poeta do desterro* (2001), de Sílvio Back, construindo sua trama e recursos cênicos a partir dos poemas do autor de *Missal e Broquéis*, e *Gregório de Matos* (2003), de Ana Carolina, cujo personagem-título é interpretado, não por um ator profissional, mas pelo poeta Waly Salomão.

A interpenetração de recursos e influências entre cinema e literatura não se realiza em uma via de mão única, já que a literatura em grande parte moderna se utilizou, e ainda o faz, da linguagem cinematográfica.

Os modernistas de 1922 já viam a importância do cinema para a renovação da linguagem literária:

(...) Mário de Andrade vê o cinema como um meio de reinventar a experiência literária brasileira e escreve um “romance cinematográfico” – *Amar, verbo intransitivo*. (AVELLAR: 2007, 9)

O próprio Mário vai comentar o assunto:

Escrevendo sobre o estilo telegráfico de Oswald de Andrade em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, sobre a incorporação da benéfica lição do cinema para a criação de uma linguagem literária que tudo abandona pela expressão. (AVELLAR: 2007, 10).

O crítico José Luiz Noriega aponta também esse diálogo e a influência do cinema na literatura:

Esa influencia es patente en gente como Juan Marsé, Manuel Puig, Muñoz Molina, Terenci Moix, Vázquez Montalbán, Bryce Echenique, García Hortelano o Alfonso Grosso. [...] Um caso singular que merece la pena reseñar es el del novelista barcelonés Juan Marsé, em cuya narrativa

aparecem títulos de novelas que constituyen referencias filmicas (*El embrujo de Shanghai, El fantasma del cine Roxy*)[...] (NORIEGA: 2004, 35).

Luiz Fernando Carvalho, diretor do filme *Lavoura Arcaica*, que será alvo de estudo nesta dissertação, ao falar do livro de Raduan Nassar afirma:

Ali a intenção era a seguinte: primeiro eu li o *Lavoura...* e visualizei o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, [...] (CARVALHO: 2002, 35).

Em outra mirada, não devemos desprezar o fato de que falar em cinema e literatura leva a pensar também em complexas relações intertextuais e suas conseqüências fecundas para o estudo das linguagens verbal e não-verbal, já que, segundo Julia Kristeva,

A palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto) (...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA: 1974, 64).

Além disso, é importante abordar como a questão da fidelidade adaptativa é colocada nas discussões que envolvem as relações cinema-literatura, uma vez que relacionadas à “fidelidade” nas adaptações de textos literários, estão implícitas as questões sobre a

hierarquização dos produtos culturais e seus valores estéticos e sociais. É importante também, seguindo essas questões, discutir certos conceitos relacionados aos produtos culturais, tais como *autenticidade*, *originalidade*; e outros que estão diretamente relacionados com eles: *gênio*, “autor”, por exemplo, entre outros.

Tais questões serão aprofundadas em nossa análise do livro *Lavoura Arcaica*, do escritor paulista Raduan Nassar, publicado em 1975 pela editora José Olympio, prestigiado pela crítica e ganhador de vários prêmios literários, e do filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho, lançado em 2001, chamando a atenção dos críticos desde seu lançamento e reverenciado tanto por acadêmicos das áreas das letras, quanto pelos especialistas em cinema.

Assinalamos também que para a análise do filme recorreremos à obra *Sobre o filme Lavoura Arcaica* (2002), uma das primeiras publicações em livro referente a um filme específico da época do cinema da “retomada” e importante material de referência acerca da produção do filme e sobre a carreira do diretor na televisão.

Tratando-se de uma adaptação de Luiz Fernando Carvalho, a discussão se torna mais fecunda, pois é conhecido seu envolvimento com projetos ligados ao literário, no cinema e na TV, principalmente por meio do *Projeto Quadrante* (que segundo seus idealizadores, tem como objetivo adaptar obras literárias, provocando interesse por elas e incentivando sua leitura) e a adaptação de importantes obras literárias de reconhecido valor estético, além de outros trabalhos. Hélio Guimarães destaca alguns destes (GUIMARÃES, in: Revista Trópico: 2007): o curta-metragem “À espera” (1986), baseado no prestigiado *Fragmentos de um discurso amoroso*, do crítico e escritor Roland Barthes, continuando depois em 1994, quando já desafiava os padrões da Rede Globo de adaptação, com o trabalho “Uma mulher vestida de sol”, recriando na TV o

universo de Ariano Suassuna, autor que voltaria a ser adaptado em “Pedra do Reino” (2006), baseado em *O romance da pedra*. Além, é claro, da minissérie “Os Maias”, pela qual Carvalho demonstrou novamente seu talento na adaptação do romance do escritor português Eça de Queirós. Além de ser reverenciado como cineasta por figuras da categoria de Bernardo Bertolucci.

Alguns ensaios críticos colocam o filme *Lavoura Arcaica* como obra reverenciadora do literário, visando uma incorporação “integral” do texto nassariano e o prestígio de sua prosa poética. Discutiremos, neste trabalho, quais os limites dessa atitude reverenciadora em relação aos resultados do produto estético, levando-se em conta que linguagens diferentes têm conseqüentemente resultados estéticos específicos.

As discussões, as análises, os questionamentos não esgotam outras possibilidades de se pensar sobre as relações entre arte e ideologia e suas implicações envolvendo os lugares da literatura e do cinema na sociedade, nas instituições culturais e na cultura de massa.

CONCEITUAÇÃO

Nessa dissertação usamos tanto o termo *adaptação* quanto *transposição* como equivalentes, mesmo que algumas vezes o primeiro termo seja questionado por teóricos e cineastas, apesar de ser ainda o mais usado.

Em passagens específicas desse trabalho nas quais enfatizamos os recursos audiovisuais em confronto com o texto literário, usamos a terminologia *Hipertexto* e *Hipotexto*, termos estes conceituados pelo teórico da semiótica Gerard Genette e

retomados por vários estudiosos. Robert Stam esclarece alguns pontos a respeito desses termos e seu uso na análise do discurso cinematográfico:

[...] A “hipertextualidade”, o quinto tipo de transtextualidade de Genette, é extremamente sugestivo para a análise fílmica. A hipertextualidade diz respeito à relação entre um texto, a que Genette denomina “hipertexto”, e um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. [...] A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (STAM: 2003, 234 e 235).

Quando chamamos tanto o filme quanto o livro como *produtos culturais*, a expressão está relacionada, a partir das reflexões da Teoria Crítica, principalmente Theodor Adorno e seu “A Indústria Cultural”, às questões da inter-relação entre produção cultural e o público consumidor de cultura, ou seja, estão sendo vistos pelo prisma do mercado e pela rede de consumo de bens culturais.

Essa perspectiva não está distante de abordagens sociológicas críticas de pensadores como Pierre Bourdieu, entre outros; por isso, usamos de conceitos desenvolvidos por ele, principalmente *As regras da arte* e vários outros teóricos e suas perspectivas estéticas, sociais e políticas, como Graeme Turner e seu livro *Cinema como prática social*, relacionado especificamente ao cinema, aproveitando suas reflexões para abordar

o livro e o filme a partir de uma visada que envolva estética e sociedade, cultura e política.

PARTES CONSTITUTIVAS

No primeiro capítulo, em grande parte de natureza teórica, foi colocado em pauta o conceito de adaptação cinematográfica e várias questões ligadas a ele, inicialmente fazendo-se uma reflexão mais abrangente e, em seguida, trabalhando com esse conceito de maneira específica, ou seja, relacionado às questões que envolvam mais propriamente o livro e o filme *Lavoura Arcaica*.

No segundo capítulo, foram discutidas algumas características que envolvem as linguagens da literatura e do cinema, suas *transparências* e *opacidades* e suas implicações convencionais e modernas. Tratamos de algumas questões sobre a influência do modo de representação do teatro do século XVIII e da narrativa consolidada no século XIX no cinema chamado por Ismail Xavier de diegético-narrativo e sua representação ficcional, e como a literatura de Raduan Nassar e o filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho romperam com essa tradição na esteira dos movimentos de renovações literárias e cinematográficas.

No terceiro capítulo, fez-se um trabalho de análise dos vários procedimentos de transposição: os aspectos ligados ao uso das *vozes* e seus recursos em relação ao foco

narrativo do livro, em um jogo *polifônico* que envolve maneiras diferentes de se focalizar os personagens, suas atitudes e valores; além disso, trabalhamos as soluções encontradas no discurso fílmico para a descontinuidade narrativa, ou até mesmo a diluição dessa instância narrativa, a modulação da linguagem do texto escrito, a peculiaridade dos capítulos, sua estruturação e particular arranjo. Esse trabalho procurou abranger vários procedimentos ligados ao cinema e sua linguagem em paralelo aos recursos literários, tais como: o uso do som e suas formas convencionais e criativas, montagem, decupagem, uso da cor e tensões e contrapontos entre imagem e som.

Por fim, podemos dizer que essas análises não foram feitas isoladas do contexto geral de reflexão, abrindo-se sempre espaço para se discutir as escolhas e os efeitos produzidos por elas na transposição; por isso, este capítulo também se constituiu como parcialmente teórico.

1º CAPÍTULO

1. 1. TIPOS DE ADAPTAÇÃO E SUAS QUESTÕES

A adaptação é um procedimento recorrente na história da literatura. A adaptação cinematográfica é apenas uma delas e das mais recentes. Antes mesmo de discutirmos sobre ela, podemos pensar que as relações complexas que envolvem qualquer tipo de adaptação já vêm de muitos anos. No mundo da literatura e de seus criadores já se entrava em discussões quando se tratava de transposições dos textos literários para os espetáculos. Como esclarece Hélio Guimarães:

Essa relação conflituosa e complexa entre o mundo das letras e o do espetáculo não data de hoje, [...]. Já na década de 1870, José de Alencar e Machado de Assis, dois fundadores do romance brasileiro, pronunciavam sobre o assunto. [...] Enquanto José de Alencar se ressentia da desvinculação entre a ópera *O guarani* e o romance de sua autoria, Machado de Assis festeja a independência do espetáculo teatral em relação ao livro, que sairia ileso do fracasso da peça. (GUIMARÃES, In: PELLEGRINI: 2003, 92 e 93).

As tomadas de posição dos dois escritores demonstram as diferentes maneiras de se pensar a adaptação e avaliá-la positivamente ou não. No caso de José de Alencar, a

desvinculação das adaptações teatrais em relação a seu texto, colocava em risco, para o romancista, suas prerrogativas “autorais”, fazendo com que seu texto não fosse mais reconhecido nas peças. Nas palavras do próprio Alencar:

Acredito mesmo que muita gente fina que viu a ópera e drama *d’O guarani*, ignora absolutamente a existência do romance, e está na profunda crença de que isso é alguma história africana plagiada para o nosso teatro (In: GUIMARÃES e PELLEGRINI: 2003, 92).

Temos nesses depoimentos exemplos que nos fazem perceber as várias facetas que pode tomar a questão da adaptação, muitas vezes pensada no sentido da “fidelidade” ao texto-fonte, com o risco de desvirtuá-lo, outras vezes pensada nos seus aspectos criativos e de desafio às noções estabelecidas de autoria, além das diferenças que as desobrigam de vinculações estéticas e de prestígio ou desprestígio.

As discussões em torno desse assunto envolvem sempre mais do que mecanismos de transposição de uma linguagem para outra:

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (GUIMARÃES, In: PELLEGRINI: 2003, 92).

Na perspectiva dialógica de Mikhail Bakhtin, esses “processos dinâmicos”, de que fala Guimarães, acontecem porque a linguagem é um fenômeno heterogêneo e dependente de contextos e usos. Em termos histórico-culturais, a linguagem é o diálogo de várias linguagens que se entrecruzam, que se modificam, que se amalgamam e que, portanto, não podem estar presas a uma origem “pura”, vinda de uma única fonte.

O deslocamento de uma linguagem de um determinado meio para outro traz inevitavelmente formas outras de manifestação, além de maneiras específicas de se constituírem.

A partir dessas questões podemos inferir que a adaptação da literatura para o cinema pode se apresentar de maneiras diferentes, pelas próprias características das duas linguagens, e também pelas intenções e visões que circundam seu estatuto nas artes e na sociedade.

Além dessas discussões, alguns autores estabelecem uma tipologia em relação às adaptações. José Luis Sanches Noriega, em seu livro *De la literatura al cine* (2004), aborda a questão da adaptação “segundo uma dialética fidelidade/criatividade”, dualidade que será recorrente em nosso trabalho. Nessa categoria, Noriega incluiu a “adaptação como ilustração”; “a adaptação como transposição”; “adaptação como interpretação” e “a adaptação livre”. (NORIEGA: 2004, 64).

Segundo ele, o primeiro tipo de adaptação também é chamado de adaptação literal, fiel ou acadêmica e de adaptação passiva. Nessa tarefa adaptativa, deve-se “transcribir por completo los diálogos y utilizar los elementos figurativos y visuales”, mas assinala que a adaptação fiel ao texto “muy raras veces (se justifica) por su valor estético [...]” (NORIEGA: 2004, 64).

Nesta última frase, Noriega parece reforçar o equívoco de se nortear o valor estético de uma obra cinematográfica pelos elementos próprios ao texto literário que serviu de ponto inicial para a adaptação. Esperar que um romance seja transposto integralmente para a narrativa fílmica ou que o espectador não se decepcione ao assistir ao filme, é incorrer em enganos em relação às diferenças entre as linguagens envolvidas, ou a visão preconceituosa que se tem sobre elas.

Na continuação dos conceitos, a adaptação como transposição, por sua vez, está a meio caminho, de acordo com Noriega, entre a adaptação fiel e a interpretação, sendo que “la transposición converge con la primeira en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por si mismo [...]” (NORIEGA: 2004, 64).

Ademais, a adaptação como transposição

Implica la búsqueda de médios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas – o similares – cualidades estéticas, culturales o ideológicas. (NORIEGA: 2004, 64).

No primeiro excerto de Noriega, “la voluntad de servir al autor literário” representa a procura pela legitimidade, usando-se de um texto “autorizado” em seu valor estético e simbólico; enquanto que na continuação desse excerto, “poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por si mesmo” coloca em afirmação a autonomia do hipertexto, com

suas características próprias, plasmadas *a partir* do hipotexto e não *no* hipotexto e seu decalque para outro meio.

Vamos nos ater neste trabalho aos dois primeiros tipos de adaptação, já que as análises que desenvolvemos se preocupam em apontar alguns elementos que demonstrem tanto as atitudes “fiéis” quanto as “criativas” presentes no filme estudado e nos depoimentos do diretor do filme *Lavoura Arcaica*.

1.2. A HIERARQUIA DE PRESTÍGIO E A ADAPTAÇÃO

As obras de arte, e a literatura em particular, possuem valores simbólicos que se reverterem em valor social, alcançando sua legitimidade e valorização ao longo do tempo a partir dos estudos críticos, a consolidação dos cânones e também por meio de instituições como as academias, os estudos escolares e universitários.

A partir desse contexto amplo, algumas linguagens e gêneros, em determinados períodos e lugares, são legitimados como “artísticos”, originais e autênticos, e em um processo que é social e cultural, as obras de arte são hierarquizadas a partir de determinados critérios, umas tendo valores mais apreciáveis, outras alcançando uma estatura mais modesta.

Algumas dessas obras estão inseridas em uma cultura de elite, outras pertencem à cultura de massa; produtos culturais direcionados para um público seletivo, específico,

outros voltados para um público mais amplo e, segundo seus distribuidores, menos exigente em relação à sofisticação da linguagem ou à complexidade dos temas.

Pierre Bourdieu refletiu em várias passagens de seu livro *As Regras da Arte* (1996) sobre essa divisão das obras segundo seu valor de mercado e sua sofisticação específica, sendo que, muitas vezes, devido a essa sofisticação e raridade se colocam como avessa, a primeira vista, aos objetivos mercadológicos.

Na segunda metade do século XIX, momento em que o campo literário atingiu um grau de autonomia que desde então não ultrapassou ainda, temos assim uma primeira hierarquia segundo o grau de dependência real ou presumida perante o público, o sucesso, a economia. Esta hierarquia principal acha-se por seu turno recortada por uma outra, que se estabelece (...) segundo a qualidade social e “cultural” do público tocado e segundo o capital simbólico que o público garante aos produtores concedendo-lhes o seu reconhecimento. (BOURDIEU: 1996, 250)

E em outro lugar:

A partir daqui, o campo literário unificado tende a organizar-se segundo dois princípios de diferenciação independentes e hierarquizados: a oposição principal, entre a produção pura, destinada a um mercado limitado aos produtores, e a grande produção, orientada para a satisfação das expectativas do grande público. (BOURDIEU: 1996, 147).

No século XIX e no início do século XX, a literatura, principalmente a poesia, as artes plásticas e a ópera tiveram status de obras de arte e conseguiram espaço positivo nas críticas dos jornais e em periódicos e revistas especializadas. O cinema e certos espetáculos teatrais foram considerados populares, na esteira das narrativas folhetinescas, e tiveram ampla apreciação nos espetáculos de feira, mas demoraram mais tempo para adquirirem valor e prestígio dos críticos de arte e conquistarem o aval artístico. Para isso, precisariam de legitimidade que quase sempre advinha de modos consagrados e respeitados da literatura, seus gêneros e o modo de serem trabalhados.

Os progressos do campo literário no sentido da autonomia são assinalados pelo facto de, em finais do século XIX, a hierarquia entre os gêneros (e os autores), segundo os critérios específicos do juízo dos pares, ser quase exactamente a inversa da hierarquia segundo o sucesso comercial. Isto por contraste com o que se observava no século XVII, quando as duas hierarquias tendencialmente se confundiam, sendo os mais consagrados dos homens de letras, sobretudo os poetas e eruditos, os mais bem dotados de pensões e benefícios. (BOURDIEU: 1996, 140)

E ainda segundo Bourdieu:

Vemos por múltiplos indícios que, sob o Segundo Império, o topo da hierarquia é ocupado pela poesia que, consagrada como a arte por excelência pela tradição romântica, conserva todo seu prestígio. (BOURDIEU: 1996, 141).

Nesse sentido, em alguns casos, a narratividade consolidada pela literatura se tornou o foco das novas buscas do cinema e suas finalidades, objetivando principalmente o modelo do romance do século XIX, o melodrama teatral e a idéia do “palco à italiana” (daí o uso de uma cortina, nas salas de cinema tradicionais, muito parecida com aquela que separava o público e o espaço aonde iriam se desenrolar as ações com os atores).

Em outras situações e contextos, o cinema buscou sua legitimação na poesia e seus recursos, já que em muitos setores da crítica, o gênero poético foi mais prestigiado do que o narrativo, envolvendo determinada sofisticação que, segundo alguns, os gêneros narrativos, principalmente os mais populares, não possuíam.

Quanto ao romance, situado em posição central entre os dois pólos do espaço literário, é o que apresenta uma maior dispersão do ponto de vista do estatuto simbólico: embora tenha adquirido as suas cartas de nobreza, pelo menos no interior do campo, e até para além dele, com Stendhal e Balzac, e, sobretudo, Flaubert, continua associado à imagem de uma literatura mercantil, ligada ao jornalismo por intermédio do folhetim. (BOURDIEU: 1996, 141).

No segundo caso, figuras de vanguarda como Jean Epstein e Victor Chklóvski direcionaram o cinema, em seus comentários, para finalidades propriamente poéticas:

Para Jean Epstein no cinema e nas letras, tudo se mexe. Filme e livro viviam então (década de 20) a estética da proximidade, da sugestão, da sucessão, da

sensualidade, da rapidez mental, do momento. Para ele, na tela como no papel a qualidade essencial do gesto expressivo é não se completar. (...) Não se conta mais nada, indica-se. (AVELLAR: 2007, 111).

De um romance, conclui Chklóvski, nada pode ser levado ao cinema, a não ser a história contada nele, mas a história nua, sem nada, somente os fatos, sem o revestimento artístico que faz desses fatos um todo expressivo. Desafio mais estimulante seria fazer um filme a partir do mesmo ponto de vista, seria ver como no cinema um filme poderia adotar o mesmo sentimento de Tolstoi. Partir da mesma concepção e, em lugar de se apoiar na história contada em palavras, inventar formas em movimento geradas por um sentimento idêntico ao que levou à criação daquele texto. (AVELLAR: 2007, 12).

Neste último caso, talvez esteja um prenúncio para se pensar o cinema buscando na linguagem literária elementos que são trabalhados homologicamente em outra linguagem. Dessa forma, a adaptação cinematográfica não se mostra pretensamente “fiel” e serviu à literatura.

No entanto, a terminologia do literário permanece para se falar do cinema. Ainda segundo as palavras de Avellar:

Victor Chklóvski (década de 20) em “Poesia e prosa no cinema” defende a existência de um cinema de prosa e outro de poesia. (...) Um, o cinema de prosa, narra – mais exatamente: mostra, pois no cinema o acontecimento

existe e fala por si mesmo, o cinema de prosa mostra um acontecimento como se a imagem fosse uma janela aberta para uma paisagem. (AVELLAR: 2007, 107).

Nesse contexto de legitimações, que envolvem a literatura como modelo para outros meios menos prestigiados, surgiu uma hierarquia de valores entre produtos culturais. Em relação à literatura e ao cinema, Noriega mais uma vez colocou o problema:

El enfrentamiento histórico cine-literatura se há presentado bajo el prétexto no cuestionado de la *jerarquía de prestigio* por la que el cine aparece subordinado con respecto a la literatura en su capacidad artística. (NORIEGA: 2004, 48).

Mas apresentou também ressalvas e restrições para a autonomia estética desse cinema que se apega ao respeito pelo literário, como já havíamos enfatizado antes:

La existencia de una amplia historia de adaptaciones no garantiza la autonomia estética de esse cine frecuentemente tildado de “literario”; para ello habrá que indagar en *qué es um autor cinematográfico*. En el fondo, se trata de dirimir si la adaptacion es compatible con la autoría cinematográfica, si la obra resultante posee el grado suficiente de autonomia estética, pues, de otro modo, pervivirá la idea de que en las adaptaciones hay implícita una búsqueda de estatuto artístico para el cine o de que el texto

adaptado sea una obra de segundo orden respecto al original. (NORIEGA: 2004, 48).

Essas hierarquizações são fomentadas ainda mais por outros modos de se pensar o produto cultural e seu valor, principalmente as noções de *originalidade*, *autenticidade*, e o uso de conceitos autorais para determinadas obras e seu processo de trabalho.

Em outra visada, a maneira como a literatura, as artes plásticas e o teatro são aquilatados socialmente em avaliações e divulgações, também colaboram para seu status e seu prestígio ou não.

