

DUBY, G. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

GUILLE, Frances V. *Le journal d'Adèle Hugo*. Paris: Minard, 1969.

ROUGEMONT, Denis de. *Lamour et l'Occident*. Paris: Plon, 1972.

STENDHAL. *Do amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

## Da palavra-imagem à imagem-palavra: análise do *incipit* fílmico de *LavourArcaica*\*

João Manuel dos Santos Cunha\*\*

**RESUMO:** Centrando a reflexão no exame do seu *incipit*, este ensaio analisa a tradução fílmica (*LavourArcaica*, 2001) de Luiz Fernando Carvalho para o romance de Raduan Nassar (*Lavoura arcaica*, 1975). Ao ler as duas obras na confluência de suas específicas poéticas, a investigação busca entender o filme como um lugar de encontro, de continuidade e de mudança, no qual se pode verificar a persistência da lavra do escritor na colheita do cineasta.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura e cinema*, *Lavoura arcaica*, *LavourArcaica*.

**ABSTRACT:** Focusing on its *incipit*, the present essay analyses the feature film *To the Left of the Father* (*LavourArcaica*, Brazil, 2001), a filmic translation by the director Luiz Fernando Carvalho of Raduan Nassar's eponymous novel (*Lavoura arcaica*, 1975). Reading both works at the confluence of these two specific poetics, this investigation attempts to understand the film as a place of encounter and continuity, albeit an autonomous aesthetic product, in which the persistence of the sowing work of the literary narrator can be found in the harvesting effort of the filmmaker.

**KEYWORDS:** *Literature and film*, *Lavoura arcaica*, *LavourArcaica*.

---

\* Este texto é resultado parcial de investigação que desenvolvo sobre as relações entre palavra e imagem, no âmbito do projeto de pesquisa denominado "Tradução fílmica para textos literários: uma prática de transcrição", vinculado ao Grupo de Pesquisa "Estudos de intertextualidade: códigos estéticos e culturais; sistemas literários", da Faculdade de Letras da UFPel.

---

\*\* Doutor em Letras – Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Faculdade de Letras – Departamento de Letras.

“Valorizo livros que transmitam a vibração da vida, só que a vida nesses livros, por melhores que esses livros sejam, será sempre a vida percebida pelo olhar do outro.”  
(Nassar, 1996, p.37)

“O cinema, como qualquer obra de arte, quer mesmo é discutir a vida. O que me interessa é [...] tocar na vida! [...] a lente é um olho, e este olho é um olho do narrador, portanto, o olhar é um olhar de fora, um olhar de quem reflete.”  
(Carvalho, 2002, p.40; 55)

A prática comparatista, no atual contexto dos estudos literários, procura pensar a literatura sem considerar os limites impostos por fronteiras de línguas, linguagens, estéticas e códigos culturais; ou pela divisão entre as artes e outras formas de conhecimento. Assim, pode-se entender o comparatismo, de acordo com Tânia Franco Carvalho (2005, p.169), como “promotor de encontros e como facilitador de contatos, de forma regular e sistemática, relacionando dados, articulando elementos, explorando intervalos, com o objetivo de ultrapassar margens e limites”.

Operando nesse espaço investigativo, o alcance deste estudo é o de, justamente, aproximar o texto literário de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica* (1975), do filme de Luiz Fernando Carvalho, *Lavoura Arcaica* (2001). Como veremos, ler as duas obras na confluência de suas poéticas – literária e fílmica – pode ser exercício rentável para a produção de sentido num intervalo que, ao mesmo tempo que as une, naturalmente as distancia.

A transcrição fílmica de Carvalho para o texto de Nassar é fato estético que, por si só, estabelece encontro conseqüente para a reflexão sobre a natureza das relações entre códigos estéticos autônomos, no caso, entre sistemas de signos fundados sobre entidades aparentemente tão distanciadas como a palavra literária e a imagem fílmica.

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

É exatamente nessa direção que a análise sistemática das traduções fílmicas para textos literários cresce em interesse e produtividade no âmbito dos estudos comparados.

A leitura transcriadora exercitada pelo cineasta deve ser entendida como produção reflexiva, participante, portanto, em mesmo nível de importância crítica, da fortuna do texto literário.

De nosso lado, receptores comprometidos que estamos com ambos os textos, cabe-nos articular leitura comparada dos dois objetos estéticos, visando à investigação sobre o alcance da recepção do romance pelo seu especial leitor, o cineasta Luiz Fernando Carvalho.

Tecnicamente, a produção de texto fílmico – articulado não por meio de uma língua, é certo, mas, definitivamente, pelo exercício de uma linguagem (Metz, 1980, p.338)<sup>1</sup> – é antecedida pela criação de instrumento verbal que se conhece como “roteiro escrito”, que pode ser “original” ou “adaptado” (de outro texto preexistente, literário ou não). Quando são praticados os procedimentos de filmagem, é esse texto escrito que regula todo e qualquer ato de produção de imagens, e que, terminada a captação de planos fotocinematográficos, vai orientar a montagem do material filmado. No caso de *Lavoura Arcaica*, embora na ficha técnica do filme apareça a informação: “direção, roteiro e montagem: Luiz Fernando Carvalho”, o diretor tem insistido em dizer que (Carvalho, 2002):

Eu me oferei, me joguei de corpo e alma nos braços daquele texto. Nunca tive certeza de coisa alguma, não trabalhei com roteiro ou *storyboards*. (ibidem, p.30)

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

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

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

Verifica-se, de imediato, uma opção inédita e importante do diretor para o entendimento do seu processo de trabalho, a qual, certamente, veio a colaborar para a imensa

<sup>1</sup> É pacífica a idéia, na teoria fílmica contemporânea, de que o texto fílmico tem autonomia de código narrativo textual, principalmente após as reflexões desenvolvidas a partir dos anos 1960 por Christian Metz (1980, p.338 – grifo meu): “O cinema não é uma língua, sem dúvida nenhuma, mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos idiomas e que tampouco decalcam a realidade. Assim, sendo uma linguagem, permite uma escrita, isto é, o texto fílmico”. Essa reflexão repercute entre a crítica cinematográfica e literária, gerando aplicação importante no meio dos estudos comparados que se ocupam das relações entre palavra e imagem, por pesquisadores como André Gaudreault (1988), Jeanne-Marie Clerc (1985, 1993), Francis Vanoye (1989) ou Michel Serceau (1999). No Brasil, é com Haroldo de Campos (1969) e Julio Plaza (1987) que tal idéia vai avançar com conseqüências incontornáveis no âmbito dos estudos semiológicos acadêmicos.

qualidade alcançada pela sua tradução imagética para as palavras literárias do romance de Nassar.

Como leitura de uma obra literária, a tradução fílmica pode ser considerada objeto de indagação teórico-crítica da perspectiva da teoria da transtextualidade definida por Gérard Genette (1982). Nessa direção, consideramos que um filme adaptado de um texto literário poderia se constituir como resultado de um tipo de hipertextualidade, ou seja: o filme (hipertexto) remeteria, explicitamente, ao texto anterior, seu hipotexto. Análises comparadas, sistematizadas a partir do modelo postulado por Genette, podem apontar para o caráter de inter-relação que se constrói entre narrativas literárias e fílmicas. Para Sylvie Rollet (1996, p.13), o exame de adaptações fílmicas sob essas condições pode constituir-se como estratégia rentável e absolutamente pertinente, ainda que derivada dos métodos comparativos aplicados aos textos oficialmente hipertextuais. É o que também entende Yannick Mouren (1993, p.113-22), em seu estudo sobre o filme como hipertexto, quando aplica os princípios da teoria narratológica proposta por Genette em *Palimpsestes* para dar conta do que se passa quando um texto de ficção verbal se torna um texto de ficção imagético. No quadro dessa articulação teórica, seqüências iniciais de um filme – mesmo enquanto são passadas as informações sobre a “ficha técnica”, sob a forma de “apresentação dos créditos” – apresentam já as primeiras informações diegéticas. A abertura de filmes, assim, pode ser lida nos mesmos termos de um *incipit* literário, ou ao que Genette (1982, p.150) denomina paratexto: “[...] toda espécie de texto pré ou pós-liminar, constituindo-se como um discurso produzido à propósito do texto que segue ou que precede o texto propriamente dito”.