A partir dessas avaliações, essas obras, como produtos culturais, serviram também como instrumentos para se conseguir status social e cultural, e, desse modo, estão inseridas na política das trocas simbólicas e suas conseqüências sociais, culturais e ideológicas.

Dentro das discussões restritas à literatura e seus aspectos sociais em relação à questão da leitura, Márcia Abreu, trabalhando a imagem social que o leitor faz de si e dos outros em contato com obras literárias de maior prestígio e outras pertencentes à cultura de massa, diz:

Os livros que lemos (ou não lemos) e as opiniões que expressamos sobre eles (tendo lido ou não) compõem parte de nossa imagem social. Uma pessoa que queira passar de si uma imagem de erudição falará de livros de James Joyce, mas não de obras de Paulo Coelho. Essa mesma pessoa se tiver de externar idéias sobre Paulo Coelho, dirá que o desaprova. Mesmo

que não tenha entendido nada de *Ulisses* ou tenha se emocionado lendo *O alquimista*. (ABREU: 2006, 19).

Segundo a autora, esta imagem, como em qualquer outro contexto social, é construída, vinculando-se a um valor cultural na sociedade a que o indivíduo pertence, obedecendo a padrões estabelecidos, muitas vezes, por setores e instituições respeitáveis que decidem o que deve ou não ser apreciado.

Em outra passagem a autora reforça as idéias de distinção e prestígio intelectual, dizendo que “quando se trata dos melhores livros do século, os eruditos esforçam-se para lê-los e, sobretudo, para ter o que dizer sobre eles, pois isso é sinal de distinção e os coloca no topo da intelectualidade.” (ABREU: 2006, 18).

No que diz respeito à crítica literária, Abreu insiste que se mantêm muitas vezes critérios altamente seletivos e mesmo preconceitos em relação a certas obras e gêneros e também em relação ao público e sua recepção. Para a autora, alguns críticos, a quem ela chama de “incrédulos”, em relação a obras como as de Paulo Coelho, afirmam que esse tipo de literatura é “subcultura, que o público (não somente o brasileiro), é muito inculto e busca apenas um misticismo barato.” (ABREU: 2006, 19)

Como resultado dessas discussões, surge uma divisão entre obras de “maior qualidade” e obras mais populares. Segundo alguns, alta tiragem é sinônimo de obras vulgares, voltadas para fórmulas que atraem o grande público, como, por exemplo, as narrativas que envolvem enredos rocambolescos, nas tradições dos folhetins novecentistas, mescladas a elementos de auto-ajuda, e direcionadas a um público “inculto” em demanda de um “misticismo barato”, como vimos nas opiniões críticas recolhidas por Abreu.

Por outro lado, as obras que pertencem aos cânones literários e que têm pouca tiragem; portanto, que possuem um público exíguo, ou pertencem ao rol dos “clássicos”, possuem alta qualidade estética.

É, com efeito, a qualidade social do público (medida principalmente pelo seu volume) e o ganho simbólico por ele garantido que determinam a hierarquia específica que é estabelecida entre as obras e os autores no interior de cada gênero (...) (BOURDIEU: 1996, 142).

Com o cinema, em relação à literatura, essas vinculações sumárias se intensificam, principalmente por conta da indústria cinematográfica e a linha de produção hollywoodiana.

Portanto, quanto mais distante das vicissitudes do mercado editorial, ou dos gêneros “industriais” dos filmes comerciais e mais adequados a certas características de rigor artístico e sofisticação, melhor visto o produto cultural em questão, seja ele um livro ou um filme.

Se essas hierarquizações se apresentam no próprio cenário das publicações literárias e afins, entre o literário e cinematográfico os problemas se tornam mais complexos. Por isso estão em jogo mais do que questões estéticas; nestas discussões, a arte é vista em paralelo a seu status, ser melhor ou pior envolve políticas culturais e poderes e prestígios de instituições que fomentam o meio próprio da cultura.

Valem neste ponto alguns comentários e interpretações das visões que circundam o mundo dos produtos culturais.

1.3. ARTE E STATUS

As abordagens e reflexões de Pierre Bourdieu, algumas das quais já utilizamos aqui, são úteis para se refletir sobre as motivações que subjazem o fazer, e principalmente, a divulgação do objeto artístico.

Por se tratarem de abordagens sociológicas da arte, os trabalhos do pensador francês receberam atenção de Vera Zolberg em sua análise sobre os estudos das artes não somente em termos intrínsecos, mas também nos seus aspectos sociais, levando-se em conta as questões de mercado, as políticas editoriais e a divulgação da obra artística. Segundo a autora “Bourdieu argumenta que é necessário levar em conta [...] o uso consciente da arte e do estilo como instrumentos de busca por status [...]” (ZOLBERG: 2006, 233).

E a autora continua:

Fundamental à sua análise das artes na sociedade é a ideia de Bourdieu de que, independentemente do que mais possa ser, a arte e sua apreciação são usadas como uma forma de capital simbólico na arena (ou champ) de status [...]. À semelhança do capital financeiro na arena econômica ou do poder na arena política, as pessoas são dotadas de qualidade maior ou menor, mais alta ou mais baixa de capital cultural (ZOLBERG: 2006, 234 e 235).

A que o pensador francês vai chamar de “qualidade social e cultural do público consumidor”.

E como Bourdieu trabalha com o conceito de “escritor”, o próprio autor esclarece sobre a ampliação deste conceito, quando escreve que “o leitor poderá, ao longo de todo este texto, substituir escritor por pintor, filósofo, cientista, etc, e literário por artístico, filosófico, científico, etc.” (BOURDIEU: 1996, 246).

Por isso que nas adaptações cinematográficas, principalmente nos primeiros anos do século XX, quando o cinema estava se legitimando perante os outros espetáculos, como a Broadway, nos Estados Unidos, as turnês shakespearianas, na Inglaterra, buscou-se essa operação de prestígio intelectual, vinculando o produto à “qualidade do público apreciador” por meio de textos consagrados, consonante a esse público. José Luis Sanches Noriega coloca de outra maneira essa busca de legitimação por meio de obras literárias consagradas:

La adaptación de obras consagradas de autores clásicos o contemporáneos se presenta ante el gran público como una operación cultural, de forma que la asistencia al cine tiene un aliciente netamente artístico unido al espectacular y ocioso. Ya queda indicado que en los orígenes de las adaptaciones literarias está el *barniz intelectual* que podían proporcionar a un medio como el cine, necesitado de reconocimiento artístico: “Teatral o novelística, la adaptación en su origen no fue otra cosa que una garantía de valor que se esperaba dar a una película aprovechando la notoriedad de las obras adaptadas”(MITRY, 1978,II,424). El prestigio artístico puede referirse también, en el caso del teatro, a la necesidad de guardar testimonio de una puesta en escena o de la interpretación de un actor, que llega justificar por si sola la adaptación, como el trabajo de Marlon Brando en *Un tranvía llamado Deseo (A Streetcar Named Desire)*, Elia Kazan, 1951). (NORIEGA: 2000, 52).

Pensando na relação entre cinema e narrativa, Marc Vernet assinala:

A busca da legitimidade – A terceira razão a ser exposta deve-se a um fato mais histórico: o estatuto do cinema em seus primeiros tempos. A “invenção sem futuro”, como declarava Lumière, era nos primeiros tempos um espetáculo um tanto vil, uma atração de feira que se justificava essencialmente – mas não apenas – pela novidade técnica.

Sair desse gueto relativo exigia que o cinema se colocasse sob os auspícios das “artes nobres”, que eram, na passagem do século XIX para o século XX, o teatro e o romance; que passasse, de certo modo, pela prova de que poderia também contar histórias “dignas de interesse”.

Assim, em 1908, foi criada na França a Sociedade do Filme de Arte, cuja ambição era “reagir contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes”, chamando atores de teatro famosos para adaptar temas literários como *A volta de Ulisses*, *A dama das camélias*, *Ruy Blas* e *Macbeth*. O filme mais conhecido dessa série é *L'assassinat Du Duc de Guise* (roteiro do acadêmico Henri Lavedan, partitura musical de Camille Saint-Saens), como o ator Le Bargy, que assinou a direção em 1908. (VERNET in: AUMONT ET Alli: 2008, 91).

Para Noriega e Vernet essa “operação cultural” realizada a partir do trabalho de adaptação tem como propósito a legitimidade da linguagem cinematográfica perante um público considerado refinado, com representatividade social e cultural. Dessa forma, o cinema procura alcançar a posição privilegiada de arte ou, pelo menos, de espetáculo

adequado a um público de qualidade e cujo gosto e opinião agrega capital simbólico para linguagens como as dele.

Apesar de todas as mudanças que ocorreram na história e no desenvolvimento do cinema, sua popularização e a técnica transformada em indústria, não é demais ainda se afirmar, em alguns casos, que a linguagem cinematográfica continua essa busca de legitimidade e seus efeitos.

E um dos critérios importantes para se pensar uma obra como artística, de valor apreciável, é situá-la a partir de seu autor, considerando-o, em sua individualidade e excepcionalidade, como o elemento precípua para sua preciosidade e riqueza artística. Esse critério, apesar de sua relativização por estudos intrínsecos de textos literários e pela voga das reflexões estruturalistas, ainda hoje é levado em consideração, adaptando-se a novos contextos e cenários das reflexões artísticas.

A distinção está em justamente celebrar a obra artística como um produto singular, portanto, não estando perdida na indiferenciação daqueles outros produzidos em série. Daí dizer-se que determinado livro não se confunde com a banalização do gênero regionalista, por ser justamente assinado por Guimarães Rosa; que aquele filme não pode ser misturado aos outros do gênero faroeste, pois, embora produzido na “indústria” cinematográfica hollywoodiana, trata-se de um trabalho “assinado” por Nicholas Ray.

Outras vezes, a distinção está na própria marginalização do “artista”, tornando-se sua obra “denegada” pelo grande público ou por esquemas editoriais, ou mesmo pelo afastamento ou recusa do artista em manter-se em foco comercial com seus trabalhos. Por isso mesmo temos artistas de grande valor, verdadeiros gênios, em figuras como Paulo Leminski e Raduan Nassar e sua recusa dos protocolos e festas literárias; em

cinastas como Samuel Fuller, não trabalhando nos “esquemas” dos estúdios hollywoodianos, e Antonioni e seus “filmes na gaveta”.

1.4. A OBRA AUTORAL E O GÊNIO INDIVIDUAL

A partir destes enfoques, surge o conceito de “gênio” e vale aqui algumas colocações sobre ele. Este conceito vem do Romantismo e sua visão liberal de “individualismo”, conceitos típicos do período da ascensão burguesa, principalmente no século XIX. Dessa forma, o ideal romântico de obra artística é colocá-la como fruto de indivíduos excepcionais, inspirados e geniais. Além disso, essa individualidade reforça a ação solitária do sujeito em oposição às instituições e aos governos. Os gênios são como antenas para a humanidade, agindo pela inteligência e pela inspiração, resistindo aos mais diferentes modos de subjugação. Assim, são considerados gênios, Shakespeare, Dante, Cervantes, Michelangelo, Van Gogh.

Na esteira dessa concepção e de seus modelos, a atualidade coloca outras formas de ser genial. Outras linguagens têm seus manipuladores geniais, mesmo em circunstâncias adversas.

Quando Marc Vernet toca em questões que envolvem a arte e o artista no cinema, ele se refere aos embates de certos artistas contra os que eles pensam serem os inimigos de sua arte autêntica e autoral, que acabam por revelar uma concepção ingênua de sua atitude criativa:

De fato, a denúncia da indústria cinematográfica é válida para uma valorização da criação artística artesanal, como exprime, aliás, bastante bem, o adjetivo com que às vezes se designa esse cinema diferente: independente. Essa exaltação do artista, infelizmente, corre o risco de proceder ou resultar de uma concepção muito romântica do criador, que age isoladamente sob o domínio da inspiração da qual nada pode dizer. (VERNET in: AUMONT e Alli: 2008, 94)

Recorrendo novamente a Zolberg, as obras chamadas “de arte”, possuem características que as tornam especiais, e seus criadores, pertencentes à categoria que estamos discutindo, a dos gênios:

Embora separada tanto da perfeição quanto da beleza, a característica de “genuinidade” das obras de arte permeia a maioria desses discursos (dos humanistas, segundo Zolberg), incluindo originalidade e singularidade, bem como raridade. [...] Seu valor se baseia no fato de que o artista é de algum modo, indivisível do objeto de arte criado, e o artista e a obra são aspectos complementares do gênio. [...] Eles vêem cada grande obra como expressão singular e significativa de seu criador. (ZOLBERG: 2006, 64).

Avançando-se um pouco mais para as questões que se relacionam com as reflexões sobre o sentido autoral na produção dos objetos culturais, podemos seguir com as reflexões desenvolvidas por pensadores muito diferentes entre si em suas abordagens filosóficas e críticas, mas que possuem em comum a crítica ao conceito de “autoral” e

suas conseqüências, entre eles Michel Foucault, Roland Barthes, Pierre Bourdieu e Christian Metz.

Para Foucault, a noção que se tem de *autor* está intimamente ligada àquela que fazemos de *obra*. Além disso, Foucault explica que a concepção autoral se torna importante, em termos de história do pensamento e da cultura, no momento da “individualização” alcançada na era romântica. Neste sentido, a criação inspirada do autor se sobrepõe em importância e significação a determinadas regras e unidades mais intrínsecas e “formais”, como o *gênero literário*.

Roland Barthes, por sua vez, diz que existe uma junção forçada feita pela crítica entre Autor e Obra a partir do que ele chama de “diário íntimo” do escritor como uma necessidade de destacar a pessoa do autor, dando às suas experiências, paixões e histórias de vida uma importância que deveria ser dada à escrita, a única que importa ser analisada. (BARTHES: 1988, 46,47). Para o autor de *O prazer do texto*:

A explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua “confidência” (BARTHES: 1988, 50).

Bourdieu também reforça estas concepções em autores e teóricos contemporâneos ao escrever:

Assim, por exemplo, quando, na sua extremamente clássica *Theory of Literature*, René Wellek e Austin Warren advogam a bem banal “explicação pela personalidade e a vida do escritor”, é a crença no “gênio criador” que tacitamente admitem como óbvia, e sem dúvida a maioria dos leitores com eles, adotando, por conseguinte, segundo seus próprios termos, “um dos métodos mais antigos e mais bem estabelecidos da história da literatura”, o que consiste em procurar no autor isoladamente considerado (a unicidade e a singularidade fazem parte das propriedades do “criador”) o princípio explicativo da obra. (BOURDIEU: 1996, 251).

Christian Metz, estudioso do cinema e sua linguagem, discutindo em seu livro *A Significação no Cinema* a questão das instâncias narrativas, aproxima-se de Barthes sobre a relativização da figura do Autor, ao dizer:

Pois a noção de autor é meramente uma das formas, culturalmente limitada e condicionada, de uma instância muito mais universal que, por isso mesmo, preferimos chamar de “instância narradora”. (METZ: 1995, 41).

Somando-se a estes, surgem outros questionamentos, advindos principalmente da sociologia das artes, que colocam em xeque os conceitos de autor, e, em consequência, o de gênio, para o produtor e a singularidade extrema dos produtos culturais. Zolberg apresenta as idéias de Howard S. Becker, sociólogo das artes, e diz que ele:

Ao retratar os artistas como trabalhadores cujas criações, longe de ser o resultado de forças misteriosas, são os produtos da ação cooperativa de

(frequentemente) inúmeros colaboradores, [...] destrona a concepção estética das belas-artes. (ZOLBERG: 2006, 236).

Deve-se esclarecer que a expressão “estética das belas-artes” está sendo reduzida, nas reflexões do sociólogo, ao “aburguesamento” das artes e a concepção romântica do objeto artístico a partir do seu produtor e sua individualidade genial, excluindo outros modos de se pensar a questão estética como resultado do trabalho artístico.

Zolberg também esclarece que, Bourdieu, em relação à obra de arte:

Mostra convincentemente que ela não é, como no mito romântico, a ação espontânea de um gênio, mas a ação coletiva de uma diversidade de atores sociais [...]. Os artistas ganham reputação com a ajuda de pessoal de apoio como críticos e outros redatores de arte [...]. (ZOLBERG: 2006, 236).

O que se percebe nas reflexões da socióloga apresentando as idéias de Bourdieu e outros é que a imagem de artista e suas obras são construtos sociais e históricos e nunca devem ser apreciados isoladamente, levando-se em conta somente critérios “estéticos”, ou emprestando conceitos historicamente situados e transformando-os em universais ou válidos em todos os contextos.

As idéias dos gênios e dos “escolhidos” ainda persistem em concepções contemporâneas das artes, como podem muito bem atestar trabalhos na esteira dos de Harold Bloom, professor de Oxford, desde *A Angústia da Influência* (1973), passando pelo *O Cânone Ocidental* (1994), e mais incisivamente em *O Gênio* (2002) e essas ideias não se fixam apenas nas artes plásticas ou na literatura, já que este conceito e

também o de “autoral”, alojam-se em atividades que, de um modo geral, não os comportariam, como é o caso do cinema:

Em conformidade com a pintura e a música clássica, apontaram um único indivíduo como responsável pela criação de um filme, geralmente o diretor, dando a ele, portanto, uma identidade de “artista”. O que é, de certo modo, irônico, tratando-se de um meio cujo produto é resultado de ação coletiva. (ZOLBERG: 2006, 241)

Pode parecer irônico, mas essa atitude diante da produção cinematográfica na esteira das outras artes, incluindo a literatura, solidifica-se em determinado momento na história do cinema. Se aqui a questão da adaptação não está em pauta ainda, valem a pena algumas explicações a respeito dos aspectos autorais no cinema, a partir de alguns comentários de Robert Stam.

Em seu livro *Introdução à teoria do cinema*, o estudioso americano, no capítulo 11, sob o título “O culto ao autor”, aborda esse assunto, de cujos comentários aproveitaremos alguns para este trabalho. Stam começa seu texto citando o fato de textos de André Bazin, conceituado crítico francês e fundador da famosa revista de cinema *Cahiers du Cinema*, compartilharem afinidades com o existencialismo de Sartre, principalmente em relação a termos como “liberdade”, “destino” e “autenticidade”, que estão presentes e vão fundamentar o “autorismo”¹ e dar sustentação para o que foi

¹ Assim é traduzido o termo usado no original por Robert Stam “auterism”. Em nota o tradutor explica: “Adotamos ‘autorismo’, um neologismo de uso infrequente em português, e não ‘política dos autores’ ou ‘teoria do autor’, porque o sentido com que Robert Stam utiliza o termo *auterism* no original em inglês abarca tanto essas duas noções (a primeira crítica, a segunda teórica, e ambas citadas por diversas vezes neste e no próximo capítulo), como o aspecto cinefílico envolvido no culto ao autor nos anos 50 e 60”. (STAM: 2003, 102).

chamada de “política dos autores”. (STAM: 2003, 102). Além disso, alguns intelectuais que acumulam as funções de escritores e cineastas foram aqueles que fizeram a ligação entre a questão autoral da literatura para a mesma questão no cinema:

O romancista e cineasta Alexandre Astruc preparou o caminho para o autorismo com seu ensaio de 1948 “Birth of a new avant-garde: The câmerapen”, no qual sustentou que o cinema estava se transformando em um novo meio de expressão análogo à pintura ou ao romance. O cineasta, afirmava Astruc, deveria ser capaz de dizer “eu” como o romancista ou o poeta. [...] Em termos sartrianos, o autor cinematográfico luta por “autenticidade” perante o “olhar” castrador do Studio System. (STAM: 2003, 104).

Retomando termos que estavam presentes nos contrapontos apresentados por Foucault em relação ao Autor e os gêneros literários, aqui já apresentados, mas agora em termos cinematográficos, podemos trazer à discussão as reflexões de Graeme Turner sobre cinema de autor e gêneros, e as origens da discussão na questão literária.

Da mesma forma que Zolberg (p. 241), Turner coloca os mesmos termos, dizendo que “costuma-se atribuir à teoria do cinema de autor o fato de ter dado ao longametrage um “autor”. Em vez de ser um projeto industrial cooperativo, o filme foi identificado com seu diretor, que era visto como seu criador último. (TURNER: 1997, 44). Preterindo-se, portanto, a ideia de trabalho coletivo e “cooperativo”, a favor de um indivíduo como responsável pelo trabalho de criação, o chamado “autor cinematográfico”.

Graeme Turner argumenta ainda que por meio da "política dos autores" há uma correspondência entre Autor e Artista. E os estudos e critérios aplicados ao cinema tinham como modelo os estudos literários, e "não é difícil perceber a razão" (TURNER: 1997, 44 e 45). Em consonância com a literatura, o cinema tornou-se mais frequentemente alvo dos estudos acadêmicos, institucionalizados, nos quais se aplicavam teorias psicanalíticas, lingüísticas, antropológicas, entre outras, da mesma forma como acontecia nos departamentos de letras e seus estudos literários (IDEM: 46).

Se a literatura, muitas vezes, é confrontada com o cinema, a primeira aparecendo com um valor cultural superior e associada a um público seletivo e restrito, o segundo associado à vulgarização, a um simples entretenimento, com o desenvolvimento dos aspectos "autorais" e da "arte" cinematográfica em muitos textos e comentários de cinema, a mesma situação se transfere para esse cinema autoral em relação à TV. Agora, o cinema toma emprestado das artes "nobres" sua legitimidade perante um público mais especializado, voltando-se contra a vulgarização dos programas televisivos, estes sendo agora os diluidores da vocação artística de linguagens mais nobres, como a literatura e o cinema "de autor".

Arlindo Machado apresenta o modo enfático e altamente hierárquico como o cineasta Wim Wenders coloca o confronto entre o cinema e a televisão. Da mesma maneira que certos textos literários ou peças clássicas são exaltados e confrontados com o cinema estritamente hollywoodiano ou realizado com fins comerciais, no documentário *Quarto 666*(1982), o cineasta alemão coloca lado a lado produtos diametralmente opostos em suas finalidades e recursos, enfatizando juízos de valor em relação a um e outro produto cultural. Assim se expressa Machado em relação a essa atitude do cineasta:

Ademais, não há como deixar de perceber também o modo primário com que Wenders coloca em confronto o cinema e a televisão. Se o cinema é aquilo que fazem homens como Godard, Herzog, Spielberg, Fassbinder, Guney, Antonioni e o próprio Wenders (o cineasta alemão escolheu a dedo os seus entrevistados), o equivalente, no universo do vídeo e da televisão, seriam coisas como os programas interplanetários de Nam June Paik, as *séries* e *spots* produzidos para a televisão por gente como Peter Greenaway, Zbigniew Rybczynski, Raul Ruiz e, para pensar em exemplos brasileiros, os irmãos Walter e João Moreira Salles, [...]. Soa no mínimo como um contra-senso colocar lado a lado cineastas que fazem um cinema autoral e inventivo (uma minoria, diga-se de passagem, dentro do universo da produção cinematográfica) e imagens absolutamente banais da televisão, como programas de auditório e seriados japoneses no estilo *Jaspion*. (MACHADO: 2002, 204).

Mas nesse movimento de idéias ligado aos aspectos autorais no cinema, a relação com a literatura também não se realizava sem conflitos, já que, na contramão do prestígio que a literatura poderia oferecer aos produtos culturais cinematográficos, o literário poderia representar a afetação ou a “forma-prisão”, para usar o termo de Silviano Santiago citado por Balogh (2003, 45), que impediria o trabalho independente do cineasta em sua liberdade criativa.

Deve-se refletir um pouco a respeito da citação de Balogh que foi retirada do ensaio “Eça, autor de *Mme Bovary*” do livro *Uma Literatura nos Trópicos*. Neste ensaio, Santiago trabalha a questão da imitação por parte dos autores de língua portuguesa da

literatura de cunho realista-naturalista, principalmente Flaubert, considerado em muitos manuais de história da literatura, aquele que inaugurou, na França, o estilo realista.

No modelo narrativo realista-naturalista estaria a “forma-prisão” de que o autor fala. Este termo é adequado quando se leva em conta o desejo das novas estéticas cinematográficas que apareceram principalmente a partir da década de 1960, de crítica em relação a um modelo de cinema chamado de convencional em termos diegético-narrativos, principalmente o propugnado pelos padrões de roteiros industriais de Hollywood, e que aqui no Brasil teve como equivalente a diatribe entre Cinema Novo versus as chamadas chanchadas da *Atlântida* e produções Vera Cruz.

Portanto, estariam em confronto um cinema poético-inventivo, mais próximo de movimentos de vanguarda e um cinema ancorado no modo padronizado das narrativas-modelo do século XIX, moldadas por determinado gosto “burguês”. Nesse sentido é que o literário poderia representar esta “forma-prisão”. Robert Stam em um contexto mais amplo vai escrever:

[...] a Nouvelle Vague se mostrava extremamente ambivalente com relação à literatura, que era tanto modelo para ser imitado como, quando na forma de roteiros literários e adaptações convencionais, o inimigo a ser repudiado. (STAM: 2003, 105).

As oposições entre trabalho pessoal e esquemas e produtos industriais, comercialmente viáveis e controlados por um produtor também entram nessas questões:

Cineastas-críticos estavam [...] defendendo também os direitos do diretor perante o produtor. *O Desprezo*, de Godard, que opõe o poliglota, educado e humano autor Fritz Lang ao vulgar e ignorante produtor hollywoodiano Prokosch, traduz cinematograficamente essa faceta da “liberação autoral” do diretor. (STAM: 2003, 105).

Nessa linha de reflexões, pode-se dizer que “ressuscitou-se o cinema como uma religião secular; a ‘aura’ novamente estava em vigor, graças ao culto ao autor” (STAM: 2003, 107).

O cinema acabou por herdar de outras artes inicialmente mais prestigiadas, e em sua esteira, essa “aura” que vem aquilatar os valores da obra por meio de critérios isolados, que tiveram certa validade em determinados períodos e que ainda se mantêm em muitas abordagens modernas. Se Michel Foucault falava da entrada do período de individualização na história do conhecimento, que coincide com a ascensão da burguesia e do Romantismo, para esclarecer sobre a importância do Autor da obra literária, o teórico literário Terry Eagleton diz que é no período do final do século XVIII, que coincide com a ascensão e desenvolvimento do inglês e dos estudos da literatura realizados nesta língua, que se desenvolvem as raízes do termo “aura” e suas implicações sociais e ideológicas:

Não é por acaso que o período que examinamos presencia o aparecimento da moderna “estética”, ou a filosofia da arte. Foi principalmente dessa época, das obras de Kant, Hegel, Schiller, Coleridge e outros, que herdamos nossas idéias contemporâneas do “símbolo” e da “experiência estética”, da “harmonia

estética” e da natureza excepcional do objeto de arte. Antes, homens e mulheres haviam escrito poemas, montado peças ou pintado quadros com finalidades variadas, enquanto outros haviam lido ou visto essas obras de arte de diferentes maneiras. Agora, estas práticas concretas, historicamente variáveis, estavam sendo reunidas em uma faculdade especial, misteriosa, conhecida como a “estética”, e uma nova geração de estetas procurava revelar suas estruturas mais íntimas. (EAGLETON: 2003, 35)

Dessa maneira:

A arte foi isolada das práticas materiais, das relações sociais e dos significados ideológicos com os quais sempre havia se relacionado, e elevada à condição de um fetiche solitário. [...] Tratava-se de algo unitário, e dissecá-lo – desmontá-lo para observar seu funcionamento – era quase tão blasfemo quanto tentar analisar a Santíssima Trindade. ”(EAGLETON: 2003, 32,33 e 34).

1.5. FIDELIDADES ADAPTATIVAS

A partir destes conceitos que envolvem o valor unitário e inviolável da obra literária, tendo como alvo, da mesma forma que Eagleton, a estética kantiana, o teórico de cinema Randall Johnson reflete criticamente sobre a questão da fidelidade adaptativa no cinema.

Esclarece o autor:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade“ da adaptação cinematográfica à obra literária originária. (JOHNSON, in: PELLEGRINI Et Alli: 2003, 40).

Em seguida, Johnson cita os casos dos filmes *A hora da estrela* de Suzana Amaral e *Dona Flor e seus dois maridos* de Bruno Barreto, em que, em certas abordagens críticas, foram analisados severamente “porque não fazem o que os romances fazem, porque, de um modo ou de outro, não são “fiéis” à obra-modelo” (JOHNSON, In: PELLEGRINI Et Alli: 41).

Existe, portanto, um desprestígio da adaptação, em muitos casos, quando esta não é fiel ao texto literário que serviu de base, quando ela não incorpora os detalhes das falas, das descrições e o texto não esteja *ipsis verbis* no filme.

Esse desprestígio existe porque, em grande parte das situações, a obra literária é considerada sempre melhor que o filme e, também em certa medida, os filmes buscam angariar prestígio a partir de um “respeito” ao texto literário de alguma forma. Noriega, citando André Bazin, comenta o problema:

Se ha postulado la fidelidad al original, basada no en el respeto que ha de merecer, sino em el próprio interés del cineasta hacia una obra que posee

“unos personajes más complejos y, en las relaciones entre el fondo y la forma, um rigor y una sutileza a los que la pantalla no está habituada” (Bazin, 1966,177). O, dicho en otras palabras, el cineasta no puede elaborar um guión sobre una obra que admira para eliminar aquellos elementos por los que precisamente esa obra le resulta valiosa. En este sentido, la fidelidad viene exigida por la calidad de una obra literaria reconocida como obra maestra por el autor cinematográfico, quien, con un mínimo de coherencia, há de aceptarla como es: “En el capítulo de las adaptaciones se presenta el critério de que muchas veces el mejor modo de defender a un autor es el de ponerse a su servicio. A Shakespeare no hay que adaptarlo, quien manda es Shakespeare.” (HERNANDEZ LES, 1993, 40). (NORIEGA: 2004, 55).

1.6. A REVERÊNCIA AO LITERÁRIO

Retomando alguns aspectos do que foi discutido por Noriega, quando se considera o respeito do trabalho de adaptação em relação ao texto-fonte, são cobrados nos procedimentos adaptativos um cuidado especial, transpondo-se, se isso fosse possível, a obra “reconhecida” como ela é. Não se deve, por isso, por meio de um roteiro, com todas as suas transformações e ajustes, “eliminar os elementos” que a faz ser “valiosa”.

A princípio essa atitude parece ser a de Luiz Fernando Carvalho, diretor do filme *Lavoura Arcaica*, em relação ao texto que serve de base, de autoria de Raduan Nassar. O cineasta demonstra se defender de qualquer vinculação ao conceito de adaptação, apresentando sua avaliação a este conceito:

Eu não acreditei em roteiro em momento nenhum, desde o início. [...] Eu sinceramente acho que a adaptação no sentido ortodoxo seria uma redução muito [...] brutal, abaixar... a proposta de linguagem que tinha me encantado, contida no livro [...] nunca um roteiro adaptado, uma fala adaptada. Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele (CARVALHO: 2002, 51).

Adaptação no sentido ortodoxo, segundo Carvalho, “abaixaria” a proposta de linguagem, ou seja, eliminaria o que existe no romance de valioso. Modificar de alguma forma as palavras de Raduan Nassar, seria desrespeitar o que é valioso no romance: a palavra, o verbo do escritor paulista. Aparecem nesse sentido as reflexões de José Carlos Avellar, interpretando essa atitude do cineasta como grande “respeito” à literatura. Diz o crítico que:

[...] os filmes de Aluizio (Abranches, cineasta que levou *Um copo de cólera*, também de Nassar, para as telas) e de Luiz Fernando sabem: o que se passa em Raduan se passa mesmo é na palavra – não nas ações a que elas se referem, mas na palavra, e assim, com carinho e reverência, andam em círculo em torno delas. Trazem para o cinema não apenas a história narrada no livro, não apenas a estrutura que organiza a narrativa: trazem a palavra. Da literatura trazem a literatura. Devolvem ao espectador (que é mais projeção que tela) a experiência do leitor (que é mais tela que projeção) (AVELLAR: 2007, 353).

No entanto, a reverência ao texto, presente na avaliação de Avellar, não impede que se considerem os aspectos negativos desse tipo de atitude diante do literário. Essas considerações já estavam presentes no texto de apresentação do filme na revista de literatura *Cult*, no ano de lançamento comercial do filme, de autoria de Ivan Marques. A certa altura do texto, Marques adverte que se pode seguir o livro “[...] mas a fidelidade reverente à letra [...] também traz o risco da redundância”. (MARQUES, in: *Cult*: 2001, 40).

Outra advertência vem por parte do professor Hélio de Seixas Guimarães, ao comentar o trabalho cinematográfico em *Lavoura Arcaica*:

A reverencialidade e o respeito radicais com que o diretor se entrega ao texto respondem tanto pela grandeza quanto pelas fraquezas do filme. A obsessão pela literalidade carrega reminiscências da postura solene e reverente que impera e muitas vezes emperra as adaptações. (GUIMARÃES, in: *Revista Trópico*, 2007, 2).

Mais a frente, comparando os resultados do filme com a própria atitude dos personagens do livro de Nassar, seus conflitos diante da tradição paterna e os significados tradicionais na lei patriarcal, Guimarães complementa:

De certo modo, o filme reduplica o drama de André em relação ao pai, não conseguindo escapar e se insurgir completamente contra a autoridade do texto literário, tomado como texto antigo, primordial, realidade eterna e imutável. Sem distância, perde-se de vista o caráter também precário das narrativas

literárias, elas mesmas imperfeitas e datadas, tributárias de uma infinidade de outras narrativas. (GUIMARÃES: 2007, 2)

Essas reflexões de Hélio Guimarães também foram formuladas em relação à TV, no seu texto em *Literatura, Cinema e Televisão*, pela Editora SENAC-Itaú Cultural. Nele Guimarães escreve:

Christopher Orr, um dos principais críticos aos discursos da fidelidade que dominam o estudo das relações do filme ou do programa de TV com a fonte literária, propõe aplicar a noção de *intertextualidade* ao estudo das adaptações. Orr rejeita a noção do texto como “uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico”, subsumida nos argumentos em torno da fidelidade, em favor da visão do texto como “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original”. A formulação de Orr baseia-se numa concepção do texto assim sintetizada por Roland Barthes: “um texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”. (Roland Barthes, *O rumor da língua* (Lisboa: Edições 70, 1987), p. 52) (GUIMARÃES, in: PELLEGRINI: 2003, 95).

Nos depoimentos do diretor do filme *Lavoura Arcaica*, principalmente na entrevista publicada em livro *Sobre o filme Lavoura Arcaica* (2002), é muito forte a presença do literário (o diretor é formado em Letras) com menções a Paul Valéry, Ferreira Gullar, Jorge de Lima e Roland Barthes.

E seu envolvimento com projetos de adaptação de textos consagrados e valorizados pela crítica para a televisão, reforça sua visada especial para o literário. O uso da literatura em seus trabalhos proporciona elogios dos mais diferentes setores culturais para seus resultados na TV, revertendo, muitas vezes, uma imagem depreciativa que a própria TV possui, em relação à qualidade de sua programação, desses mesmos setores e seus representantes, principalmente acadêmicos e intelectuais, apesar de estudos cada vez mais freqüentes da linguagem televisiva e sua especificidade, vindos de estudiosos como Arlindo Machado e Décio Pignatari.

Nesse sentido, os trabalhos de Carvalho na televisão sempre foram associados às características literárias, e dessa forma, acabam por conseguir elogios por quem aprecia a exaltação da obra literária nos trabalhos em outras linguagens.

A respeito da adaptação da minissérie *Os Maias* e ao estranhamento do espectador em relação aos recursos utilizados, o “ex-presidente da Academia, Arnaldo Niskier, associou o estranhamento do público à lentidão da narrativa televisual, que derivaria da lentidão do próprio livro [...]” (GUIMARÃES: In: PELLEGRINI: 2003, 99).

Elogiando esses procedimentos na adaptação, de certa forma, a chancela de qualidade está relacionada, segundo Niskier, com a “fidelidade” ao texto de Eça de Queirós, autor da obra original, causando um estranhamento no público não acostumado com uma linguagem mais apurada, para citar os termos do acadêmico, além de outros tipos de estranhamento. Niskier diz que “quanto mais fiel ao livro, menos a série adquire o ritmo próprio da TV. É essa lentidão que as pessoas estranham”, declarou ao jornal *Folha de S. Paulo*. (GUIMARÃES, In: PELLEGRINI: 2003, 99).

Esse elogio vindo da parte de um acadêmico demonstra uma postura que subverte, portanto, uma “postura mais comum entre os literatos, que consiste em criticar as

adaptações por desvirtuarem e vulgarizarem a obra literária pelos meios de comunicação de massa [...]”. (GUIMARÃES, In: PELLEGRINI: 2003, 99).

Por parte da crítica especializada em TV, apesar da concordância com o acadêmico em relação à lentidão excessiva da narrativa, esta preferiu a crítica desse procedimento, dizendo que essa lentidão era normalmente justificável na literatura, porém, jamais na TV. (GUIMARÃES, in: PELLEGRINI: 2003, 110).

Para Arlindo Machado, mesmo experiências mais complexas com o trabalho eletrônico, digital, entre outros, na televisão, acabam por não ser bem vistas por um público que se queira de gosto mais apurado:

Toda essa simultaneidade, essa multiplicidade e essa velocidade com que os elementos audiovisuais são processados na tela podem dar a impressão, sobretudo a um espectador mais afinado com os planos limpos, unívocos e contemplativos (...), de uma certa frivolidade ou de uma certa superficialidade(...). Talvez seja por essa razão que as platéias sofisticadas preferam os planos mais contemplativos e ritualísticos de um Andrei Tarkovski, que lhes parecem sugerir algo mais “profundo” ou, na pior das hipóteses, menos vulgar (...) (MACHADO: 2002, 241).

Para Hélio Guimarães esse tipo de postura mais uma vez sugere “noções cristalizadas do que seria o ritmo próprio ao literário e ao televisual”. (GUIMARÃES In: PELLEGRINI: 2003, 110). E esse ritmo lento, associado ao “literário”, é, muitas vezes, elogiado quando usado na televisão, tornando este veículo adequado a gostos mais sofisticados.

Até mesmo no verbete sobre Luiz Fernando Carvalho no *Dicionário de Cineastas*, de Rubens Ewald Filho (2002), há a menção ao problema do ritmo na obra desse diretor em relação à linguagem televisiva, dizendo-se que “tem um estilo narrativo muito particular, lento e detalhista que lhe ocasionou problemas com a televisão que exige um ritmo industrial”. (EWALD FILHO: 2002, 121).

Nesse sentido, o trabalho de Luiz Fernando Carvalho se associa com a ideia do ritmo “contemplativo” e sofisticado, que Niskier aproxima do literário e que faz com que o grande público o estranhe.

Além disso, a comparação que Ivana Bentes faz, na entrevista feita com Carvalho e publicada em livro *Sobre o filme Lavoura Arcaica* (2002), em relação à seqüência inicial do filme *Lavoura Arcaica* e a seqüência inicial do filme *Stalker*, de Tarkóvski, o cineasta citado por Arlindo Machado como exemplo da postura contemplativa no cinema ao gosto de certa intelectualidade, é significativa para demonstrar as filiações dos trabalhos de Carvalho a um tipo de cinema que não se confunde com o que existe de mais vulgar e banalizado neste gênero e na TV.

A este respeito, Bentes é uma estudiosa do cinema afinada com as críticas das banalizações e oportunismos presentes no cinema “da retomada”, já que foi ela quem cunhou a polêmica expressão “cosmética da fome” em trocadilho com a “estética da fome” glauberiana, fazendo uma crítica por meio dela à comercialização e a “glamourização” dos temas recorrentes da pobreza e da violência no cinema nacional.

Desse modo, um produto como a minissérie *Os Maias*, no limiar entre a cultura de massa e a cultura erudita, exibido na televisão, um veículo de massa, e tendo características literárias muito fortes, segundo seus críticos, acaba por fomentar as discussões que envolvem as hierarquizações comuns nas práticas culturais, e como

conseqüência disso, a adaptação de *Lavoura Arcaica* também enseja questões que se fazem a partir do prestígio de certos produtos televisivos associados às suas características literárias, ou quando se aproximam ao máximo ao que se convencionou chamar de “literário”, mesmo quando realizado em outras linguagens, com recursos audiovisuais.

As mesmas questões que são discutidas em relação à linguagem literária e televisiva, também são válidas em relação ao cinema, e *Lavoura Arcaica* parece representar um produto interessante para se pensar sobre as relações entre a obra audiovisual e a arte erudita, começando pelos depoimentos de seu próprio diretor e da maneira como concebeu sua realização, e suas relações com o texto literário de origem.

1.7. LUIZ FERNANDO CARVALHO E A OBRA AUTORAL

No texto de apresentação do livro de entrevistas de Luiz Fernando Carvalho a José Carlos Avellar e outros, Carlos Alberto Mattos apresenta uma figuração do filme *Lavoura* como uma obra “singular” e “sagrada”, desvencilhando-se das armadilhas mercadológicas que cercam o cinema brasileiro atual.

Lavoura Arcaica está destinado - até quando? – a ser peça de exceção no quadro de um cinema brasileiro contemporâneo em busca de “eficiência” e resultados. A soma de admiração, perplexidade e objeções angariada à época do lançamento reflete o diálogo oblíquo do

filme com a cultura brasileira, sua posição singular de objeto sagrado em meio ao trânsito de produtos. (CARVALHO: 2002, 7).

Para Mattos, o filme:

Contestou as regras de economia narrativa, o banimento da palavra ritualizada, a reprodução de fórmulas seguras e a estereotipagem compulsória que se preconizam para um cinema brasileiro comercialmente saudável. Optou pelos riscos de um trabalho profundamente autoral, teimosamente pessoal. (CARVALHO: 2002, 7)

Em outro excerto, o próprio Luiz Fernando Carvalho diz que fez “[...] questão que não tivesse (o *Lavoura*) nenhum vínculo com a *Globo Filmes* justamente por saber” que o seu filme “era um trabalho cuja perspectiva autoral” lhe interessava (CARVALHO: 2002, 22).

Além do mais, a cumplicidade entre obra literária e fílmica apresenta-se sem reservas, retomando mais uma vez a palavra de Carlos Alberto Mattos no prefácio do livro:

Além de ver e rever o próprio filme, convém ao bom espectador empreender a travessia do livro de Raduan Nassar, assim como ouvir o diretor Luiz Fernando Carvalho sobre sua fervorosa comunhão com o texto original e o universo à sua volta (CARVALHO: 2002, 7).

Essas declarações parecem demonstrar, em termos de depoimentos, uma filiação com as idéias “autorais” aqui discutidas, voltando-se sempre aos termos “sagrados” “raridade” e trabalho “pessoal”, que percorrem grande parte dos produtos culturais e sua mistificação.

Nos depoimentos do diretor, quase sempre a obra literária é um anteparo valioso para que ele possa desvencilhar seu trabalho “autoral” no cinema do restante da produção televisiva, de linguagem hegemônica e repetitiva (CARVALHO: 2002, 31 e 32) enveredando por um ritmo industrial que, segundo o diretor, parece impedir a reflexão. Em relação a esse ritmo e como ele deve ser apreciado, Carlos Alberto Mattos no prefácio escreve:

Roubando uma metáfora de Raduan Nassar, digo que há duas maneiras de se aproximar desse filme extraordinário. Uma delas é tentar capturá-lo de chofre, como alguém que se arriscasse a construir uma casa a partir do teto. Será inútil, naturalmente. A outra requer paciência e um mínimo de tempo [...]. É quando se encontra a recompensa, a vivificante iluminação adquirida no contato com uma obra de arte superior. (CARVALHO: 2002, 8).

2º CAPÍTULO.

É importante antes de começarmos com os procedimentos correspondentes entre livro e filme, esclarecermos algumas questões voltadas para a dicotomia entre *opacidade* e *transparência* no cinema, na literatura e suas conseqüências históricas e estéticas, sem a pretensão de esgotarmos o assunto, além, é claro, de apresentarmos as principais diferenças entre o romance tradicional e o moderno e como a adaptação do livro *Lavoura Arcaica* vai procurar suas correspondências na força lírica e poética do texto de Nassar e sua modernidade.

2.1. REPRESENTAÇÃO, ILUSÃO E REALIDADE

Dentro desse raciocínio, tanto na obra literária moderna ou pós-moderna quanto no cinema convencional, moderno ou de vanguarda, há um jogo de transparências e opacidades, dicotomia formulada por Ismail Xavier em seu livro *O discurso cinematográfico (1ª edição de 1977)*, e que acima de tudo se apresenta como um modo de representar de um lado a questão da ilusão e sua construção no trabalho artístico, e de outro, praticar uma crítica a esses mecanismos, sempre ideológicos, de construir impressões “naturais” de realidade e suas implicações para o olhar. Desfazendo-se essas

ilusões, reforça-se o que existe de sensório e plástico nas imagens construídas, seja por meio do signo lingüístico, pelo pictórico, ou pelo cinematográfico.

Não cabe neste espaço um desenvolvimento das questões ligadas à tradição da transparência e da opacidade nas artes plásticas, no teatro e na literatura para aplicá-las nesta análise, mas é importante situar um determinado foco dos problemas que será útil no que aqui se quer pensar.