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

O livro de Raduan Nassar chama-se *Lavoura arcaica*. O filme de Luiz Fernando, também. Só que, na graficação

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

O que decorre, na verdade, desse artifício não é a simples união de dois signos em um único sinal, mas a transformação de dois símbolos em um outro, o que possibilita produção de sentido diverso. A crase que se opera aí, paradoxalmente, ao anular a existência de dois signos para o surgimento de um outro, ao mesmo tempo que institui um novo signo, afirma, nele, a subsistência dos dois outros. A lavoura arcaica de Raduan Nassar não é o filme de Luiz Fernando Carvalho. A lavoura arcaica de Luiz Fernando Carvalho não é o livro de Raduan Nassar. Existe um espaço, entretanto, na sua intersecção formal, em que ambos participam do mesmo lugar estético, e em que se equivalem: esse é o espaço da transcrição efetuada pelo cineasta. Tal fato aponta, com certeza, para a lúcida posição do diretor em face da complexa operação estética que pratica. Ao insistir em que “não há uma vírgula que esteja ali [no filme] que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele; não há nada no filme que não seja do texto” (Carvalho, 2002, p.44), o cineasta está reafirmando seu intento, como tradutor, numa outra linguagem estética, de transcrição do texto literário de Raduan Nassar. Ou seja, com a convicção, alegadamente, de que transcriar é traduzir o texto primeiro – o hipotexto literário –, ainda que estruturado por meio de um outro código estético e mesmo que ele se constitua como objeto estético de outra natureza, em sua especificidade formal. Nessa operação, o que é traduzido não é o signo em sua materia-

lidade, mas o sentido que nele pode ser construído pelo especial leitor-cineasta.

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

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

É nesse lugar, certamente, no entrecruzamento de códigos, que se dá a possibilidade de criação de obra nova, com a marca autoral do emissor da mensagem estética. O quanto esse texto novo, gerado na prática intertextual criadora, iluminará seu hipotexto, como leitura conseqüente, é o que se buscará averiguar neste ensaio.

Palavra e imagem, desde sempre sentidas e pensadas como coisas diferentes, guardam entre elas, na verdade, relações quase misteriosas que justificariam a própria história de seu desenvolvimento: elas se atraem, se combatem, se ignoram, sonham em se aniquilarem. No meio acadêmico, o que se observa é serem as relações entre palavra

literária e imagem fílmica geralmente pensadas de modo a distanciar as duas entidades; no entanto, justamente, “[...] *une certaine histoire culturelle de la relation entre cinéma et littérature, faite de dos tournés et de chacun chez soi, a son origine dans cette ségrégation de l’image et de la parole*”<sup>2</sup> (Ramirez, 1999, p.160). Reconheçamos: é desconfortável, por parâmetros científicos, ainda hoje, pensar juntas a palavra e a imagem – uma palavra-imagem ou uma imagem-palavra. Entretanto, essa tem sido uma ocupação cara a artistas e estetas, cujas reflexões se dão, na maior parte das vezes, no âmbito da própria criação artística.

Traduzir palavras em imagens, e vice-versa, foi ocupação sempre instigante e muitas vezes penosa para quem se dedicasse a refletir e a criar a partir dessa aproximação. Luiz Fernando Carvalho (2002, p.34), falando sobre sua experiência, toca naturalmente no ponto crucial do problema:

Recuso completamente a idéia de adaptação. Sempre agi como se estivesse em diálogo com aquilo. [...] primeiro li o Livro, e visualizei o filme pronto: eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro [...] aquelas palavras responderam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades [...] Palavra e imagem. Palavras enquanto imagens.