Xavier vai associar a idéia de transparência principalmente à concepção do cinema, originada nas impressões sobre a fotografia e, antes dela, à perspectiva da pintura renascentista, como “janela aberta para o mundo”.

O movimento da câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu a muitos estabelecer com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real. (XAVIER: 2005, 22).

E a ideia de *opacidade* ligada principalmente ao cinema de vanguarda (na esteira das outras manifestações de vanguarda), voltado para uma linguagem que se preocupa com

seus efeitos e seu próprio signo, mais do que com a “mensagem” e suas características.

Em relação ao anti-realismo dessas propostas de cinema, o autor vai afirmar:

Em suma, falar das propostas da vanguarda, significa falar de uma estética que, a rigor, somente é anti-realista porque vista por olhos enquadrados na perspectiva constituída na Renascença ou porque, no plano narrativo, julgada com os critérios de uma narração linear cronológica, dominada pela lógica do senso comum (XAVIER: 2005, 23).

Pode-se dizer que, no primeiro caso, a concepção de “janela para o mundo” vai ser desenvolvida a partir de estudos de mestres, teóricos e pintores, do Renascimento, como Alberti e Da Vinci, e que vão determinar vários aspectos sobre a representação do mundo. Esta concepção está voltada para o efeito “janela” e para a questão da profundidade provocando a ilusão de tridimensionalidade do espaço e conseqüentemente a idéia de perspectiva, e que vai alimentar a ideia do “sujeito solar” como indivíduo e sua consciência, como conceitua Luiz Costa Lima, o sujeito da filosofia cartesiana e suas conseqüências.

Anatol Rosenfeld, por sua vez, vai afirmar, corroborando certos aspectos aqui discutidos, que:

As hipóteses sobre esse curioso fenômeno tendem a considerar provável que a perspectiva seja um recurso para a conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível. É característica típica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo. A perspectiva cria a ilusão do espaço

tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual.
(ROSENFELD: 1996, 77).

Este tipo de visualização das coisas incidiu um pouco mais a frente, no século XVIII, também sobre um modelo de se pensar a cena teatral e sua caracterização, justamente no mesmo lugar do desenvolvimento da pintura de perspectiva tridimensional, a Itália, modelo ao qual se chamou de palco “à italiana”.

Acontece que, na França do século XVIII, este novo arranjo do dispositivo cênico a partir do palco e as encenações realizadas, não estavam em prática, sem contar que havia um movimento neste mesmo país de revalorização do gênero da tragédia, por meio das obras de Racine, Corneille, entre outros. Um teatro que além de possuir uma encenação afetada e artificial, segundo os termos de seus críticos, era considerado excessivamente ancorado na palavra, e que desagradava a críticos e dramaturgos daquele momento.

Dentre eles, destaca-se Diderot, intelectual e enciclopedista, que considerava o teatro praticado em seu país como altamente literário e marcado por afetações que o ligavam aos falsos requintes e a própria postura esnobe dos aristocratas e das representações artísticas vigentes no Antigo Regime.

Integrado às novas forças intelectuais revolucionárias, o crítico e dramaturgo via este teatro como um impedimento ao desenvolvimento do que para ele era a verdadeira vocação do teatro, ou seja, um teatro menos literário, livre das afetações poéticas, segundo a crítica do dramaturgo francês, e voltado para a “normalidade” da vida cotidiana, acompanhando um novo modo de interpretação realista dos atores.

Seguindo estas características, haveria também uma busca pela popularização do teatro e uma nova conduta das novas companhias que eram responsáveis pelas encenações e sua divulgação. Segundo Ismail Xavier:

Aspecto central do drama sério burguês ganha nova dimensão quando a Revolução Francesa libera a palavra no teatro popular, dando a todos o direito à cena dialogada, não somente as companhias autorizadas pelo rei. O desenvolvimento do teatro popular num momento de crise e instabilidade define um novo formato para o espetáculo de grande apelo e, em torno de 1800, o melodrama se estabelece como gênero dramático [...]. (XAVIER: 2003, 64).

2.2. MELODRAMA E REPRESENTAÇÃO

Esse novo modo de se pensar o teatro, e suas características, exigiram uma nova representação, a partir das regras do melodrama propugnadas por Diderot, e que vai se desenvolver no decorrer do século XIX. Um palco montado de modo a representar espaços e acontecimentos da maneira como se pensava a realidade nos moldes daquele século, representando a vida cotidiana, principalmente a familiar, e os gestos dos atores voltados para uma “naturalidade” que se afastava da ritualização das encenações trágicas, da artificialidade dos modelos literários. Neste novo espaço cênico, os sons e entornos da cena precisariam estar em harmonia, coerentes a esse espaço e sua

“impressão de realidade”, e não causar estranhamentos no público e seu entendimento do que estava acontecendo.

De certa forma, essas características vinham responder a um novo anseio da burguesia em ascensão em, ao mesmo tempo, diferenciar-se dos costumes aristocráticos e tornar a sua “mensagem”, voltada para o indivíduo e seu modo de vida, clara e plausível.

Para Graeme Turner, o cinema, no século 20, vai se apropriar dessas características, e confirmar pelo seu aparato técnico, na esteira da invenção da fotografia e das questões da “impressão de realidade”, esses anseios burgueses e dos costumes sociais e jornalísticos, ressaltando aspectos da questão do domínio da individualidade a partir do Renascimento como já havia feito Rosenfeld em texto aqui tratado:

De acordo com essa explicação, a câmera em si é um aparato que encarna uma teoria da realidade, uma ideologia, pois vê o mundo como objeto do ponto de vista de um único indivíduo. Pretendemos ver e possuir o mundo como indivíduos – uma visão que não existia antes do Renascimento mas que, progressivamente, foi aparecendo na arte e nos espetáculos do século XIX.

(...) Torna-se claro que a reprodução cada vez mais realista do mundo oferecida pela câmera deve se encaixar nos sistemas ideológicos e estéticos do século XIX. (TURNER: 1997, 22 e 23).

É a partir dessas características, a partir da postura ideológica burguesa de representação das realidades sociais, das novas configurações de se pensar o mundo e

seus significados, a partir de uma linha de fatores convenientes à nova classe que surgia e paulatinamente se tornava dominante, que se consolidaram as pretensões de se descrever (o romance de linha romântico-realista) e mostrar (o teatro dramático burguês) a realidade e os fatos na vida social e cotidiana no século XIX por meio do ficcional.

Neste contexto temporal, surgiram novas maneiras de se depreender a factualidade e suas significações, tanto a partir da tecnologia da impressão, dos gêneros jornalísticos, das chamadas literaturas *panorâmicas*, quanto a partir da própria literatura realista, apesar desta última estar restrita a um público mais seletivo, com poder aquisitivo suficiente a obter os livros, enquanto que os outros tinham uma maior circulação, e os gêneros jornalísticos, em particular, divulgavam os folhetins, com suas tramas melodramáticas, rocambolescas, de mistério e amor.

Segundo a autora Margareth Cohen, existe uma estreita ligação do contexto político da Monarquia de Julho, no século XIX, na França, com os gêneros de representação, notadamente o romance romântico-realista, notadamente Balzac.

Cohen cita a famosa frase do *Avant-Propos à la Comédie Humaine*, que seus romances eram aptos a fornecer aos leitores “a história esquecida por tantos historiadores, a dos moeurs (costumes)”. (CHARNEY E SCHWARTZ: 2008, 150).

E ela avança mais na questão:

O retrato físico-moral de um determinado tipo apresenta a realidade social mediante uma descrição objetiva; a novela constitui uma ‘realidade maior’, recorrendo ao mais fiel dos espelhos para gerar a verossimilhança. (CHARNEY E SCHWARTZ: 2008,151).

2.3. CINEMA NARRATIVO E MELODRAMA

Voltando novamente a Ismail Xavier, este argumenta que o cinema narrativo-clássico, vai se apropriar, conseqüentemente, em termos de espetáculo e representação no século XX, deste amplo contexto de consolidação do melodrama, configurado numa geometrização do espaço cênico que vem de uma concepção da pintura do Renascimento, reforçada pela formalização da descrição da realidade e suas artimanhas de verossimilhança própria do romance realista-naturalista do século XIX. (XAVIER: 2003,62 e 63)

Se pensarmos com Marc Vernet que não existiria inicialmente uma vocação e uma ligação intrínseca entre cinema e narrativa, mas essa ligação se instituiu a partir de fatores proeminentes (In: AUMONT e Alli: 2008, 89), fatores que Flávia Cesário Costa vai associar a um processo de “domesticação” da linguagem cinematográfica a partir dos ditames e hábitos burgueses e do gosto das novas classes médias no início do século 20, ancorados no melodrama e no romance romântico-realista do século XIX (COSTA: 2008), pode-se colocar entre eles essa consolidação da linguagem e do processo realístico-melodramático, a partir do horizonte dos fenômenos de comunicação de massa e, que do cinema comercial, passou para a linguagem hegemônica da radionovela e da televisão.

Em contrapartida a esse direcionamento, a “opacidade” pode estar relacionada a vários outros aspectos que se opõem “efeito do real”, como Barthes chamou determinadas artimanhas da arte de Flaubert, ao naturalismo etc. Estará sempre em uma posição de resistência e questionamento de linguagens e suas funções.

A artificialidade aqui é mais valorizada, porque se trata de uma estrutura que quer ser vista como algo intencionalmente construído, “armado”, mais do que transparência de realidades fora dela. Por outro lado, a estilização é trabalho consciente com a matéria-prima, seja ela qual for, e sua “manipulação”.

Se já existia uma estilização nas convenções clássicas e principalmente neoclássicas, o rompimento mais incisivo com o “efeito janela” e perspectiva tridimensional ou o realismo psicológico na literatura vai se constituir a partir das vanguardas do final do século XIX e início do século XX.

As “deformações” e formas exageradas do Expressionismo vão estar nessa linha. Contra um mundo claro e luminoso e “normal”, os expressionistas vão oferecer as sombras, o comportamento obscuro e os sentidos humanos como sendo a “ponte entre o incompreensível e compreensível”, como diz o pintor August Macke.

No trabalho expressionista, o lado abstrato e auto-referencial encontra seu espaço, já que nas pinturas e cartazes existe uma busca das características básicas da “forma”, uma experiência sensível que faz os aspectos referenciais ficarem relegados a uma importância menor.

A pintura moderna - eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva “ilusionista” e a realidade dos fenômenos projetados por ela - é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento. (ROSENFELD: 1996, 79).

No século XX, as tendências modernas da arte vão se tornando complexas e intensas, além de que, surgem novas abordagens sobre o homem e a sociedade vindas principalmente de Nietzsche, Marx e Freud. E o modelo onírico deste último vai ser a base para movimentos como o Surrealismo. A sordidez e os aspectos mais recônditos vêm à tona, e as características relacionadas à percepção comum nas artes até então são colocadas em xeque.

Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Esta última, ademais, não se esfarpa apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela se transcende para o mundo ífero das camadas infra-pessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade. (ROSENFELD: 1996, 85).

Como consequência desses movimentos, cada vez mais a obra de arte vai exaltar sua constituição, sua estrutura formal e simbólica. A intensificação dos aspectos intertextuais, a indeterminação de gêneros, a exaltação na palavra de sua sonoridade e aspectos materiais, tudo isso vai tornar o trabalho da arte resistência, confrontação ao que existe de convencional.

No caso do teatro, há um rompimento com a delimitação do palco à italiana, suas convenções e o ilusionismo forjado pelos moldes do melodrama.

Merece, aliás, ser salientado que a negação do ilusionismo é particularmente bem caracterizada no teatro. Este, ao abandonar a partir dos inícios do nosso século as convenções tradicionais, o palco à italiana, a imitação da vida empírica, tal como visada pelos naturalistas, começa a se confessar teatro, máscara, disfarce, jogo cênico (...) (ROSENFELD: 1996, 79)

Essa contextualização é justamente importante para melhor entendermos de que maneira obras literárias como as de Raduan Nassar e filmes como os de Luiz Fernando Carvalho se inserem como diferenciadores, juntamente com outras obras, neste meio consolidado das linguagens hegemônicas na literatura, no teatro e que acabam por influenciar a linguagem na ficção televisiva e no cinema, que se constituíram como conseqüência de todo um direcionamento histórico-ideológico.

Percebe-se um esforço, na adaptação do livro para o filme *Lavoura Arcaica*, em transpor também o estilo, a força poética e os aspectos críticos do texto literário em relação a essa tradição do romance realista-naturalista ou, no próprio contexto histórico e literário do livro de Nassar, Neo-naturalista, como já foi chamado um movimento presente no final da década de 60 e década de 70 (ARRIGUCCI JR: 2001, 77), sempre atento na transposição da linguagem do livro para o cinema às singularidades do texto.

Os aspectos poéticos do livro estão presentes no filme pelo uso sem alterações significativas da linguagem do texto de Nassar, pela ritmação poética na fala dos personagens no filme, e também pelos gestos teatrais dos atores, além das metáforas visuais e os símbolos criados na composição das cenas.

Nessas atitudes, perceptíveis logo na primeira seqüência na maneira de se trabalhar a linguagem plástica do cinema, encontra-se uma reconfiguração para se pensar o problema da representação no escopo simbólico do próprio livro e a maneira de abordar os personagens e seu universo psicológico e moral. Portanto, da mesma forma que o romance *Lavoura Arcaica* vai romper com certas regras presentes nesse gênero e consolidadas na forma do romance do século XIX, o filme de Luiz Fernando Carvalho não vai se estruturar na tradição narrativa naturalista, que segundo Ismail Xavier é o modelo para o cinema de decupagem clássica e o desencadear de seu processo narrativo. A intenção é romper com padrões estabelecidos.

O livro de Raduan Nassar vai transitar entre os mais diferentes estilos, passando pelo “grotesco” das descrições da sua relação ambivalente com a natureza, a doença, construindo imagens em que a animalização e o demoníaco estão presentes. O rompimento da poesia maldita de um Baudelaire com a poesia de bom-gosto do Romantismo nacionalista e do senso comum, está presente nas alegorias fragmentárias, “em ruína” para falar com Walter Benjamin, do texto de *Lavoura Arcaica*.

O capítulo 20 do romance parece ilustrar mesmo o esfacelamento da lógica discursiva própria do patriarca da família, em uma dualidade que faz lembrar a personalidade poética multifacetada de um Álvares de Azevedo e seu Ariel e Caliban, e a dualidade mítica de Eros e Tânatos. O encadeamento lírico que acompanha o discurso paciente e carregado de imagens típicas das pastorais, buscando a união, o acolhimento, vai aos poucos abrindo espaço para as descrições perturbadas que apresentam um outro lado do personagem sob a égide da dispersão, da contradição, invertendo a “oração” pastoral em oração demoníaca.

No filme, a cena correspondente ao capítulo discutido é um exemplo de como o trabalho cinematográfico foge do senso comum dos cenários e da lógica espacial, típicos dos filmes convencionais, rompendo com o naturalismo e adotando formas modernas de mise en scène, em que a importância da iluminação e do posicionamento e gestos dos atores se apresentam de forma crucial. Por sua vez, a indeterminação das delimitações desse mesmo espaço é um confronto com a imagem do cinema na esteira do modelo de palco à italiana, recebendo influências que perpassam as encenações brechtianas e que podem ser encontradas em cineastas da modernidade como Peter Greenaway (notadamente em *A Tempestade* (1991)) e Lars Von Trier (em filmes como *Dogville* (2002) e *Manderlay* (2005)).

Sobre os formatos de tela para serem usados no filme, o diretor demonstrou suas idéias e intenções em se opor a certos padrões, mesmo aquelas que não se concretizaram:

Queria alguma coisa que fugisse da padronização da representação. Do ponto de vista ético, é uma forma que está atrelada à produção do cinema americano e que traz no seu bojo uma ideologia de imagem associada ao poder americano de apropriação da tela. Por pertencermos a países excluídos, eu não via como fazer o 'Lavoura' naquele formato destinado à tradição da hegemonia. Pensamos até mesmo em dividir o filme ora em Scope, ora quadrado, sendo o Scope, tela larga, a linguagem do pai, totêmica, que ocupa todo o espaço, e a janela mais estreita para o filho André, que sentiria a falta de espaço (CARVALHO: 2002, 41).

Os termos relacionados às diferenciações, a que no primeiro capítulo deste trabalho já se fez referência, mantem-se neste depoimento, sempre apresentando o filme como uma obra pertencente a um espaço marginal contra uma hegemonia que está associada com padronização e que foge de uma postura artística com a qual o filme *Lavoura Arcaica* está em consenso; uma obra que não se confunde com um movimento maior de americanização e sua indústria a que filmes no padrão de qualidade *Globo Filmes* se atrelou e imitou.

2.4. O ROMANCE QUE NARRA A SI MESMO E O MODELO DO CINEMA DIEGÉTICO-NARRATIVO.

Ismail Xavier ao relacionar o cinema diegético-narrativo e o gênero do melodrama, vai se valer de vários dispositivos para sua análise. Entre eles, sua reflexão se deterá na questão do foco narrativo e no ponto de vista da literatura e do cinema para se pensar a continuidade do romance desenvolvido no século XIX e o cinema que se consolidou na indústria cinematográfica do século XX (XAVIER: 2003). Para trabalharmos melhor os procedimentos modernos e anti-convencionais do livro de Raduan Nassar e sua versão para o cinema, devemos também entrar em algumas dessas discussões.

Para isso, devemos dizer que com o desenvolvimento do romance no século XIX, passando pelas fases de Balzac e Stendhal, chegando-se nas figuras de Flaubert e Zola, houve uma busca cada vez maior por uma estruturação das narrativas que privilegiasse a

autonomia da articulação cênica dos personagens, e os pontos-de-vista como categorias centrais das descrições das formas literárias. Daí a procura por uma eficiência da armação descritiva e narrativa do romance que provocaria a impressão de que ele se narrava “por si mesmo”.

Havia nessa postura uma crítica a certos romancistas em cujos livros o narrador, mesmo em terceira pessoa, acabava por conduzir demais o seu enredo com comentários, julgamentos e antecipações, o que acontecia com obras como as de Sterne e Swift (Balzac sofreu muitas dessas críticas).

Flaubert será alçado o grande representante dessa nova etapa no desenvolvimento do texto realista bem construído, fazendo-se constantemente menções a seu perfeccionismo e eficiência na escritura. Outros trilharam seu caminho, e na passagem do século XIX para o XX, Henry James aparece como seu grande seguidor, escrevendo romances e contos e desenvolvendo as teorias do foco narrativo em prefácios de seus livros.

Justamente a partir desse contexto é que se tem uma consolidação desses preceitos e que será apresentada na obra do teórico da narrativa Percy Lubbock e seu livro *A Técnica da Ficção*, de 1921. Nesse trabalho, Lubbock retoma alguns dos pressupostos de James, principalmente a concentração de seus esforços em defender o foco narrativo e sua tarefa precípua de criar verossimilhança, fator central das preocupações desses autores e que caracteriza grande parte do senso comum sobre os trabalhos ficcionais.

Nessas reflexões surge uma crítica aos narradores “intrusos” e esta atitude de intromissão será vista como uma indiscrição, que colocaria a perder o produto de uma construção (no sentido de artesanato) bem feita que seria o romance nos moldes de Flaubert e, principalmente, do próprio Henry James.

Em vários escritores modernos do final do século XIX e início do XX, os pontos de vista começam a se tornar imprecisos, multifacetados, muitas vezes contraditórios e esfacelados. Com as imprecisões de gêneros, e diálogos com outros meios e linguagens, a situação chega a pontos extremos, ou, pelo menos se mantém uma abordagem crítica, com certa sofisticação e complexidade, em relação às crenças de apreensão da realidade e sua verdade.

Segundo Xavier, o modo narrativo consolidado pelo cinema comercial no século XX, vai se apropriar dos procedimentos do romance realista e suas principais características: a condução narrativa desenvolvida de uma maneira que pareça ser feita por si mesma, desenvolvimento causal e lógica das ações e que levam a um determinado fim, a delimitação dos personagens e suas características e o espaço onde se situam e a busca por verossimilhança. E sempre tendo em sua postura básica a invisibilidade da própria manipulação de meios e formas relacionados à linguagem usada, a qual faz transparecer o mundo e seus significados. E desse modo, essa linguagem e seus mecanismos (e todo o dispositivo cinematográfico) só importam na sua eficiência de transpor a “realidade” mostrada, nunca sendo ela mesma problematizada.

Um romance como *Lavoura Arcaica* traz em sua urdidura estrutural e estética elementos bem construídos e modos que problematizam questões como gênero, referencialidade e coerência narrativa.

As mediações estão no discurso do personagem central e na maneira como espaços e tempos surgem a partir dele e toda sua ambiguidade, além de que, o romance é narrado em primeira pessoa, e o foco narrativo não se mantém de modo coerente e unívoco.

Usando a forma nominal de o verbo jorrar André Luis Rodrigues intitula um capítulo de seu trabalho (“*O Jorro Inesgotável do Discurso*”) onde vai expor o problema da “voz” que fala e narra no texto, ou seja, os elementos ligados ao foco narrativo do livro

O autor começa dizendo que a “voz que narra, a voz de André, faz-se ouvir em diversos níveis” (RODRIGUES: 2006, 92). Já nessa primeira mirada de Rodrigues, podem-se situar alguns elementos que serão fecundos para se pensar nas soluções apresentadas, no sentido do foco narrativo, da voz que se intromete, no filme dirigido por Luiz Fernando Carvalho. O filme, portanto, vai buscar correspondências no livro através de problematizações ligadas ao que se narra e como se narra, e a linguagem permeando tudo isso, a todo momento exaltando seu próprio manipular dos recursos de que dispõe para significar e ressignificar passagens do livro.

Porém, deve-se caminhar mais um pouco na compreensão que o autor de *Ritos da Paixão* faz dos níveis narrativos no romance de Nassar e suas relações com o foco narrativo:

O primeiro destes (níveis) é o da narrativa propriamente dita, isto é, André nos conta a sua história. E mesmo esse nível fundamental não é unívoco, misturam-se nele: a narração de acontecimentos transcorridos num determinado tempo, que poderia ser chamado ‘tempo da ação’, correspondente à chegada do irmão naquela pensão, ao ‘diálogo’ que eles entretiveram em seguida e ao retorno à casa paterna, bem como aos acontecimentos que se seguiram a ele; e reminiscências de fatos passados antes da chegada de Pedro, anteriores ou simultâneos à própria fuga, que

podem ser enquadrados no que se denominaria “tempo da rememoração” (RODRIGUES: 2006,93).

Além desses níveis, existem os discursos diretos do personagem com o irmão mais velho, com o pai e o irmão mais novo, Lula, que se ligam ao ‘tempo da ação’, já referido por Rodrigues; e aquele travado com a irmã Ana, pertencente ao ‘tempo de rememoração’.

Para esclarecer a complexidade desse trabalho da voz narrativa e do foco narrativo, Rodrigues ainda afirma que essas ‘linhas divisórias’ entre esses níveis estão

quase sempre como que envoltas em sombras, pois na verdade eles se misturam e em mais de uma ocasião não temos como saber efetivamente se estamos diante de uma reminiscência que pertence ao que chamei tempo da rememoração, se ela também passa para o tempo da ação (isto é, se é revelada a outro personagem, transformada assim em discurso direto, embora sem as marcas que o caracterizam) ou se ela teria surgido apenas no momento da narração” (RODRIGUES: 2006, 95).

O filme traz soluções diferentes para essas ocorrências do livro. Se por um lado a película delinea melhor certos acontecimentos, que devidos à narração, estavam ‘envoltos em sombras’, por outro, ela traz novos elementos para se pensar a questão das vozes narrativas. Por isso que Xavier assegura que um “caso complexo de voz do narrador encontra-se em *Lavoura Arcaica* [...]” (COSTA: 2006, 240).

2.5. VOZES E PONTOS DE VISTA

Ismail Xavier nota um ‘torneio de palavras’, uma cisão da narração no filme. O que se quer com as reflexões citadas sobre o uso das vozes no filme é afirmar que este busca corresponder à complexidade estilística do livro, usando-se de recursos próprios ao cinema.

Nesse sentido, o filme procura representar a maneira ambígua de relacionar tempos, espaços e narração que existem no romance por meio de certos contrapontos de tonalidades que incidem diretamente na maneira de se interpretar, e, portanto, se “intrometer”, nos sentidos das seqüências mostradas, lembrando sempre que tanto no livro quanto no filme, as visões que se tem dos acontecimentos e dos personagens são conduzidas pelo olhar confuso, contraditório, acostumados às sombras e a escuridão de André; um olhar impregnado emocionalmente pela experiência e pela carga poética dos textos que o alimentaram, desde a tradição bíblica e do Alcorão, passando pela tragédia grega, os contos orientais, os textos dos “malditos” românticos, na linha de um Baudelaire e Rimbaud, até chegar a Cruz e Souza e seu “assinalado” e o *Orfeu* de Jorge de Lima.

Esses contrapontos acabam por trazer certo esfacelamento da instância narrativa, e dos pontos de vista que percorrem a história no filme. Mais do que “mostrar” e refletir uma realidade, o modo narrativo do romance de Nassar “refrata” (no sentido bakhtiniano, pela própria natureza social, psíquica e incompleta do signo) realidades construídas pela experiência discursiva problematizada de André.

Segundo a análise de Xavier, no filme “[...] há uma distinção de tons entre o André que está em cena e o André que narra.” (COSTA: 2008, 235). Distinção esta que colabora

para se diferenciar modos e sentidos do personagem pensar sobre as tradições e lidar com os membros da família, sua conduta e suas vicissitudes.

A voz de Selton Mello quando está em quadro é muitas vezes gritada, exaltada, enquanto a narração *em over*, em um tempo futuro com relação ao que se vê na imagem, é tranqüila, não contém a revolta da primeira. (COSTA: 2008, 235).

Essas variações, acompanhadas de tonalidades que vêm da música, ou mesmo a ausência de som, como acontece na primeira seqüência, fazem com que se ressaltem as relações conflitantes de personagens e ambientações, seja através de confrontos e perspectiva de crítica e revolta, seja através de um posicionamento mais conciliador e respeitoso, mimetizando de um modo interessante as hesitações do personagem, presente de maneira forte no livro, diante do seu destino e do desejo de acolhimento por parte da família.

Além das questões de foco narrativo, no livro de Nassar outros procedimentos asseguram as perspectivas em contraponto à temática do conflito familiar. Leyla Perrone-Moisés chama a atenção para o fato de que as relações conflitantes e contraditórias do livro já estão presentes na organização dos capítulos, nas duas partes constitutivas do romance, em resumo, na sua estrutura, que incorpora essas relações, mas alcançando um conjunto harmonioso:

Lavoura Arcaica é um texto musical, composto como uma sinfonia, cada capítulo correspondendo a um movimento. Os contrastes de andamento

realçam o ritmo de cada movimento e os temas recorrentes asseguram a harmonia do conjunto. A segurança com que Raduan Nassar orchestra seu texto é admirável, sobretudo se cotejarmos seu romance com tantas obras de ficção em que a fabulação se perde em digressões e tagarelice, sem esse cuidado com a grande arquitetura da narrativa. (PERRONE-MOISÉS: 1996, 60).

Sendo que estes “contrastes” presentes na tessitura narrativa e verbal do romance, formam, por registros e tons que impressionam, a sua expressão viva, polifônica e polissêmica:

O registro lírico [...] corresponde à espontaneidade adolescente da personagem André [...]. Num registro bem diverso, o tom profético das falas do pai é obtido pelo recurso à anáfora, próprio dos textos sagrados [...]. Impressiona o fôlego com que alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, o tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos. [...] Nesse corajoso e doloroso acerto de contas com suas origens e sua formação, Raduan Nassar solta um verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor. (PERRONE-MOISÉS: 1996, 60 e 62)

Nesse sentido, tanto o romance quanto sua adaptação para o cinema, estão situados em um horizonte de modernidade em que os aspectos de oposição às regras tradicionais

de seus respectivos gêneros estão em relevo, jogando-se o tempo todo com as possibilidades artísticas de suas linguagens.

Se muitos dos filmes em questão procuram adaptar “estórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas (...)” (XAVIER: 2005, 41), no caso de *Lavoura Arcaica* acontece uma grande diferença, já que o hipotexto se apresenta como algo complexo e desafiante para se transpor para o cinema, ao mesmo tempo em que o hipertexto, nestes casos, pode resultar em uma “convencionalização” em linguagem cinematográfica do que era diferencial e moderno no texto escrito, ou expor-se como pretensioso justamente por realizar uma adaptação que corresponda a esses aspectos diferenciais e modernos.

No filme de Carvalho encontram-se as posturas de buscar desafios e ser “criação autoral” no nível estético do texto, mas, muitas vezes em consequência dessa postura, surge também a atitude pretensiosa e “distintiva” como procuramos definir no primeiro capítulo. Isso não impede de existir uma complexidade rigorosa nos resultados de ambos os trabalhos. Por isso é importante analisarmos algumas correspondências entre o livro e o filme e seus resultados estéticos.

3º CAPÍTULO

3.1. INFLUXO POÉTICO E INDETERMINAÇÃO: O INÍCIO DO FILME E DO LIVRO

Apesar da apropriação do texto de Raduan Nassar de forma praticamente integral, o filme possui muitos momentos nos quais os personagens não falam. A esse respeito, a seqüência inicial pode servir de exemplo, e é por meio dela que começamos a análise.

Luiz Fernando Carvalho em seus depoimentos afirma que esta primeira seqüência foi pensada de várias formas, mas que a definitiva foi resolvida procurando-se manter um diálogo “com a imaginação do espectador” (CARVALHO: 2002,13).

No caso do romance *Lavoura Arcaica*, verifica-se que em seu *intróito*, já se percebe a presença da linguagem poética construída por metáforas, não caracterizando um encaminhamento narrativo, com quase ausência de verbos nocionais, e uma figurativização potencializada. A cadeia narrativa, comum nestes casos, dá lugar à cadeia lírica, figural.

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto-catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa

branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo... (NASSAR: 2003, 7).

Depois de citar este primeiro trecho do livro, Renata Pimentel Teixeira, ressalta que a “primeira constatação é a presença de uma linguagem que traz em si a marca poética presente na estruturação discursiva de Raduan Nassar” (TEIXEIRA: 2002,36). E para esclarecer melhor essa idéia de linguagem poética, Teixeira, por intermédio de Dufrenne, cita Sartre, dizendo que “o poeta considera as palavras como coisas, e não como signos” (TEIXEIRA: 2002, 37).

Desse modo, o significante é tão visível quanto o significado, e os aspectos sonoros e visuais das palavras são tão importantes quanto os sentidos. No texto de Nassar, esses aspectos se fazem presentes já no primeiro capítulo, e os aspectos sensoriais e sinestésicos chamam a atenção para si mesmos e não para a referencialidade textual, comum nos romances convencionais.

Para Teixeira, este procedimento tem em sua finalidade a desautomatização da linguagem, provocada pelo *estranhamento*, que ela vai buscar nas reflexões de Chklóvski e seu conhecido ensaio “*Arte como procedimento*”.

Além disso, por meio das reflexões de Julio Cortazar, a autora de *Uma Lavoura de Insuspeitos Frutos* vai colocar a presença do poético como rompimento da organização tradicional da prosa. Cortazar, em seu *Teoria do túnel*, “promove uma arguta revisão sobre os rumos do romance moderno (indo da chamada novela burguesa e romântica até os textos de inspiração existencialista)” (TEIXEIRA: 2002, 32). Teixeira procura relacionar as reflexões do escritor argentino e suas próprias reflexões sobre *Lavoura Arcaica*:

Para que fique mais clara a poética defendida por Cortazar, e as relações entre esta e *Lavoura Arcaica*, devem-se examinar mais de perto as concepções de romance e linguagem poética expostas na *Teoria do túnel*. O estilo romanesco consistiria em um comprometimento do escritor com duas utilizações peculiares da língua: a enunciativa e a poética; seu produto será, pois, a simbiose entre esses dois modos verbais (TEIXEIRA: 2002, 33).

Dessa maneira, o texto de Nassar se mostra na contracorrente dos textos tradicionais em prosa, incorporando elementos que perfazem a literatura moderna, colocando-se, como muitas vezes a crítica o definiu, na vanguarda internacional e brasileira dos trabalhos diferenciais de uma Virginia Woolf, um William Faulkner, um Guimarães Rosa, uma Clarice Lispector, um Lúcio Cardoso, entre outros.

André Luis Rodrigues aponta algumas outras ideias sobre o influxo poético que caracteriza o livro de Raduan Nassar:

O início do romance é talvez o melhor ponto de partida para discutir sobre a poesia em *Lavoura Arcaica*. [...] Para além da sonoridade (as aliterações, assonâncias e paronomásias) e das repetições, essa linguagem é essencialmente poética em seu ritmo, não como algo interno ou externo, anterior ou posterior às imagens, mas como elas mesmas: (citando Octavio Paz em *O Arco e a Lira*) 'la frase o 'idea poética' no precede al ritmo, ni éste a aquélla. Ambos son la misma cosa. [...] // El ritmo no es medida: es visión del mundo'. [...] A polissemia, a pluralidade de sentido da linguagem poética em *Lavoura Arcaica* é iluminação por parte daquele que tem os olhos escuros,

e é assim busca de superação do maniqueísmo e da linguagem referencial do pensamento supostamente esclarecido, que ao eleger um único significado possível exclui todos os demais, como exclui a contradição e o paradoxo.” (RODRIGUES: 2006, 155 e 156).

Podemos dizer, então, que as formas líricas e poéticas que são incorporadas à linguagem ligada ao universo do personagem André, reforçam os aspectos de ambigüidade que caracterizam, em grande parte, a narrativa de Nassar. O modo realista surge no desenvolvimento da narrativa de *Lavoura Arcaica* somente quando nela se anuncia a chegada do irmão mais velho, representante do pai e suas idéias, associadas com a referencialidade e o maniqueísmo, segundo André Luis Rodrigues.

Mais uma vez recorrendo ao texto de Renata Pimentel Teixeira, tem-se que:

A continuação imediata ao trecho transcrito antes revela, incrustado na construção de um longo ‘monólogo’ poético, o tênue fio narrativo anunciando a chegada do irmão Pedro, fato que desencadeará a diegese (TEIXEIRA: 2002,35).

O personagem que antes se comportava como “um voyeur de si mesmo” e se revelara como um “rebelde face ao que habitualmente se convencionou chamar realidade” (TEIXEIRA: 2002, 33), agora tem diante de si um outro olhar, que se mostrará repreendedor ao seu comportamento.

É de se notar nestes comentários e interpretações, que, nestes excertos do livro, estão em jogo de oposição termos que recorrem ao narrativo-diegético, referencial, realidade

convencional, e outros que os negam, afinados com o trabalho de ‘estranhamento lírico’ e a força desestabilizadora do poético. E por todo o romance, haverá esta correspondência entre o estilo e os significados dentro do romance:

O pai é identificado com as lições transmitidas através dos sermões, textos com formatos e tonalidades pré-estabelecidos e verdades absolutas; o filho, por outro lado, tem um discurso que se constrói, de modo auto-referencial, com base na ambigüidade, polivalência de sentidos, indeterminação, dúvida, questionamento (...) (AZERÊDO: 2008, p. 3)

Podemos ir além e perceber estas oposições, de um modo geral, na macroestrutura do romance, e não somente no primeiro capítulo. Na primeira parte, intitulada “A partida”, não conseguimos determinar a “geografia” dos lugares e, notadamente, da pensão onde estão os irmãos. Lembrando que a fala de André reveste e substitui as descrições de ambientes e lugares por outras formas que envolvem em seus aspectos, procedimentos lúdicos, alegorias, colagens imagéticas as mais inusitadas, sempre revertendo o naturalismo dos espaços. Na maior parte dos capítulos, a linguagem, mimetizando o trabalho de pulsão corporal dos personagens, torna-se concreta, sensível em sua textura, ao mesmo tempo criando imagens e as desfazendo em abstrações que potencializam seus significados e efeitos, como acontece na poesia e seu testar constante das potencialidades da palavra, seus sons e sentidos.

A linguagem aí está afeita à sua rítmica, às analogias, ao jogo sinestésico, e sendo apreendida em sua primordialidade imagética e metafórica que, segundo Gianbattista

Vico, são as que constituem a base primeira de toda linguagem, antes de sua racionalização e seu pragmatismo comunicacional.

Neste espaço não só o personagem de André se impõe como também

Constitui-se na linguagem (...) (estando) nele o processo de dizer-se contra a norma estabelecida e dessa forma o espaço, neste movimento, metamorfoseia-se e se torna sensível pela linguagem e percepção de André (TEIXEIRA: 2002, p. 51).

Além do mais, neste

Espaço descrito o que se quer transmitir não é a funcionalidade de um ambiente físico servindo a propósitos narrativos, e sim a realização de um discurso pautado no valor da palavra enquanto significante polissêmico: há certo caráter denotativo-descritivo, mas sob a constante sugestão do universo sensitivo (TEIXEIRA: 2002, p. 25).

A vinculação de *Lavoura Arcaica* à modernidade, nesta primeira parte, faz-se de maneira intensa. Anatol Rosenfeld, a respeito do romance moderno escreve que este “não só modifica a estrutura, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, se decompõe e amorfiza ao extremo” (ROSENFELD:1996, p. 82). As frases de Raduan Nassar seguem estas características e se fazem presentes como força desestabilizadora e arruína a coerência superficial do texto e seu encaminhamento lógico, sustentando um profundo contato com a força produtiva da linguagem.

As descrições de várias passagens do romance apresentam seu estranhamento em um encadeamento de termos e expressões que fogem à lógica comum, enveredando para seus traços plásticos e inusitados. A “casa velha”, exemplificando isso, mostra-se, em certas passagens, “um esconderijo lúdico”, “página de um missal”, entre outros exemplos. Essas expressões e muitas outras criam a “atmosfera” da narrativa de Nassar de um modo geral.

Somente na segunda parte, “o retorno”, é que temos uma volta a certos procedimentos convencionais da narrativa, e um delineamento mais preciso dos espaços da imaginação e da ação, envoltos em ambigüidades na primeira parte. É justamente nesta segunda parte que encontramos o uso do travessão para indicar a fala dos personagens, tanto na conversa de André com o pai, quanto na conversa daquele com seu irmão Lula.

Em outro sentido, que reforça as diferenças entre essas partes do romance, temos os movimentos de dispersão e recolhimento, que estão representados no próprio distender de frases de André, estão também representados pelo nome dessas partes do romance: “A partida”, “O retorno”. Além do mais, as epígrafes que dão ensejo às partes também reforçam os significados que são materializados em cada uma delas.

A primeira, do poeta Jorge de Lima, retirada de seu livro *A invenção de Orfeu*, possui muita semelhança, no seu trabalho imagético e plástico e sua textura de palimpsesto, com a obra de Nassar.

A segunda epígrafe, retirada do livro do *Alcorão*, prima pela ordem, pela lei do controle e da interdição, pois se está adentrando o espaço de controle do pai, a casa paterna onde ele é a lei. Porém, o final desta segunda parte faz o retorno ser trágico e a dispersão volta a reinar, já que a própria estrutura gráfica do texto se desfaz, não

seguindo o padrão das narrativas em prosa, decompondo-se mallarmaicamente em fragmentos pelo espaço da página, representando o desespero da mãe e a ruína do patriarca.

Podemos reforçar muitos dos procedimentos do livro, citando de passagem Luiz Costa Lima e suas reflexões sobre a mímeses, seu estatuto e prática. O crítico distingue entre uma “mimese da representação”, alicerçada principalmente nos moldes da lógica renascentista; e uma “mimese da produção”, que não vai desfazer, mas pelo menos questionar, a partir, principalmente, de Nietzsche e Freud, o “sujeito solar” cartesiano, dando a conhecer o “sujeito fraturado” da modernidade. (LIMA: 2000).

O personagem André com seu discurso, centrado na fragmentação, no intenso trabalho imagético que constantemente rompe com os aspectos lógicos e de bom senso, com suas associações em que mundo vegetal, animal e humano se misturam e se confundem; na ressonância também das mais diferentes tradições textuais em sua verborragia que caminha entre a lucidez e a loucura, entre o contínuo e o dilaceramento, entre outros aspectos, parece fazer com que a “mimese da produção” constantemente rivalize com a “mimese de representação” e a desafie. O texto *Lavoura Arcaica*, de um modo geral, e na sua macroestrutura dicotômica e contrapontística, parece jogar com essas mímeses e sua funcionalidade para o trabalho crítico com a própria linguagem da literatura de um modo geral.

André parece estar brincando, autosublimando-se (é o “homo ludens” em ação, “as potencialidades do falso” de que fala Gilles Deleuze, em curso de uma narrativa “colérica” e vibrativa) no testemunho de sua história, na demolição que faz dos valores familiares e sua construção e destruição constante mimetizadas no tecido tenso da narrativa do livro.

E nesse caminho, a versão cinematográfica busca com frequência modos que possam representar e dar conta dessas características do romance. Há espaço nas imagens do filme, desde mudança nas angulações destas, no formato da tela, até no trabalho com a fotografia contrastada, para as ambigüidades, distorções e fragmentação pertencente ao texto, além de outros recursos.

3.2. SOLUÇÕES FÍLMICAS

Desse modo, em paralelo ao romance de Raduan Nassar, o filme de Luiz Fernando Carvalho também faz parte de uma “tradição de rompimento”, trabalhando elementos de estranhamento, travando um forte diálogo com cineastas e linguagens diferenciadas que rompem com certo padrão e esquemas tradicionais presentes no cinema narrativo-representativo, além das suas afinidades com características essenciais do texto *Lavoura Arcaica*, articulando-se a partir de formas de ambigüidade, da exploração das potencialidades da linguagem, agora usando de elementos possibilitados pelo audiovisual.

Nesse sentido, acompanhando alguns aspectos envolvidos no processo de transposição do primeiro capítulo do livro, podemos observar algumas coisas importantes.

Ismail Xavier vai levantar alguns elementos do trabalho fílmico que serão importantes para esta análise. Citado por Fernando Morais da Costa, o crítico de cinema:

[...] nota que embora o filme seja exaustivamente verbal, ainda assim as vozes dividem a narração com os demais elementos imagéticos e sonoros, forçosamente, pela intrínseca natureza de múltiplos focos narrativos do cinema. (COSTA: 2008, 232).

E em seguida:

Destaque para certas passagens em que os ruídos sobressaem: na seqüência de abertura, André se masturba. Um primeiro plano localiza o corpo de Selton Mello no quarto. Os planos seguintes, extremamente próximos, fazem as partes do corpo que vemos uma massa de pouca definição, graças à falta de profundidade no foco e à escolha da lente. (COSTA: 2008, 232).

Essas escolhas fazem que na cena (fig. 1) haja correspondências com a marca poética que se configura no discurso do livro, e se diferencia do que comumente se vê na maioria dos filmes comerciais e sua concepção visual. Essa manipulação dos recursos plásticos que apresentam valores de indeterminação e estranhamento será comum em grande parte desse material plástico, sonoro e textual do filme.

Esse tipo de *procedimento* chama a atenção para o plano cinematográfico em si, seu jogo de relações e recursos, da mesma forma que aspectos na literatura que levam a uma postura metalingüística em relação a seu próprio material, entre outras características que relegam os aspectos diégéticos e referenciais a um segundo plano.

Neste processo, vai se constituir aquilo que se chamamos de “opacidade” da linguagem em questão, como podemos perceber em análises do filme, dando-se importância a seus vários níveis de sentido e exigindo-se uma nova percepção.

Na primeira cena, em que seu corpo (de André) é mostrado de modo fragmentado, sempre envolto num jogo de sombra e luz, portanto sem se dar a ver por inteiro, podemos observar a obliquidade e a opacidade características do modo de narração (...) (AZERÊDO: 2008, 4).

E nos depoimentos do diretor do filme:

A minha ideia inicialmente era mostrar a vinda de Pedro, chegando na estação, tomando o trem para ir buscar o irmão. Mas isso me parecia... Cada vez mais que eu ia pensando o filme... me parecia mais e mais descritivo, e eu não queria trabalhar com o descritivo, eu queria trabalhar com o não descritivo, eu queria trabalhar com aquilo que o Paul Valery falou: “Como apreender emoções, sem o tédio da comunicação?” (...) Tinha que jogar tudo fora, toda aquela ideia descritiva estaria contida no som, que eu poderia deixar a geografia da cena aberta ao máximo possível. Aquilo ali, aquele menino poderia estar dentro do trem – aquilo poderia ser dentro do trem – num primeiro momento a câmera não descreve o quarto, ele poderia estar no chão da cabine de um trem, o mundo exterior pouco me importava. (...)

AC²- Dá até um pouco essa impressão mesma de que André está dentro de um trem em alguns momentos...

LFC – Pois é, que bom, eu tentei fazer com que essa narrativa aberta criasse um diálogo com a imaginação do espectador (...). (CARVALHO: 2002 p. 49 e 50).