Numa outra clave, ao tratar da questão, do ponto de vista de como se dá a produção e a recepção de fabulação verbal, Roland Barthes (1992, p.85) conclui, na mesma direção de Carvalho: “toda descrição é uma visão”. Ou seja, o escritor, por meio de um rito inicial, transforma o real em objeto imaginado (posto em imagens), para logo após desimaginá-lo, traduzindo-o em palavras. O texto verbal que daí resulta, segundo ele, será decodificado mediante um mesmo processo de leitura: as palavras, decodizadas pelo leitor, traduzem-se em imagens pelas quais o receptor faz falar o texto, constituindo sentido para o que lê-vê. Considerando que “interpretar um texto não é somente dar-lhe um sentido, mas é estimar de que plural é feito” (ibidem, p.39), o semiólogo francês nos convida a relembra a tradição de abordagem crítica que toma como

<sup>2</sup> “[...] certa história cultural da relação entre cinema e literatura, feita de dares de costas e de separatismo, tem sua origem nessa segregação da imagem e da palavra”. Sobre a questão das difíceis e complexas relações históricas entre palavra e imagem, ver Ramirez. (1999)

ponto de partida a relação inextricável entre palavra e imagem, localizando sua prática na aceitação da dupla natureza dos signos verbais e imagéticos – sejam eles pictóricos, fílmicos ou fotográficos. Nesse contexto, não se deve esquecer que Carvalho é leitor de Barthes, tendo roteirizado para o cinema seu *Fragments de um discurso amoroso* (A espera, curta-metragem de 1993).

Para Luiz Fernando Carvalho (2002, p.103), comprometido com a imagem mas atento à palavra, “a questão da visualidade tem a ver com a necessidade de se criar uma fabulação do real, que é para si próprio, como uma fome do olhar”, seja por meio da palavra literária ou da imagem fílmica, já que ambas são a mesma coisa: ou seja, “palavras enquanto imagens” (ibidem, p.49), ou imagens como palavras, em sua invenção fílmica para o texto de Raduan Nassar.

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

Em *Lavoura arcaica*, Carvalho encontra possibilidade de colheita farta para sua fome essencial: o texto de Nassar, ainda que estruturado verbalmente pela expressão de um vigoroso fluxo de consciência, é lido por ele como uma sucessão de imagens fílmicas.

A numeração de capítulos, no texto literário, ainda que não intitulados, parece remeter ao formato da arma-

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

linguagem como lugar do entendimento, da construção de sentido, do conhecimento daquilo que é, ao fim, o seu objetivo, a “leitura da vida” (Nassar, 1996, p.37); ainda que essa fala construa o espaço da danação existencial, indique o caminho do final caótico e trágico, e referenda a irreversível impossibilidade de recomeço perfeito.

Sabemos que memória pode ser entendida como a possibilidade de reviver ou restabelecer experiências passadas que podem revivescer quando acionadas por experiências sensoriais no presente (auditivas, visuais, gustativas, táteis e olfativas). A memória recuperada por André-narrador é qualitativamente visual: é do que o seu olhar viu que se constitui o texto que narra. É do que ele viu no tempo vivido e do que ele vê no tempo da narrativa que se tece a revivência dessa lavoura existencial. Luis Fernando Carvalho (2002, p.103) parece ter entendido nessa direção as questões postas por Raduan Nassar: “a memória não é mais uma reminiscência, que também implicaria um sentido de distância, mas uma atualização, um filme”.

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

Traduzir em imagens fílmicas, ainda que narrativas, um relato verbal rarefeito, de escassas referências realistas, pela voz de um personagem-narrador que desorganiza

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

Como sabemos, o diretor descartou a possibilidade de criar em instrumento técnico – o roteiro escrito – a indicação do que deveria ser filmado. Preferiu usar o próprio discurso literário, diretamente, sem texto intermediário, como fonte do discurso fílmico – desde a filmagem até a montagem. Assim, segundo o próprio cineasta, “não há, nunca houve, roteiro adaptado, uma fala adaptada” (Carvalho, 2002, p.90).