Continuando a análise das primeiras seqüências do filme, Fernando Morais Costa, citando ainda Ismail Xavier diz, a respeito da cena de masturbação do personagem André, que:

A trilha sonora é o som de um trem que se torna mais presente á medida que o corpo se retesa, e sai de cena à medida que o relaxamento vem. Na junção entre a imagem do corpo e som do trem, um exercício de sincronia refinado: os apitos da máquina encaixam-se em cada abrir da boca, o corpo treme no mesmo ritmo do som. (COSTA: 2008, 235).



figura 1

² As iniciais AC se referem a Arnaldo Carrilho, um dos entrevistadores e LFC a Luiz Fernando Carvalho, o diretor do filme.

A manipulação do som e seu reforço de novos significados associando o apito do trem aos espasmos e orgasmos do tresloucado personagem, aumentando o impacto da cena, rivaliza com o uso do som como reforço de verossimilhança como acontece no cinema diegético-narrativo. O uso do som nesta sequência do filme escapa do convencionalismo deste dispositivo, voltando-se para uma manipulação simbólica. Esse recurso da sonoridade, porém, seguindo as características da passagem após o transe do personagem, vai reforçar os aspectos naturalistas e diégéticos, já que no filme de Luiz Fernando Carvalho, paralelamente e correspondendo ao “tênuo fio narrativo” reconhecido na configuração poética do romance, haverá, em termos de recursos sonoros, uma volta a “realidade” por sons “naturais”:

A partir de quando o trem some, surge a construção dos sons “naturais”, do som ambiente do lugar da ação: pássaros, um cachorro. O próximo som completa a volta à realidade. Batem à porta, insistentemente. (COSTA: 2008, 235).

A terminologia usada na descrição é significativa e faz refletir sobre os recursos do *dispositivo* cinematográfico. No excerto acima se fala em ‘construção’ dos sons ‘naturais’, numa clara afirmativa de que o cinema também é um *constructo*, um discurso intencionalmente construído que pode se explicitar como tal (cinema moderno metalingüístico que chama atenção para sua própria construção), reconhecendo-se como discurso ou se escondendo em história (METZ: 2008, 303), através da sua continuidade e verossimilhança.

O uso de um modo realista dos recursos cinematográficos e sua negação, ambos estão presentes na encenação oferecida pelo filme por meio dessa primeira sequência. As características de realismo convencional e outras que transtornam esse realismo, são criadas através de recursos com o tipo de imagem e som utilizados e que mimetizam, pela linguagem fílmica, as atitudes dos personagens envolvidos na cena.

Essas atitudes, portanto, vão pontuar os modos de representação, como já analisamos anteriormente, André sendo o lado da dispersão pelo delírio, pela força do desejo, das orgias do corpo, imagem desconstrutora de convenções e limites impostos a esses mesmos desejos; o irmão Pedro, por sua vez, é a força controladora desses impulsos, exigindo, logo que chega à pensão, uma ambientação mais clara, iluminada adequadamente para que se possa visualizar a realidade. A fotografia contrastada e a oscilação do claro e escuro remetem aos significados expressionistas e grotescos já presentes no livro e que envolvem os personagens e suas atitudes.

Dessa forma, as coisas e os formatos são construídos de acordo com a conveniência de cada personagem e o princípio de cada um do que seja adequado ou não. Assim, as dicotomias que estão no centro do romance de Raduan Nassar, entre a tradição e a liberdade, entre o claro e escuro, entre a razão e a loucura, entre o poético e o convencional narrativo e a verossimilhança, vão ter sua materialização nas cenas do filme em uma linguagem que vai se colocar em confronto, segundo as palavras do próprio diretor do filme, com a hegemonia empobrecedora das linguagens do cinema da “retomada” e da televisão (CARVALHO: 2002), afirmando-se seu filme contra elas como elaboração artística firmada em uma obra literária de alto valor e que, por contraste, demonstra o diminuto valor do que se realiza nestes veículos.

A partir de uma atitude por meio da linguagem fílmica de chamar a atenção para seus próprios recursos, na esteira das obras modernas e pós-modernas ou esse caminhar *pari passu* com o texto poético-narrativo de Nassar, acabou, por outro lado, por provocar certos comentários negativos à postura adotada pelo diretor do filme.

Além da ressalva de Ismail Xavier, na análise aqui apresentada, dizendo ser o filme “excessivamente verbal”, têm-se também os comentários de Luiz Zanin Oricchio que reclama do tom recitativo do protagonista, e o de Marcelo Coelho, mais incisivo, dizendo que “o filme acaba chamando demais a atenção sobre si mesmo: como se o seu verdadeiro tema fosse menos o drama familiar contado no livro, e mais o desafio, o problema de como adaptar em imagens uma obra literária” (AZERÊDO: 2008, 3)

Apresenta-se nestes comentários uma opinião crítica de que existe por parte do adaptador um interesse em corresponder ao que se pensa ser a sofisticação do texto-fonte e plasmar em linguagem cinematográfica o mesmo tipo de complexidade poética que foi reconhecida neste texto.

Entretanto, não deve ser olvidado o fato de que o cinema narrativo-representativo convencional é um exibicionista também, que se disfarça, ou, de outro modo, nas palavras de Christian Metz, em sua abordagem, retomando conceitos de Emile Benveniste, mas envolvendo elementos psicanalíticos, falando da relação desse tipo de cinema e seu público, no texto “História/Discurso (nota sobre dois voyeurismos)”. Diz o estudioso do cinema que a princípio:

O filme não é um exibicionista. Eu olho para ele, mas não ele para mim a olhá-lo. Contudo, sabe que o olho. Mas faz que não sabe. Esta denegação fundamental foi o que orientou todo o cinema clássico pelas vias da

“história”, que apagou-lhe sem cessar o suporte discursivo, [...]. O filme sabe, mas não sabe que é olhado. Nesse ponto, há que ser um pouco mais preciso. Pois, para dizer a verdade, quem sabe e quem não sabe não se confundem inteiramente [...]. Quem sabe é o cinema, a instituição (e sua presença em todos os filmes, ou seja, o discurso sob a história); quem faz que não sabe é o filme, o texto (o texto terminal): a história.(METZ: 2008, 304)

Além do mais:

[...] toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da “objetividade” da imagem. [...] Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito. ”(METZ: 2008, 305).

Se for analisada a compreensão que André Luis Rodrigues faz do primeiro encontro dos irmãos no quarto de pensão logo nas primeiras passagens do livro, vai se perceber que Pedro “quebra a intimidade de que André desfrutava” e isso demonstra que “literalmente, o irmão penetra em seu quarto, como um dos tentáculos da família patriarcal”, e essa presença, com sua autoridade e respeito, provoca o “embaraço então sentido” por André e que o leva: “[...] a arrumar e a limpar os objetos do quarto. [...] Ora, o fato é que, mesmo inconscientemente, a presença do irmão o leva a ordenar e a limpar os objetos até então dispersos pelo quarto” (RODRIGUES: 2006,88).

Mantendo este espaço adequado ao olhar do irmão e seus valores. Desse modo, se em um instante anterior, André agia solitariamente, agora ele sente necessidade de “encenar” algo adequado para o olhar do irmão.

Ismail Xavier no ensaio “Cinema: revelação e engano” (Cosacnaify, 2003), reflete sobre a questão do cinema como mediação por um olhar, que, na esfera do melodrama, ao mesmo tempo se oculta e provoca o exibicionismo. O autor discute esse assunto usando das obras cinematográficas desde Griffith, praticamente o criador do cinema diegético-narrativo nos Estados Unidos, até Hitchcock e sua maior conscientização e explicitação da mediação do olhar em filmes “voyeuristas” como *Janela Indiscreta* (1954) e *Vertigo* (1958).

No processo melodramático, esse expediente se faz por meio de um constante desejo de se explicitar os valores morais propugnados nos gestos e na “mise en scène” teatrais e cinematográficas. Se existe a preocupação de se encenar gestos como se fossem “reais”, existe também uma simulação desses mesmos gestos para “serem vistos”, com o desejo de “serem vistos”.

No filme *Lavoura Arcaica* não é diferente, já que se trata de valores que circundam as leis do Pai, e como ela deve ser “mostrada” à família, a partir de uma pedagogia moral, e também os valores idiossincráticos de André, sua moral particular, altamente exibicionista.

Na atitude do irmão “possesso”, na pensão, diante de Pedro, que envolve respeito e simulação, percebe-se o decoro e a impressão de naturalidade que se apossam de sua ação, e que aqui já foram discutidos a partir de um modo de representação, a partir do drama sério burguês, consolidado no período de sedimentação da cultura burguesa. O

personagem evita certos exageros e a artificialidade “poética” dos gestos tresloucados da atitude inicial, antes do irmão mais velho chegar.

Entre a espontaneidade anterior, e a “representação” atual, temos um processo no qual o que vale é um fingimento que segue determinadas regras, feitas para um olhar, para um observador. De acordo com quem olha, a encenação e os valores devem ser diferentes.

O filme explora essa situação, trabalhando constantemente esse jogo de explicitação dos discursos da hipocrisia e de agir conforme os ditames do pai, já presentes no livro, questionando a partir da figura de André, as conveniências e problemas advindos desse adequar-se ou não ao modo de agir no espaço da família, estar de acordo com a respeitabilidade do decoro familiar ou expô-la como falsa, artificialmente construída a partir dos valores patriarcais.

A visão distorcida que se faz a partir da perspectiva da câmera-caneta ou câmara-olho André e suas manipulações sonoras e visuais, vem desmontar em parte essa normalidade apresentada após a chegada do irmão mais velho (fig. 2). O som “natural” que invade o espaço fílmico, não perdura e é denegado por descontinuidades, produções de sentidos subjetivos por meio do som, espectros sombrios das imagens dos personagens em meio às penumbras produzidas pela fotografia usada, por elementos, enfim, que enfatizam a ambigüidade, próprio ao cinema de vanguarda e que correspondem artisticamente à visão “deturpada” do personagem-narrador.



figura 2

Desse modo, através de suas escolhas, o filme de Carvalho procura questionar o próprio cenário cultural brasileiro, principalmente o da televisão e do cinema da retomada, tendo como exemplo contrastante a singularidade da obra literária de Raduan Nassar e seu rigor estético em oposição à postura vulgar da literatura de massa. Para Carvalho, Nassar e seu romance resistem às atitudes estritamente comerciais e convencionais que circundam a cultura brasileira e a linguagem do escritor paulista está presente no filme e em sua atitude de resistência em conformidade com o livro. Por isso, segundo o diretor do filme, seu trabalho cinematográfico andou colado à proposta do livro, “colado no texto de Nassar” (CARVALHO: 2002,35).

3.3. A POLIFONIA TEXTUAL E FÍLMICA

O filme recolhe do livro aspectos “polifônicos”, através do qual a película se estrutura a partir de um jogo de perspectivas e uma fragmentação da visão. Os embates entre valores conflitantes, as contradições presentes nos próprios depoimentos do personagem principal, fazem do encaminhamento narrativo do filme algo completamente diferente de uma visão de fora como acontece ou se intenciona ocorrer na perspectiva do cinema diegético-narrativo tradicional que se estrutura à semelhança do chamado romance em terceira pessoa, consolidado no século XIX.

De todo modo, portanto, existe no filme *Lavoura Arcaica* uma mediação, uma explicitação de modos diferentes de trabalhar com a caracterização dos personagens e abordar suas histórias e que correspondem à maneira como o livro joga com as ambigüidades, trabalha também essas contradições, explicita-se como estrutura conscientemente construída.

Essa mediação demonstra fissuras e problematizações das quais nem mesmo o personagem principal e narrador André escapa. Mesmo que ele conduza em primeira pessoa o seu texto, suas confissões, sua voz não abafa outras, nem mesmo os contrapontos de sua conduta e revolta.

Se voltarmos às comparações de Leyla Perrone Moisés, tanto o livro quanto o filme explicitam seu desenvolvimento como uma sinfonia, tanto na estruturação dos capítulos e nos níveis da voz narrativa que levam a contrapontos e ambigüidades, no livro, como na maneira do filme mimetizá-los no trabalho com o dividir de vozes e no jogo descontínuo trabalhado pela montagem.

No intento do filme de buscar correspondências com esses conflitos e distensões do personagem, e de encarnar em sua consciência e corpo dilacerados as próprias contradições da família e das verdades impostas pela tradição, pelas leis, pelos ditames religiosos, essa divisão de vozes e seus tons divergentes acaba por corresponder de maneira criativa a certas passagens do romance sem que os modos e recursos literários não se confundam com os cinematográficos, apenas equivalendo-se a partir de significações e valores comuns às duas obras, seja o livro, seja o filme.

De certa maneira, nestes procedimentos “criativos” encontramos uma postura adaptativa que em seus resultados não se faz prisioneira da “fidelidade” abusiva e reverenciadora, como bem aponta a análise de Genilda Azerêdo (2008), mas que, muitas vezes, insiste em se apresentar em muitos momentos da adaptação, como, por exemplo, aqueles de excessivo exibicionismo de suas formas e soluções estéticas e poéticas, como escrevem Oricchio e Marcelo Coelho, em depoimentos colhidos pela própria Azerêdo (AZERÊDO: 2008, 3), que faz apresentar o lado pretensioso e de vangloriada distinção da obra de Luiz Fernando Carvalho.

Um exemplo dos resultados que fogem da fidelidade ao texto-fonte está na passagem em que o personagem André, após um rompante de revolta, com gritos e movimentos vertiginosos com o corpo, diz:

[...] 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 essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada

instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio, olha o vigor da arvore que cresce isolada e a sombra que ela dá ao rebanho... (NASSAR: 2003, 43).

Essa passagem ininterrupta do discurso de André transforma-se em um recorte de imagens e vozes, no filme, que apresenta contrapontos e oposições.

Primeiro se inicia o plano comentado pela voz de Selton Mello, com o personagem “in presentia” do irmão que o escuta. Após dizer “era o pai que dizia sempre”, ainda com o som de sua narração, insere-se uma imagem, numa aproximação em leve *contre-plongée*, da figura do pai no campo, e, então, o texto se completa passando para a voz do próprio pai (Raul Cortez), “é preciso começar pela verdade e terminar pela verdade”, ressaltando-se que a fala sucinta do narrador no livro, transforma-se na fala redundante e circular do pai, repetindo a palavra “verdade” (“é preciso começar pela verdade e terminar pela verdade” em vez do texto de Nassar “é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo”).

A imagem fílmica apresenta o patriarca desfolhando um galho que será usado como uma espécie de vara para castigos em André. A imagem, no caso, está substituindo todo o trecho que fala do esfolamento e dos castigos, usando-se inclusive, no livro, uma paródia da famosa passagem bíblica sobre a pedra “angular” representando o Cristo e sua posição estratégica como sustentador da nova ordem cristã.

Logo em seguida, no filme, volta-se novamente à imagem da pensão e o personagem interpretado por Selton Mello que, em paralelo com o plano do personagem criança, na mesma posição, apresenta seus braços e o punho com as marcas do castigo. De súbito, sua expressão altera-se, acompanhada de uma suave nuance na trilha sonora, ausente na cena do castigo, e novamente o corte para uma cena da infância, agora com a narração na voz de Luiz Fernando Carvalho (a voz *em over*) e a continuação do texto, iniciando-se com a adversativa “mas era ele também, [...]”.

A oposição indicada por essa adversativa é reforçada pelo contraste da voz narrativa, a de Selton Mello como o personagem na pensão, e a de Carvalho, serena *em over*, e que, por sua vez, provoca a mudança na imagem do pai, de repressor para outra mais amena. Se na imagem anterior, o *contra-plongée* enfatizava sua autoridade e imponência, a imagem atual, começa por mostrá-lo à distância e de cima, em meio à paisagem, acompanhado pelos dois filhos, Pedro e André.

Além do mais, a suavidade dos movimentos da câmera, acrescentados à trilha musical, incorporam à cena aspectos de ternura que, mais uma vez, trabalham a oposição de imagens do patriarca e sua conduta; além disso, nessa segunda parte, a voz do narrador cede vez novamente à fala paterna, e a voz do pai se faz menos incisiva e mais terna, numa atitude conselheira para com os filhos pequenos que o acompanham.

Em *Lavoura Arcaica*, o jogo de duplos e suas contradições e oposições, seja entre Pedro e André, entre Ana e André, seja entre este e Lula, e que no livro possuem suas redes de sentidos, tem uma de suas representações, nesta seqüência do filme. Aí está uma das representações do esfacelamento do olhar e do discurso de André para com sua história.

Algo interessante também a se ressaltar, nesta cena, é o fato de se criar no filme, a partir de um determinado excerto narrativo, uma sequência de vários planos que se amalgamam em uma dialética expressiva e que rompe, com seus cortes e intercessões, os aspectos orgânicos e lineares da condução narrativa típica do cinema clássico, na esteira da gramática cinematográfica de Griffith e as origens do cinema hollywoodiano.

Do mesmo modo, logo depois que o personagem descreve a fé “que crescia virulenta na infância” e comenta sobre a “luz da nossa infância” e como esta luz começou a perturbá-lo, na primeira reminiscência de André para o irmão Pedro, surge inicialmente a figura de Ana em trajes simples conduzindo ovelhas pelo campo. Trata-se da “campônia” que remete às tradições bucólicas e a vida campesina. Logo após essa imagem, ouvimos Pedro dizer “quanto mais estruturada (a família), mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim pode desaparecer com um único golpe” (NASSAR: 2003, 28). A seguir, os pés descalços de André são focalizados, indicando a sua importância para a sequência seguinte (quando os pés enterrando-se na terra representarão seu desejo pela irmã, vendo-a na festa) (fig. 3 e 4). É introduzida novamente a voz em over e se introduz a cena da festa no bosque.

É significativo que nesta sequência se apresentará pela primeira vez a figura “pública” de Ana, com seus movimentos intensos e sensuais. A proximidade, no filme, das imagens de Ana camponesa e Ana “dançarina oriental”, intensifica sua dualidade. Essa imagem multifacetada se repete em outras passagens do livro. Neste encaixe, o filme, no seu trabalho de edição, vai criar associações aparentemente contraditórias, e que em um primeiro momento pode confundir o espectador, mas que estão em conformidade com as dicotomias e multifocalizações da obra literária que serviu de fonte para a adaptação.



figura 3



figura 4

3.4. MONTAGEM E CONTRAPONTO

Inicialmente, pode-se refletir sobre a maneira como a montagem vai buscar enfatizar significados interpretados no texto literário, e já se tem início essa empreitada entre as primeiras seqüências.

Notadamente devem-se distinguir certos cortes e inserções de novos planos no que diz respeito a um recurso próprio às narrativas, que é o chamado *flashback*. O primeiro capítulo do livro apresenta o solipsismo do personagem André e todo o intróito e as significações e símbolos, através do lirismo da linguagem, que envolvem seu mundo, o quarto e suas relações com o corpo e a intimidade, o isolamento e a permissividade a seus delírios e espasmos.

Essa “individualidade” e “intimidade” são interrompidas pela presença “ordenadora” do irmão mais velho, e seu abraço traz em si “o peso dos braços encharcados da família toda”. Logo em seguida, Pedro dá sua primeira ordem: “abotoe a camisa, André”. Fechar o corpo e tapar as vergonhas são as ações implícitas nessa ordem. A passagem anterior já demonstrava a preocupação de André com a figura do irmão que se aproxima. Assim, o narrador personagem diz “[...] apanhei a camisa jogada na cadeira, escondi na calça meu sexo roxo e obscuro, dei logo uns passos e abri uma das folhas me recuando atrás dela [...]” (NASSAR: 2002, 13).

O “quarto-catedral” que celebra o corpo volta a ser o templo do decoro, das coisas mais nobres, e a atitude de André faz ressonar o Adão envergonhado diante da autoridade de Deus, e já consciente de seu pecado, sendo que a própria passagem “abri uma das folhas me recuando atrás dela” faz alusão ao excerto bíblico do Gênesis e a

folha com a qual o primeiro homem a habitar a Terra se esconde, admitindo a culpa e aceitando as leis de interdição.

O segundo capítulo no romance tem a função de um recorte, em outro tempo, e outro espaço, enfatizando o paralelo das atitudes dos irmãos, caracterizando-os desde há muito tempo, e também em relação ao filho “arredio” e sua família e seus “olhos apreensivos”: o paralelo da infância e do mundo adulto (fig. 5 e 6). A brevidade desse segundo capítulo e sua condensação lírica rompem, em termos estilísticos e de linguagem, com o “fio tênue” da narrativa, que se iniciara com o breve diálogo dos irmãos, e também com a ordem seca e incisiva de Pedro, justamente para inseri-la em outro contexto, reforçando o conceito de “controle” por parte da família em relação às atitudes “estranhas” do filho tresmalhado.

A sua inserção brusca de uma imagem da infância envolta em um mundo mágico, como a descreve o narrador-personagem, as relações entre a natureza nos bosques afastados dos “olhos apreensivos da família” e sua imaginação, sem ligação com o que foi apresentado anteriormente, parecendo representar quase que um ornamento sem função precisa e que causa certo “estranhamento” através de sua estruturação pouco usual em narrativas mais convencionais (e o uso de flashbacks e digressões), na verdade cria sentidos e enfatiza significações, reforçando certos conceitos sem prejuízo de seus aspectos estéticos plenamente eficientes na busca daquilo que Metz chama de “máxima significação”.



figura 5



figura 6

No filme, essa intersecção pela montagem de uma outra sequência entre o abraço dos irmãos e a imagem de André abotoando a camisa, é reforçada pela inserção da trilha sonora, pelo novo espaço, pelo movimento sinuoso da câmera sobrevoando as folhagens e pela fotografia que procura ressaltar as cintilações da luz do sol entre as árvores, num jogo, ao mesmo tempo sensorial e quase abstrato de captação de imagens e sua manipulação; além, é claro, dos planos aproximados, enfatizando os pés e seus movimentos na terra e nas folhas do chão (atitude que vai corresponder à masturbação do personagem nas seqüências da pensão), tão significativos na estrutura simbólica do livro e que não poderiam ser esquecidos na adaptação fílmica. Há também a presença da voz *over*, que pontuará as várias nuances e contrapontos durante todo o filme.

3.5. EISENSTEIN, MONTAGEM DIALÉTICA E CONCEITUAL Vs. MONTAGEM ORGÂNICA

Em termos cinematográficos, os recursos aqui usados fazem pensar no trabalho prático e teórico com a montagem de que se ocupou o cineasta russo Sergei Eisenstein, e sua proposta de pensar esse recurso fundamental do cinema não como forma eficiente para se contar uma história linearmente, preocupando-se apenas com a continuidade entre as cenas.

Para Eisenstein, a montagem teria como função criar significados, gerar sentidos direcionados a uma finalidade ideológica do cineasta. Suas reflexões sobre a produção de sentidos por meio do trabalho de montagem vão atrair muitos intelectuais e teóricos da linguagem de modo geral e da literatura de modo específico, entre eles, Roland Barthes.