A lavoura fílmica de Luiz Fernando dá-se numa terra em transe: não é só André – o possesso, o desgarrado, o epilético, o endemoniado – que entra em transe. Toda a família vive a situação-limite, passando da luz (harmonia, conhecimento, ancestralidade segura) para as trevas da ruptura e da escuridão inconsciente. Com eles, a própria narrativa gira em círculos críticos, entortando-se, explodindo em excessivos e alternados jorros de luz intensa e profundos negrimes, em que a iluminação do quadro referencia uma gama impressionante de outros mestres da imagem pictórica. Carvalho vai buscar neles as referências

para as suas imagens poderosas, numa intertextualidade criadora com os que experimentaram definitivos efeitos de claro-escuro, como Goya, Ticiano, Caravaggio ou Velásquez. Ou em cineastas que, nessa mesma procura, produziram efeitos visuais fundantes de uma linguagem e que marcaram, indelevelmente, o imaginário fílmico do homem contemporâneo, como Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Andrei Tarkovski, Glauber Rocha e, principalmente, parece-me bastante evidente, no extraordinário pesquisador da imagem fílmica, o cineasta russo Aleksandr Sokúrov (de *Mãe e filho*; *Pai e filho*; *Arca russa*; *Moloch*). É nessas linhagens fílmicas e pictóricas que Carvalho se inscreve, levando consigo a palavra-imagem de Nassar.

O exame que faço da tradução fílmica operada por Luiz Fernando Carvalho para o livro de Raduan Nassar, considerando o que foi articulado até aqui, aponta para o fato de que *Lavoura Arcaica* não só corresponde ao texto literário, como o ilumina, ampliando, pela leitura crítica que o cineasta elabora, o sentido de *Lavoura arcaica*. Dessa forma, passa a constituir-se como parcela importante e incontornável da fortuna crítica do romance.

No andamento de minha investigação, percebi que, para dar conta do que me propus, precisaria não só ler o livro de forma sistemática e crítica, como, além de ter assistido ao filme diversas vezes, teria que ter disponível para a minha reflexão não apenas as imagens em movimento na tela, mas outro instrumento que me permitisse a análise dessas imagens. Necessitaria de um guia verbal, de uma descrição do que acontecia no *écran*, na sucessão de imagens em movimento. Para realizar a leitura crítica do filme, no sentido mesmo para o qual a palavra *krísis*, etimologicamente, aponta – separar, discernir, distinguir –, deveria poder colocar o objeto em crise para, em sua desconstrução, melhor entendê-lo. Minha apropriação do filme, entretanto, não se poderia dar de forma metalingüística, por impossível.

É fato conhecido que a análise crítica de um filme de ficção por meio de palavras – o que se conhece por “crítica

cinematográfica” – é, em princípio, problemática, e, por definição, objeto de suspeita, dada a impossibilidade de aproximação metalingüística. Nesse sentido, a tarefa do crítico de cinema é árdua: “[...] é difícil produzir um discurso verbal (já que pratico a crítica com palavras e não com imagens) que me dê a sensação de apreender a totalidade da obra fílmica” (Bernardet, 1985, p.39). O problema crucial que permeia o exercício dessa atividade é, definitivamente, o de que, por não produzir metatexto – ao contrário da crítica literária –, o analista precisa criar, usando linguagem verbal, a representação de uma realidade para poder fazer o exame de outra realidade, da qual acaba se distanciando: a obra fílmica visual, o filme que se dá a ver em sombra e luz no *écran*, e só no *écran*.

Se refletirmos nessa direção, a prática eficaz da crítica de filmes estará sempre condicionada à capacidade de o analista se aproximar verbalmente, em maior ou menor grau, do objeto estético o qual avalia. Condição ideal para a abordagem reflexiva do cinema, no entanto, só será possível no âmbito metalingüístico, ou seja, quando o próprio leitor fílmico pensar a linguagem estética, o texto fílmico em foco, exercitando-se nessa mesma linguagem: fazendo ele mesmo um outro texto fílmico, um metatexto. Circunstância que coloca problema insolúvel, essa é uma questão que corre paralela à própria evolução do cinema, mas que, a partir dos anos 1950, com a nova crítica francesa, com o avanço dos estudos semiológicos e sob a égide acadêmica, ganha foro específico de discussão no âmbito da crítica de arte (Cunha, 1996, p.251-65).