Pode-se dizer que o cineasta russo propunha um cinema “que ‘pensa por imagens’ em vez de ‘narrar por imagens’” (Xavier: 2005, 133). Neste sentido, afasta-se do aspecto narrativo, e suas críticas sempre têm como alvo a figura de Griffith, que inicialmente o influenciou, inicialmente, no que tange à questão da montagem. Segundo Eisenstein, Griffith era discípulo no cinema de Charles Dickens na literatura, e ambos “sabiam utilizar admiravelmente os traços infantis de seu público”(A forma do filme, apud. MACHADO: 2002, 84).

No filme *Lavoura Arcaica*, há muitas passagens em que a montagem não tem uma função orgânica ou “invisível”, como geralmente é atribuída à montagem no cinema

convencional a partir de Griffith, favorecendo a continuidade diegético-narrativa. Por meio dela, muitas vezes, são destacados sentidos que se colocam paralelamente no desenvolvimento das cenas do filme, mas que se juntam para criarem conceitos, símbolos que representem significados ideológicos na trama cinematográfica, buscando corresponder às funções e aos sentidos que se formam na estruturação dos capítulos na obra literária.

Logo que os irmãos ficam frente a frente no quarto da pensão, novas manipulações da imagem são feitas e um novo corte. Dessa vez, a projeção das sombras dos personagens na parede do quarto apresenta a assimetria entre eles, sendo que a sombra do irmão mais velho é maior que a de André, e quando a câmera se volta para eles, Pedro é focalizado de costas em *plongée* valorizando sua figura, enquanto que seu irmão André, lentamente reclinando seu corpo para trás na cama, vai se encolhendo e ficando pequeno diante do irmão que começa a falar.

Não há som nesse plano, não se escuta o que Pedro fala, mas sua presença é marcante. No livro, o narrador diz (entre parênteses) que o irmão falando era, na verdade, seu pai falando. No filme, há um corte e a presença do pai surge em sua autoridade (fig. 7). Na tela, após um breve espaço de tempo em silêncio, apenas com a entoação de uma música, a voz *em over* volta a narrar.



figura 7

As palavras que surgem, na realidade, pertencem ao capítulo 24 do livro, quando o narrador apresenta os lugares fixos na mesa dos sermões do pai (fig. 8). No filme, esta fala e as imagens têm a função de simbolizar o poder conferido ao irmão primogênito, e a partir desse poder, as posições que os dois irmãos devem assumir, os papéis que devem desempenhar; quem fala e quem obedece.



figura 8

A este respeito, deve-se lembrar do trabalho analítico que André Luis Rodrigues faz dos discursos do pai e de Pedro e sua representação nas significações da retórica desses mesmos discursos. O crítico cita as passagens a partir da chegada do irmão mais velho à pensão e analisa suas implicações:

Então, literalmente, o irmão penetra em seu quarto [...] e ao abraçar André (o poder não prescinde do afeto) este sente [...] ‘a força poderosa da família desabando sobre ele como um aguaceiro pesado’ [...] tendo passado o curto momento de expansão do afeto naquele abraço, o irmão já deve mostrar a que veio, regradar o desregrado.”(RODRIGUES: 2006, 97).

Mais a frente ele argumenta o que tem interesse para a passagem, o porquê da cena e do corte para a imagem do pai em outro espaço e outro tempo que aqui se está analisando:

Ao encontrar o irmão naquele quarto de pensão, a fim de cumprir a sua ‘sublime missão’, Pedro já ensaia os primeiros passos para tomar o lugar do patriarca. Já não há grandes diferenças entre eles: um e outro representam o poder dentro da família, poder que visa a assegurar a limpeza, a decência, a ordem e a luminosidade/o esclarecimento. (RODRIGUES: 2006, 96).

A mudança na adaptação feita pelo filme e a montagem, usando uma passagem de um capítulo bem à frente no livro, com as imagens do pai a cabeceira da mesa, e os rostos imóveis e passivos da esposa e dos filhos, reforçam sentidos que também se encontram na análise de Rodrigues, enfatizando os significados da assimetria entre os irmãos iniciada pelas sombras no quarto, e sugerindo os posicionamentos que poderão se efetuar entre os membros da família e as leis do pai e sua ordem.

No prosseguimento da cena, no entanto, após o corte, o discurso de Pedro que, segundo ainda Rodrigues, usa de violência porque não permite réplica, caracterizando-se por ser *um falso diálogo* (RODRIGUES: 2006,68), não se concretiza nesses moldes no filme, uma vez que neste, aquilo que é apenas o pensamento de André no livro, transforma-se *efetivamente* em fala do personagem, e pode ser considerada a primeira reminiscência dele com lembranças da infância, mantendo-se na narração a voz de Selton Mello em off e não a voz *em over*, de Carvalho.

Nesse processo realizado na transposição do texto para o filme, perde-se, ou se enfraquece, a violência do discurso de Pedro e a citada assimetria entre os dois irmãos, em proveito de um igualitarismo entre a fala de um e outro, entre fala e réplica. No romance, André não tem voz, apenas pensa; no filme ele se impõe, relembrando algo na presença do irmão.

No filme, o personagem de André se impõe já nas primeiras cenas, antecipando o que no romance só acontece bem depois, quando ele dá sua resposta à reprimenda do irmão por estar se embriagando (fig. 9) :

“Não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava(...) (NASSAR: 2003, 41)



figura 9

Há outras passagens no filme também que as imagens, antes de alimentarem uma correspondência com o estilo reticente, fragmentário e contrapontístico do livro, acabam simplesmente por servir como *ilustração* do que está sendo narrado. Isso acontece na passagem que André narra os momentos da sua infância em família, descrevendo a mesa do café, na imagem silenciosa da mãe segurando as roupas do filho que saiu de casa, entre outras cenas.

Essas imagens podem representar o funcionamento convencional de se trabalhar com o flashback e a reminiscência, presente em muitos filmes, mas não funciona na produção de símbolos ou metáforas a partir da montagem que aqui está sendo discutida, e nesse sentido, a verbalização excessiva do filme se faz presente, esvaziando muitos dos recursos que a película poderia criar e manipular em seu sofisticado trabalho com as técnicas de som e imagem, que se processam tão brilhantemente em outros momentos do filme.

A este respeito, deve-se destacar positivamente, a seqüência em que, logo após Pedro citar o nome de Ana, esta surgir paulatinamente em belíssimo *travelling* deitada em um cômodo abandonado (que mais a frente vai se descobrir ser da “casa velha”) em uma postura ao mesmo tempo erótica e piedosa, com um manto que cobre seu rosto e cabeça, mas deixa as pernas descobertas em movimentos de contorção e sensualidade, sem que haja narração ou descrição alguma (não há, inclusive, passagem correspondente no romance de Nassar), recobrando-se pela imagem sentidos que estarão ligados a essa personagem e que se efetuiu anteriormente nas imagens conflitantes de Ana e suas facetas de mulher simples e discreta e sensual e libertina.

O filme antecipa muitas ações que se efetivarão mais a frente, numa feliz transposição dos índices encontrados no romance de Raduan Nassar, e que vão

compensar parte da reverencialidade excessiva que certas imagens fazem às descrições do texto.

Já nas primeiras seqüências na pensão, correspondendo à passagem em que o narrador diz que “escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos” (NASSAR: 2003, 16), o filme apresenta André diante do espelho da porta de um guarda-roupa, escrevendo as letras AN e sendo interrompido por Pedro perguntando sobre as venezianas fechadas. O nome incompleto, no espelho, vai sugerir vários sentidos, inclusive, para quem assiste ao filme sem conhecer o livro, o de ser o próprio nome de André, também iniciado com AN, já que até esse momento ainda não foi citado o nome da irmã. E a imagem especular de André também pode representar o duplo estabelecido entre os irmãos, cúmplices em suas atitudes, Ana sendo o reverso feminino de seu irmão, sua outra face.

À medida que já insinua aqui a paixão pela irmã, André revela o parentesco -acima dos laços de sangue- que havia entre ambos- “essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo”. Essa expressão (cuja contrapartida se encontra no capítulo 7, o “traz o demônio no corpo”, que André utiliza referindo-se à suposta acusação que lhe lançaria a família) aponta para o caráter demoníaco de Ana, o avesso feminino de André (RODRIGUES: 2006, 77).

Não se pode perder de vista, aliás, nestas intercalações que estamos apontando, e nos contrapontos efetuados, a sua função desestabilizadora da percepção de continuidade por

parte do espectador, rompendo com uma organização de cenas e transposições que enfatizem o movimento e a ação em detrimento da delicadeza de sentidos e conceitos que fazem aquele que assiste ao filme pensar e refletir sobre o que está vendo e suas relações de significados e as sugestões provocadas pelas imagens.

Continuando ainda com um outro exemplo de intercalação simbólica que ocorre no filme a partir de uma interpretação do romance de Raduan Nassar e não simplesmente uma adaptação literal de imagens descritas no texto, temos a sequência logo após o encontro dos irmãos Ana e André na casa velha e o que parece ser a consumação do incesto, tão reticente e imprecisamente apresentado no romance, torna-se o fator central da história trágica relatada.

A imagem do arado sulcando a terra enquanto ouvimos as palavras de André, é representativa do trabalho de imagem e texto que o filme coloca em prática e que acaba por reforçar sentidos que se coadunam com os aspectos temáticos do livro. O que é mostrado na cena, não se relaciona aparentemente com o que se narra. Ao contrário das várias cenas em que a voz narrativa redundantemente descreve aquilo que já está sendo mostrado pela câmera, aqui imagem e narração apresentam uma relação de significados que só se explicitam por meio da metáfora do arado mostrado em seguida ao que seria o início da relação sexual entre os irmãos Ana e André. Da mesma forma que nos filmes de Eisenstein uma onda do mar batendo contra as pedras representa por uma correspondência metafórica o ímpeto de revolta dos marinheiros explorados no navio no filme *O encouraçado Potenkim* (1926), nesta cena de *Lavoura Arcaica*, o arado não se explica por um recurso narrativo, para dar continuidade à história, mas se explica por sua correspondência simbólica, com outra imagem, da cena anterior.

Encontramos em várias tradições míticas, desde a de Lilith, passando por mitos egípcios de culto à fertilidade da natureza e dos rituais de plantios e colheitas prósperas, as analogias da mulher com a terra, a fertilidade de uma e de outra, e o ato sexual e a própria prática do plantio.

A lavoura é universalmente considerada como um ato sagrado e, sobretudo, como um ato de fecundação da terra. (...) é, sobretudo, a tomada de posse e fecundação da terra virgem (CHEVALIER E GHEERBRANT: 1991, 537).

A ressonância simbólica da imagem do arado penetrando a terra no filme sintetiza todo um processo de referências presentes no livro de Raduan Nassar, a começar pelo título “Lavoura”, remetendo ao trabalho com a terra, a tradição campesina e nos seus primórdios, ao “culto” e “cultura”; e “Arcaica”, por sua vez, remetendo ao antigo, aos princípios simbólicos, por onde tudo começa. Essa imagem também remete, mais especificamente, ao ato sexual e ao que seria a consumação do incesto.

Além desses aspectos relacionados à imagem mostrada em si, não devemos esquecer que aquilo que é narrado em paralelo ao que é apresentado vai reforçar por outra via a personalidade multifacetada do personagem, em uma rede de sentidos em constante interação e que compete para a eficiência da cena em trabalhar com as significações e se tornar complexa e polivalente.

A terra para a família e seus membros era exclusivamente fonte de alimento. Após o seu preparo, devia ser apenas o local onde as sementes

seriam lançadas (...) André, porém, não podia ver a terra mediada pelo trabalho, mas somente por meio do erotismo. Erotismo em sentido amplo. André parece ansiar por uma integração plena com a terra, uma espécie de fusão (RODRIGUES: 2006, 110).

A passagem narrada durante a exibição do arado faz parte do capítulo 19 e sua descrição completa em outra medida o que se perpetrou nos capítulos 17 e 18, ou seja, André descrevendo a si mesmo e a irmã a partir de um movimento constante com o universo animal e vegetal, primeiramente aproximando as figuras de Ana e a pomba, depois zoomorfizando sua própria figura.

(...) retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrimo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgava fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo, consumindo neste pasto um grão de trigo e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho(...) (NASSAR: 2003, 111-112).

Tendo a montagem como sua propugnadora, coloca-se em prática a todo momento a ruptura do fluxo narrativo, buscando formas que dêem conta no filme de toda a estrutura contrapontística do texto nassariano, algumas vezes funcionando de maneira mais eficiente, outras vezes não.

3.6. FALTA DA COR E DA VERDADE NAS HISTÓRIAS DO PAI

Em um filme que trabalha com várias tonalidades de cores, passando pelos tons pastel misturado ao *chiaroscuro* das pinturas de um Rembrandt e de um Vermeer, e jogando com uma intensa luz que percorre muitas das cenas de infância do personagem principal, quando nos deparamos com uma longa sequência no meio do filme em preto e branco é inevitável um certo estranhamento. È justamente nas cenas em que se conta a “fábula do faminto” que isso acontece. E é preciso refletir um pouco sobre o porquê da mudança de cor e seus resultados na tradução dos significados do livro de Nassar.

O uso do preto e branco no cinema, mesmo depois da consolidação dos filmes em cores, é freqüente e podem seguir os mais diferentes motivos, desde os propriamente metalingüísticos e auto-referenciais e até mesmo estéticos e simbólicos, como por exemplo, *O Estado das Coisas* (1982) de Wim Wenders que trata do próprio processo de criação do discurso fílmico, cujos personagens discutem inclusive sobre as vantagens e desvantagens do “preto e branco”, ou *Cliente Morto Não Paga* (1982) de Carl Reiner, que brinca com referências ao gênero do *film noir*, tradicionalmente em preto e branco.

Já em *O Mágico de Oz* (1939) de Victor Fleming, em uma época que praticamente inexistia cinema em cores, seqüências em preto e branco vão representar o mundo “real” da fazenda em Oklahoma onde moram Dorothy e sua família, e as seqüências coloridas (em maior quantidade), o mundo “fantasioso” de Oz e seus personagens.

Em *Nostalgia* (1983) de Tarkovski, por sua vez, as únicas seqüências coloridas são aquelas em que o personagem do artista russo está na Itália, e que representa uma espécie de exílio para ele.

Luiz Fernando Carvalho escolheu o preto e branco para a sequência da “fábula”. Trata-se de uma história dentro da outra. Nesta passagem, André, que antes relatava suas aventuras e decepções para o irmão, agora se torna ouvinte, ele reproduz uma das inúmeras vezes em que ele e o resto da família ouviam as histórias do pai. O narrador passa a ser o próprio patriarca. E a história como um todo, vai ser uma ilustração da filosofia de Iohána em seus aspectos intransigentes e contraditórios, ou um “convite à dissimulação” (RODRIGUES: 2006, 47).

Se no livro essa história é, praticamente, uma intercalação do texto do pai no âmbito maior do texto de André, este último sendo “o instrumento que, com seu rigor, desorganiza um outro rigor, o das verdades pensadas como irremovíveis”, portanto incorporando o discurso do pai para poder explicitar suas contradições, no filme optou-se por destacá-lo em outra cor (ou ausência dela), enfatizando a afetação e a intolerância do pai disfarçadas em fábula moral.

A mudança da cor para essas cenas reproduzindo a história contada pode ser justificada pelo fato de se tratar de um capítulo (o 13) que mantém sua singularidade não só por estar situado graficamente mais ou menos no meio do romance, mas por outras circunstâncias que o diferencia de outras passagens relacionadas ao pai e suas atitudes:

Assim, salta aos olhos a singularidade desse capítulo em relação aos demais, mesmo daqueles compostos pelo discurso ou sermão paterno. Na economia do livro, essa singularidade é plenamente justificável: trata-se de uma leitura, feita pelo pai, de uma “velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados” (RODRIGUES: 2006, 47).

Uma possibilidade para se pensar a escolha da cor, o “descolorado” das cenas, talvez passe pelo desejo de assim traduzir e transpor para o filme a ideia de “velha brochura”, “caligrafia angulosa”, que remetem ao mundo do pai e a tradição milenar. Não estaria na cor diferenciada a própria falta de correspondência com o mundo de André, sua filosofia? Na fábula estão representados valores e linguagens que não condizem com o que André pensa e faz.

A linguagem é típica do texto escrito, dispensada a liberdade de que o autor se utiliza nos demais capítulos para caracterizar sua oralidade e seu devaneio (...). Aqui, ao contrário, a linguagem é preciosa e castiça, mesmo nos diálogos entre os personagens da história: a utilização do tu (“Donde vens tu?”); a colocação pronominal (“e não demorem em trazer-nos o que comer”); o vocabulário preciosista, às vezes aliado à colocação citada (“Dulcificuemo-nos”) (...). E estas e outras características denotadoras de um texto cristalizado podem ser encontradas tanto na fala do ancião (“um rei dos povos, o mais poderoso do Universo”) como na fala do faminto e na voz do narrador (RODRIGUES: 2006, 48).

O texto *cristalizado* tem no uso do *acinzentado* das imagens no filme um recurso homológico eficiente e, ao mesmo tempo, desestabilizador da percepção do espectador em relação aos vários espectros de cor que o filme oferece e que perfazem sua estética rigorosa, correspondendo ao que acontece com a própria narrativa de Nassar.

Lavoura Arcaica é um romance exigente, por várias razões. Conta, em primeiro lugar, com um leitor cuja sensibilidade se ative plenamente na sintonia fina dos impulsos rítmico-melódicos (...). Metáforas insurgentes, símbolos compulsivos, parábolas irônicas, recortes expressionistas acumulam-se em nossos olhos e ouvidos, quase sempre no andamento da mais profunda ansiedade. (VILLAÇA In: RODRIGUES: 2006, 9).

Esse é um primeiro aspecto a ser destacado sobre a transposição dessa passagem do livro e que já dispõe de um recurso fundamental em uma linguagem visual como a do cinema: a cor e suas implicações.

Em outro aspecto, a sequência da fábula vai apresentar mais algumas representações que não estão literalmente no livro, mas que homologicamente funcionam para ressignificar todo o simulacro que é, na verdade, o discurso paterno e seus ensinamentos. As contradições da fala do pai estão presentes justamente por ser esta promessa do que ele mesmo não consegue fazer, ser ensinamento que esconde no seu bojo a violência velada, a repressão.

Contudo, a maior de todas as falsidades na utilização dessa história é, ao fazer o elogio da paciência, o que se está efetivamente fazendo é o elogio da dissimulação, da fraude, do engodo, não voltados contra a família, obviamente, mas à manutenção do *status quo* familiar. O que o pai pede aos filhos, por intermédio dessa história, é que finjam também receber o alimento de que necessitam. (RODRIGUES: 2006, 49).

Na versão cinematográfica, a projeção do pai e de André nos personagens da história do faminto, respectivamente o ancião e o faminto, é um recurso que reforça o que se encontra na interpretação de André Luis Rodrigues. E nesse sentido, os papéis estão distribuídos de acordo com a interpretação do pai, ele mesmo aparecendo como o sábio ancião, bondoso e educador, enquanto o filho “problemático” se torna o faminto que recebe a lição de paciência e é recompensado, uma recompensa sempre incompleta porque baseada na exploração e na mentira.

(...) Essa recompensa será tão-somente um pão, “robusto e verdadeiro”, quando havia simulado oferecer-lhes as mais finas iguarias, um “assado com recheio de arroz e amêndoas”, “peixe em molho de gergelim” ou “costelas de carneiro”, sem falar das sobremesas mais delicadas e dos vinhos mais sublimes. (RODRIGUES: 2006, 49)

O próprio cineasta Luiz Fernando Carvalho parece entrar em contradição na entrevista sobre o filme ao comentar sobre sua adaptação “fiel” ao texto de Nassar quando interpelado por Ivana Bentes e Liliane Heynemann em relação a essa passagem:

Carvalho - Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele.

IB - Mas o texto todo...?

Carvalho - Não há nada no filme que não seja do texto do Raduan.

IH - Na fábula do Faminto você coloca o pai, os personagens do pai e do filho. Isso não está propriamente no livro, né...

Carvalho - Não, não. (CARVALHO: 2002, 45).

Essa solução não está no livro, mas a ideia da projeção dos personagens têm a ver com o que se representa na narrativa de Nassar e, ao mesmo tempo, têm a ver com o próprio cinema e seu processo de identificação e projeção. Carvalho apresenta como referência para se fazer a cena, um filme de Ingmar Bergman, *A Hora do Lobo* (1970), em que os personagens acabam por se projetarem em outros personagens de teatro de bonecos, mas o processo no filme abrange outras possibilidades ligadas aos objetivos de moralização da história do pai e o resultado que o satisfaça.

A projeção e identificação no cinema, já estudadas por psicanalistas e refletida de modo original por Edgar Morin em seu *O Cinema e o Homem Imaginário*, podem servir também, em determinadas culturas e contextos, a finalidades morais de ilustração de deveres e condutas. O cinema de Griffith já possuía essa marca.

Ismail Xavier vai fazer um longo comentário sobre o filme *Drunkard's Reformation* (1908) em um de seus ensaios (XAVIER, 2003), analisando os aspectos moralistas nos filmes do cineasta americano. Neste filme de 1908, especificamente, temos um alcoólatra que é levado pelo filho a uma peça de teatro. Ao ver as atitudes do personagem no teatro (com problemas com o alcoolismo e suas conseqüências) o pai começa a perceber o seu próprio problema e sai do espetáculo afetado pelo assunto ali abordado e decidido a mudar sua vida. O trabalho com a montagem em paralelo no filme de Griffith, enfatiza os dois personagens, o da peça de teatro e aquele que a está assistindo e o processo de projeção e identificação. Aí estaria, na análise de Xavier, uma das funções do cinema para Griffith dentro de seu espírito protestante, e as características de seu cinema se ajustavam a essa função educadora, reformadora, como se percebe pelo título do filme.

No filme *Lavoura Arcaica*, a projeção e identificação dos personagens do pai e de André nos personagens da fábula estão presentes, mas neste caso, quem comanda a identificação é o próprio pai, e sua atitude autoritária permeia a distribuição daquilo que o cineasta Luiz Fernando Carvalho chamou de “máscaras”, numa clara alusão ao teatro e suas alegorias. Além do mais, aqui os recursos são outros, pois não se trata mais do uso da montagem paralela de Griffith e da moralização pelo filme em si. Neste caso, existe um recorte que isola esta sequência de outras no filme, enfatizando o “simulacro”, a falsa moralidade do pai, sua educação impositiva e opressora. No filme *Lavoura Arcaica*, de maneira homóloga ao livro, esse episódio entra e se estrutura na organização maior da obra cinematográfica como mais um elemento de destruição e crítica à filosofia do patriarca e toda a tradição opressora que o circunda.

3.7. DA MONTAGEM À PERDURAÇÃO DO “PLANO”

O romance *Lavoura Arcaica*, como já discutimos, possui uma estruturação peculiar na distribuição de seus capítulos e na extensão dos mesmos. Já citamos em momento oportuno os comentários de Leyla Perrone-Moisés a respeito dessa estruturação.

Desse modo, temos desde capítulos curtíssimos como o sexto, o décimo quinto, até capítulos muito longos, como é o caso do capítulo vinte que corresponde à fala de André para a irmã Ana na capela.

A partir do capítulo quinto, na primeira parte do livro, parece haver mesmo uma alternância de capítulos mais longos e outros mais curtos, criando movimentos que levaram Perrone-Moisés a qualificar a narrativa como uma *sinfonia*.

No filme há como que recursos usados, no plano das imagens, homológicos à estrutura sintático-estilística do texto. Existe, portanto, também uma alternância de usos da montagem simbólica, dialética, e usos de planos fixos, planos-sequência e travellings, procurando dar conta das modulações próprias ao texto literário de Nassar.

Desse modo, podemos trabalhar com algumas reflexões e exemplos. Entre estes, podemos citar que, ao capítulo nove do livro, corresponde um plano fixo da mesa das refeições da família (fig. 10), o qual decorre enquanto as mulheres andam de um lado e de outro com seus afazeres domésticos e a voz do pai *em off*, como um guia, falando da união da família. O capítulo do livro, de um modo geral, vai falar da mesa dos sermões e sua simbologia no “depoimento” de André. Porém, a voz do pai está em cena:

Na união da família está o acabamento dos nossos princípios; e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações (...) (NASSAR: 2003, 61,62).

A câmera permanece na mesma posição, não aproximando planos, não cortando para um personagem específico, fixando a mesa e os personagens que circulam à sua volta.

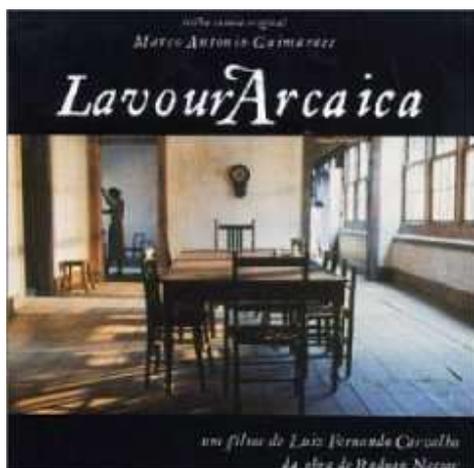


figura 10

Este plano longo fixo faz lembrar o característico plano de Yasujiro Ozu, cineasta japonês que foi descoberto pelo ocidente na década de 60, e que vai, juntamente com o movimento Neo-Realista italiano, ser reverenciado por críticos modernos de cinema justamente por fazer filmes de plano “limpo”, sem a decupagem da ação, da velocidade, daquilo que ludibria, segundo os defensores do cineasta, o público e sua contemplação. O cinema de Ozu resiste ao excepcional, para se fixar no movimento cotidiano dos personagens e a rotina de seu dia a dia. A câmera como uma testemunha paciente do movimento familiar, sem vertiginosidade.

Jacques Aumont, trabalhando a questão do plano cinematográfico a partir de sua caracterização pictórica e seus condicionamentos, escreve que existe um ponto de vista, ao qual ele é resistente, que aproxima os planos longos a algo que alimenta o olhar e os quer aproximar de uma “fatia” da realidade. E o estudioso completa:

A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o

tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato com o real acabe advindo. Por isso o plano longo é, a princípio, destinado a valorizar o não-é-grande-coisa e o quase-nada (AUMONT: 2008, 66).

Na comentada cena de *Lavoura Arcaica*, o plano longo fixo vai estar a serviço de significações próprias às correspondências com a estética e a caracterização dos personagens do livro de Nassar. Justamente o “tema” desta cena é, no comentário da voz *off* do pai, o da paciência contra a exasperação do filho “tresmalhado”. Há um trabalho de analogia com a filosofia do pai. De um modo geral, as imagens que possuem características próximas a que estamos citando podem representar o mimetismo das leis apregoadas pelo patriarca da família, como bem observou Genilda Azerêdo:

Estas são imagens marcadas por matizes que acentuam a austeridade, e movimentos de câmera caracterizados pela lentidão ou fixidez, que denotam a paciência, a obediência, a aceitação resignada de um estado de coisas que perdura, sem possibilidades de mudanças (AZERÊDO: 2007, 5).

O texto proferido pelo pai tem na sua constituição sintática e vocabular procedimentos que enfatizam estas características, como a longa extensão do período sintático, termos e expressões que concorrem para esta extensão (“circunstancialmente”, “entre posturas mais urgentes”), além da circularidade de outras dessas expressões e o encadeamento das orações coordenadas. Em cena, a voz lenta do patriarca, a

circularidade das mulheres em torno do “púlpito”, do “palco” das lições do pai, a lição principal da paciência que pretende reger a vida de todos na casa.

Porém, os procedimentos a que nos referimos aqui não ficam somente nisto. Na esteira da sofisticação e distinção que o filme, em seu estilo, procura alcançar encontramos outros fatores interessantes. No trabalho de Luiz Fernando Carvalho, os planos longos parecem corresponder tanto aos longos períodos nassarianos, como também provocar a sensibilidade do espectador fílmico, mostrar seu diferencial contra a gratuidade das imagens televisivas e do cinema convencional.

Jacques Aumont diz, almejando desfazer equívocos sobre “o pedaço” de realidade do plano-sequência, que o uso deste plano constitui-se em um “trabalho virtuoso” e “é estilística e esteticamente o mais visível” (AUMONT: 2008, 66).

Os únicos planos longos em que, talvez, o olhar seja autorizado a errar sem fim advêm em filmes de outro tipo, o que chamamos ainda de cinema experimental: em todo caso, estes vêm de outra estética, posterior, na qual não se trata mais de alimentar o olhar, e sim de derrotá-lo, confundi-lo (AUMONT: 2008, 66).

Porém, esta associação está nas reflexões de Deleuze e sua famosa distinção entre *a Imagem-Movimento* e *a Imagem-Tempo*. Vamos esclarecê-las um pouco mais e mostrar as conseqüentes mudanças que acarretam para o cinema “moderno” em relação ao “clássico”, segundo a terminologia do filósofo.

“Segundo o filósofo, as imagens-movimento são imagens de um cinema que se tornou narrativo por intermédio da adoção de um esquema sensório-motor, constituindo as relações entre elas (as imagens cinematográficas). Em a imagem-tempo, ele revela como o desmoronamento desse esquema sensório-motor permitiu o surgimento de situações óticas e sonoras puras e de uma imagem direta do tempo, apresentando, dessa maneira, as condições para o aparecimento de uma auto-temporalização das imagens. Trata-se, portanto, do deslocamento do conceito de movimento para o tempo, produzido a partir do aparecimento de uma nova imagem do tempo. Com ela, nasce o cinema moderno (VASCONCELLOS: 2006, XVIII).

A narração orgânica baseada na ação e reação dos personagens e levando a uma consequência lógica, próprias às narrativas convencionais é substituída pela narração “cristalina”, segundo a terminologia de Deleuze, que rompe com o esquema sensório-motor. Os personagens são guiados pelo movimento cênico, muitas vezes não agem ou não reagem prontamente às ações.

Nessa medida, mais do que privilegiar ações, encadeamentos lógicos que conduzem os heróis a ações extraordinárias, a *imagem-tempo* deleuziana dá a ver a estrutura plástica e temporal do que seja a imagem cinematográfica, e por isso, o cinema “moderno” para o filósofo vai coincidir com movimentos como o Neo-Realismo italiano, o cinema de Ozu, muito do trabalho de Jean-Luc Goddard, os filmes de viagens de Wim Wenders, as longas caminhadas dos personagens de Antonioni. Um título de filme como o *No Decurso do Tempo* (1976), de Wenders, diz muito do conceito de Deleuze. E entre os recursos de cena correspondentes a esse cinema está, sem dúvida nenhuma, o “plano-sequência”.

O olhar de André, personagem do *Lavoura*, parece testemunhar, nas imagens-memória da família e dos gestos de cada membro dessa família, impregnados “da palavra do pai” como o personagem o diz em certa altura, pelo movimento da câmera, essa imagem-tempo. E nesses planos estão correspondidas as palavras que perseguem André e seu destino.

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me aguardando na casa velha por dias inteiros (...) o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava em sua calma, o tempo me castigava, (...) (NASSAR: 2003, 95-96).

Depois desses esclarecimentos e ressalvas, podemos citar outros exemplos do uso dos planos e refletir sobre eles. Na sequência em que os personagens de André e Ana estão na capela, a câmera quase não se volta para a personagem da irmã, ajoelhada e virada para o altar. A imagem se prende a um plano único que focaliza toda a provocação catártica de André e sua orgia masturbatória, digna de um teatro de Antonin Artaud. A “encenação” de André feita para o olhar de Ana, que se confunde em parte com o do espectador, corresponde em contraposição à dança dela para o irmão amante no bosque.

Em termos homológicos, a sequência da capela vem colocar-se como a cena onde cabe grande parte da fala febril do irmão à amada no capítulo vinte do livro. Uma longa cena que provoca impacto semelhante ao capítulo do livro, um dos mais extensos e interessantes. A cena, quase sem adereços de cenografia, sustenta-se praticamente pelo plano acompanhando os movimentos de Selton Mello e sua gesticulação exasperada,

tendo como outro ponto de apoio o texto nassariano quase em sua integridade. Palavras, gestos e permanência do plano vão estar a serviço do processo imagético homológico ao capítulo do livro.

Da mesma forma que os recursos estilísticos do texto de Raduan Nassar chamam a atenção para seus aspectos conotativos e sensoriais, os grandes planos e os travellings do filme de Carvalho conduzem a atenção para a própria constituição temporal e sonora de seus planos. Antes de enredar o espectador nas ações e reviravoltas de uma trama, de uma história, os planos fazem o espectador ser testemunha paciente das longas falas dos personagens, ou dos planos extensos onde configuram gestos mudos, movimentos silenciosos, muitas vezes acompanhados somente pela trilha sonora, principalmente nas cenas em que estão presentes as personagens femininas.

Pode-se dar como exemplos os gestos, principalmente, da mãe e da irmã Ana, quase sempre mudas, em contrapartida à verborragia de André, as falas de Pedro, os sermões do pai.

Uma das seqüências que pode demonstrar esses aspectos é aquela que mostra a cumplicidade dos irmãos André e Ana, em seus gestos, mesmo a distância. O primeiro testemunhando a “sujeira” dos panos íntimos da família; a segunda, entrando em um cômodo, pegando um espelho e observando o próprio órgão sexual refletido. Gestos que demonstravam um ir além das linhas limítrofes do decoro da família regulado pelo guia, representado na figura paterna. Várias seqüências e esta principalmente, não são tiradas de um trecho específico do romance; estão, porém, engajadas na rede simbólica do texto e em seu “clima” trágico e simbólico.

Este último plano de Ana, curiosamente, não é baseado no texto *Lavoura Arcaica*, mas sim em um pequeno conto de Nassar que dá título a uma coletânea de contos do

escritor, *Menina a Caminho* (1997) e que, na verdade, é uma narrativa que acompanha a personagem de uma menina caminhando pelas ruas de uma cidade do interior até chegar em casa, pegar um espelho e observar o próprio sexo. Quase um plano-sequência literário.

Estes planos contemplativos e parcimoniosos da câmera de Luiz Fernando Carvalho e Walter Carvalho, este último, o diretor de fotografia, demonstram o singular ritmo e figuração do filme *Lavoura Arcaica*. Mais do que condicionar o espectador ao ritmo de ações e reações, estes planos corporificam imagens da lembrança, do tempo da descrição, de acontecimentos e gestos da família e de André como testemunha disso tudo.

Essa narrativa tem como consequência um cinema que não privilegia a ação, esta não é o motor principal como acontece nos gêneros típicos, os faroestes, nos filmes de guerra, no cinema de heróis e bandidos. No cinema moderno, os personagens e seus movimentos e ações se tornam lentos e os espaços estão a serviço de uma contemplação reflexiva.

A imagem lembrança, a imagem contemplativa sustentada pelas palavras do narrador, a imagem pontuada e “significada” pela trilha sonora que vai do patético tonal ao modal ritualístico e exótico do filme *Lavoura Arcaica* têm muito da imagem-tempo de que fala Deleuze. A câmera-olho corporificada em André tem muito do cinema “de vidente” de que fala o filósofo francês.

Da mesma maneira que no romance de Nassar os processos sintático-estilísticos dissolvem, em grande parte, a narração em suas características convencionais, ou mesmo interrompendo-a, os planos-sequência e a câmera contemplativa na adaptação

cinematográfica exercem função semelhante na dissolução dos procedimentos narrativo-representativos.

Dessa forma, tanto o trabalho criativo e dialético com a montagem, quanto o uso dos planos fixos, planos-sequência e travellings, expressam, no filme, formas que almejam estar à altura da complexidade estilística e de valor estético do romance que serviu de base para a adaptação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As abordagens que procuramos desenvolver neste trabalho tiveram como objetivo discutir algumas questões que uma adaptação de um texto literário para o cinema pode suscitar sobre a constituição de valores das obras envolvidas nesse processo. Devemos esclarecer a este respeito que esta dissertação não se limitou a uma simples comparação do texto escrito e seu resultado em película. Seria um empobrecimento este tipo de procedimento. Preferimos antes apresentar outros questionamentos que relacionassem e incluíssem os valores sociais das obras artísticas e sua recepção, além das questões sociológicas sobre prestígio artístico, vulgarização mercadológica dos bens culturais, entre outras, para que as reflexões se tornassem mais complexas e críticas.

Tendo todos esses pontos em foco, a escolha do material a ser trabalhado e estudado não deveria ser aleatória e, conseqüentemente, não foi gratuita, já que a adaptação do texto *Lavoura Arcaica* para o cinema foi apresentada, em apontamentos críticos, tanto como uma tarefa marcada pela singularidade quanto um empreitada de risco, pois o resultado fílmico se mostrou em certa medida criativo e ao mesmo tempo reverenciador e “apegado” demais ao texto-fonte.

Essa escolha, portanto, apresentou-se adequada para se discutir tanto os valores hierarquizados que circundam determinados textos literários e outras formas de linguagem, entre elas o cinema, quanto para demonstrar as múltiplas possibilidades de se transpor ou traduzir um texto da literatura para outra linguagem, levando-se em conta a forma e os recursos próprios de cada uma dessas linguagens.

Como as obras envolvidas na análise (tanto o livro quanto o filme) possuem qualidades artísticas inegáveis, foi possível colocar em discussão crítica os preconceitos e veleidades que envolvem as formas literárias e cinematográficas em relação às suas posições no cenário cultural e na visão de instituições que fomentam e abalizam o status artístico ou não das obras, sua avaliação e, portanto, sua valorização ou não no âmbito social e econômico.

No primeiro capítulo, tendo o próprio processo de adaptação e suas questões em jogo, procuramos desenvolver e discutir em parte as hierarquizações de prestígio, os preconceitos envolvendo trabalhos que não recebem “rótulos” de obra-prima, ou prêmios consagradores, e veleidades relacionadas a conceitos como autoral, distinção artística e outros, não deixando de notar que o trabalho cinematográfico realizado por Luiz Fernando Carvalho não escapou a essas atitudes.

O mesmo rigor e qualidade encontrada no texto de Raduan Nassar, descontando-se as diferenças de linguagem e contexto, também estão presentes no filme de Carvalho; por isso, consideramos importante no prosseguimento de nosso trabalho fazer um cotejo entre trabalhos mais convencionais nos gêneros do romance, do teatro e do cinema e as obras diretamente abordadas em nossa análise. É isso que procuramos realizar no segundo capítulo.

Neste, não nos preocupamos somente com o confronto entre obras, mas buscamos ir além, procurando apontar, na esteira de reflexões de Ismail Xavier, Graeme Turner e outros, as influências das narrativas consolidadas no romance do século XIX em várias de suas características, no filme diegético-narrativo que se firmou no século XX. A literatura neste aspecto, não só ajudou o cinema a se legitimar como espetáculo mais sofisticado, mas também foi modelo (principalmente a prosa romanesca) para um

determinado cinema, que na opinião de grande parte do público, era e ainda é o modelo mais conhecido e apreciado de cinema. Apontamos ainda várias características do romance *Lavoura Arcaica* e do filme homônimo, que romperam com esse modelo hegemônico de arte e entretenimento apresentados.

O terceiro capítulo, por sua vez, ainda prosseguindo no diferencial das obras aqui tratadas em relação a formas mais convencionais de literatura e cinema principalmente nas análises iniciais, vai apresentar as várias soluções que o filme encontrou para o texto de *Lavoura Arcaica*, suas metáforas, alegorias, e sua carga mítico-poética. Procuramos reforçar os aspectos criativos da adaptação não deixando de lado os procedimentos menos felizes do trabalho de transposição e não desprezando os momentos que o filme busca “efeitos” artísticos e reverenciais ao texto de Nassar, que tornam o trabalho cinematográfico pesado e pretensioso.

Por fim, é preciso deixar claro que um romance e um filme como *Lavoura* oferecem uma multiplicidade de focos e abordagens, devido à riqueza de possibilidades permitidas pelo seu rico material. Neste trabalho, optamos por apresentar algumas delas, aproveitando a oportunidade que nos dão obras instigantes para discutir aspectos que nos interessavam. Se muitas vezes as discussões preliminares parecem se estender em demasia, é justamente para que houvesse um maior embasamento das questões prementes a serem alvo de reflexão e também para melhor situarmos os problemas a serem colocados em foco nas obras escolhidas para o estudo dessa dissertação. Logo, as reflexões não se concentram apenas em *Lavoura Arcaica* e sua adaptação, mas nas artes e suas implicações estéticas, sociais e culturais de um modo geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DO AUTOR

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª edição, 17ª impressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Menina a Caminho e Outros Textos*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um Copo de Cólera*. 5ª edição. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

AZERÊDO, Genilda. “Escritas e imagens do eu: a lírica lavoura de Raduan e Luiz Fernando Carvalho”. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. 13 a 17 de Julho de 2008.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. 1ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. 1ª edição. São Paulo: Record, 1999.

LEMOS, Maria José Cardoso. “Raduan Nassar: Apresentação de um escritor entre tradição e (Pós) Modernidade”. In: *Estudos Sociedade e Agricultura*, Abril de 2003.

MOISÉS, Leyla Perrone. “Da cólera ao silêncio”. In: *Cadernos de literatura brasileira*, nº. 2, Instituto Moreira Salles, 1996.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. 1ª edição. São Paulo: Edusp, 2006.

STEEN, Edla Van. *Viver e escrever*. 1ª edição. Porto Alegre: LP&M, 1983.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2002.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Márcia. *Cultura Letrada: literatura e cultura*. 1ª edição. São Paulo: UNESP, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 3ª edição. São Paulo: Papyrus, 2006.

_____. *O olho interminável*. 1ª edição. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

ARRIGUCCI JR, Davi. “Jornal, realismo e alegoria: o romance brasileiro recente”. In: *Outros achados e perdidos*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações*. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2003.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. 1ª edição. São Paulo: Unicamp, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. 2ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAIT, Beth. Bakhtin. *Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

CANDIDO, Antonio e alli. *A personagem de ficção*. 11ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2000.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 4ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.

COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. 1ª edição. São Paulo: Editora 7 Letras, 2008.

COSTA, Flávia Cesário. *Primeiro cinema*. 1ª edição. São Paulo: Azougue Editorial, 2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura. Uma introdução*. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EDWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de cineastas*. 1ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “O romance do século XIX na televisão: Observações sobre a adaptação de Os Maias”. In: *Literatura, cinema e televisão*. 1ª edição. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003.

_____. “A beleza radical de Lavoura Arcaica”. In: *Revista virtual trópico (UOL)*, 2007.

JOHNSON, Randall. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas”. In: *Literatura, cinema e televisão*. 1ª edição. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Luiz Costa. *Mímese: desafio ao pensamento*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. 2ª edição. São Paulo: Papyrus, 2002.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 1ª edição. São Paulo. Perspectiva, 1995.

_____. “História/Discurso (nota sobre dois voyerismo)”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 2ª edição. São Paulo: Graal, 2008.

NORIEGA, José Luis Sanches. *De la literatura al cine*. Espanha: Ediciones Paidós, 2004.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto I*. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus Editorial, 2003.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. 1ª edição. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 3ª edição. São Paulo: Papyrus, 2005.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VERNET, Marc. "Cinema e Narração". In: *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus Editora, 2008.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 2ª edição. São Paulo: Graal, 2008.

_____. *O discurso cinematográfico*. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena*. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZOLBERG, Vera L. *Para uma sociologia das artes*. 1ª edição. São Paulo: SENAC, 2006.

FONTE DAS ILUSTRAÇÕES:

Figura 1 - www.almanaquebrasil.com.br/.../brasil-em-cenas/.(acessado em 25/02/10).

Figura 2 - www.screamyell.com.br/.../melhorfilme2001.htm/.(acessado em 25/02/10).

Figura 3 - instantespossiveis.blogspot.com/2009_10_01_ar. (acessado em 26/02/10).

Figura 4 - www.cinephylum.com.br/tag/leandro-medeiros/. (acessado em 26/02/10).

Figura 5 - www.guiafloripa.com.br/.../lavoura_arcaica/. (acessado em 26/02/10).

Figura 6 - www.teofilotestes.blogspot.com.br. (acessado em 26/02/10).

Figura 7 - sopaodotiao.blogspot.com/2008_07_01_archive.html. (acessado em 27/02/10).

Figura 8 - luzcamerasom.blogspot.com/2009/10/lavoura-arcaica/. (acessado em 28/02/10).

Figura 9 - www.laielalmaza.com.br. (acessado em 28/02/10).

Figura 10- cinemaeoutrasartes.blogspot.com/2010_01_01_ar. (acessado em 28/02/10).

L972L Lustro, Adriano.

Lavoura Arcaica: discursos em confronto. / Adriano Lustro. --
2010.

141 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2010.

Bibliografia: f. 135-141.

Orientador: Maria Luíza Guarnieri Atik

1. Adaptação. 2. Literatura. 3. Cinema. 4. Prestígio artístico.
5. Valores artísticos e mercadológicos. I. Título.

CDD 869.3

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)