Dada essa impossibilidade metodológica, lancei mão de estratégia usual na área dos estudos fílmicos: a construção de material escrito que me permitisse o cotejo entre os dois textos. O que não resolve o impasse, mas o escamoteia e viabiliza instrumental para o embasamento da reflexão. Arremedo de um roteiro escrito, tecnicamente decupado, foi o instrumento de que me vali para aproximar a obra fílmica da literária, com a finalidade de conectá-las. Na verdade, uma descrição por palavras do que vi de imagens

na tela de luz. Um verdadeiro roteiro às avessas, ainda que já contaminado pela minha própria interpretação das imagens em movimento, foi o que me possibilitou a comparação de dois textos tão diferenciados em sua conformação estética. Um tanto constrangido, é verdade, já que o próprio cineasta, ao traduzir do verbal para o não-verbal, descartou a decupagem escrita da leitura que fez para o texto de Raduan Nassar. Atuei, nessa empreitada, digamos assim, desconfortavelmente, nos limites de uma impossibilidade. Assim, reconheço que, ao optar por esse simulacro de análise de imagens fílmicas, pelo qual o que acabo fazendo, na verdade, é a descrição de fotogramas provisoriamente parados, coloco-me na posição de analista de fotografias – fotogramas extáticos, já que não é factível “parar a máquina do cinema, viver nela” (Bellour, 1997, p.79).

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

Demonstrei, parágrafos atrás, a importância do jogo verbo-visual que o cineasta inventa com o nome das duas obras (*Lavoura arcaica/Lavoura Arcaica*) para a compreensão do que se vai ver na continuidade do filme. O que está narrado entre as primeiras informações do *incipit* e a construção gráfica que fecha esse prólogo, no entanto, é po-

derosa síntese estética da obra assinada pelo narrador fílmico Luiz Fernando Carvalho, *le grand imagier*.<sup>3</sup> Exige análise acurada, portanto, esse prólogo, e é nele que vou me deter na seqüência.

A transcrição da decupagem do segmento fílmico, a qual montei a partir da decodificação das imagens do filme analisadas em vídeo, vai em anexo, no final deste trabalho. Essa decupagem é artifício necessário, reafirmo, à estratégia analítica que desenvolvo para a aproximação dos dois textos. Na continuidade, separadamente, a partir da análise da desmontagem do texto imagético pela palavra escrita, montei a minha leitura da intersecção lítero-fílmica levada a termo por Luiz Fernando Carvalho, como segue.

O texto de imagens técnicas, a lavoura arcaica de Luis Fernando Carvalho, começa com esse prólogo, tal como está descrito na decupagem da abertura fílmica. A de Raduan Nassar (1975, p.8-6), capítulo I, assim:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual; tanto maior uma certa liberdade, o quarto é um mundo, quarto catedral, onde nas intermitências da angústia descobre-se o rosto para colher de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca o desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto de uma velha pensão interiorana quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida e os meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da minha frente; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco aprenderam, sequer deram a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído se repetindo, macio e manso, não me

<sup>3</sup> Sobre a questão, ainda não completamente resolvida, do narrador fílmico ante o estatuto do narrador literário, devo recuperar dois posicionamentos teóricos importantes: de acordo com Genette (1982, p.102, tradução minha), “há na narração, ou ainda, atrás ou na frente dela, alguém que narra: é o narrador. Além do narrador, há alguém que escreve e que é responsável por tudo; isto é, o autor; e isso me parece, já dizia Platão, suficiente”. Para Laffay (1964, p.81, tradução minha), “o narrador fílmico é aquela presença virtual escondida atrás de todos os filmes: *le grand imagier*”. André Gaudreault (1988, p.11), ampliando as propostas de Genette e Laffay, propõe a seguinte comparação para o estatuto dos dois narradores: Récit scriptural: *auteur (écrivain), auteur implicite, abstrait, narrateur scriptural*; récit fílmique: *auteur (cinéaste), le grand imagier, narrateur fílmique, articulateur du plan à plan, montateur*. Como se vê, nessa articulação, são apagadas as diferenças de códigos para que permaneçam definidas as figuras do narrador literário (*narrateur scriptural*) e narrador fílmico (*narrateur fílmique, le grand imagier*).



perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; meus olhos viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória [...]

Essas 31 linhas textuais de um total de 67 que constituem o longo parágrafo até o ponto final do capítulo, primeiro movimento do jorro verbal do narrador, são traduzidas em signos visuais por meio dos cinco planos iniciais do filme. Entre P1 e P3 não se pode dizer que exista, propriamente, montagem de segmentos cortados no tempo e no espaço, já que o que se vê é a ação contínua dos movimentos de André, enquadrado em sucessivos planos fechados, até o silêncio que se segue ao clímax do ato de masturbação. O que essas imagens traduzem é, basicamente, a tessitura narrativa dos signos verbais: “a nudez dentro do quarto”; “descobre-se o rosto”; “quarto catedral”; “áspero caule”; “palma da mão”; “rosa branca do desespero”; “objetos do corpo”; “deitado no assoalho”; “pensão interiorana”; “mão dinâmica”; “pele molhada”; “úmida frente”; “peito ainda quente”; “cabeça entorpecida”. Com esses signos, o cineasta cria a presentificação poética de suas imagens no *écran* de seu lavourar estético.

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

sentar o sentido disso por meio de imagens presentificadoras como são as que estruturam fotograficamente o código fílmico? “Palma da mão; áspero caule; rosa branca”? Com que imagens? Certamente não com tradução literal para o significado dos signos poéticos verbais. Carvalho encontra solução também poética para o sentido do texto literário: os símbolos com que traduz o verbal não são descritivos, na acepção que o termo possui de “fazer relato circunstanciado”, mas, paradoxalmente, não-descritivos, apostando no diálogo emocional que naturalmente se estabelece entre as imagens fílmicas e o imaginário do espectador: “Eu queria trabalhar com aquilo que o Paul Valéry falou: como apreender emoções sem o tédio da comunicação?” (Carvalho, 2002, p.49).

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

Há um outro aspecto a considerar, ainda, na prática transcriadora de Carvalho: ele entendeu que era preciso valer-se do subcódigo fílmico da faixa-som para intensificar o clima de angústia mecânica e de urgente necessidade daquilo que no “quarto-catedral” se ritualizava. Dessa forma, quando entra em quadro o torso tensionado e o rosto contorcido, entra também na faixa-som o ruído de locomotiva que vai aumentando de volume e ritmo, na medida em que, nas imagens, tornam-se mais acelerados os movimentos corporais de André. A invenção sonora introduz no discurso fílmico signos que ampliam o sentido do literário: o trem; o trem dentro do quarto inviolável,

dentro do cérebro de André. O trem que o trouxe, desgarrado da família, depois da partida. O trem que antecipa a chegada do irmão e que, pela transição, sem quebra de continuidade na faixa-som, une o ruído da locomotiva ao das batidas na porta do quarto da pensão. Por meio desse recurso, o cineasta torna visível o invisível: não seria essa a verdadeira função da linguagem fílmica? E de todas as linguagens simbólicas, estéticas ou não? Assim, quando, seqüências adiante, presentifica-se em imagens de Pedro e André o incontornável retorno, e os visualizamos sentados num banco de trem, podemos completar o quadro da inexorável verdade: “estamos indo sempre para casa” (Nassar, 1975, p.32), numa constatação de que os personagens da trágica lavoura humana estão presos no círculo temporal e infinito do eterno retorno. Tudo, finalmente, se situa na secreta e impiedosa atividade do tempo, nos obscuros recantos do imaginário humano.

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

“Os olhos no teto”: é essa a primeira informação do texto verbal. O narrador fílmico desloca-a para a cena que acabei de comentar, lavourando em amplitude as marcas do discurso literário. Com isso, no *incipit* do que vai se constituir como a narrativa de André, sendo ele o propiciador mesmo de tudo o que é narrado no desenvolvimento da história, possibilitada pela sua memória presentificadora

dos fatos que viu/viveu, estabelece-se o ponto de vista pelo qual os fatos serão enfocados: o olhar de André.

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

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

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

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

Ainda do *incipit* é preciso resgatar algumas imagens que comprovam o extraordinário esforço criativo de Carvalho. No P6, André abre a porta para Pedro. Recriando o mínimo de ação literária por formas em movimento de profundo negro e tons terrosos, em meio a uma penumbra empoeirada, o cineasta, por enquadramento distanciado, recorta, contra parcas listras de luz enviesada, os vultos silhuetados dos irmãos: “era meu irmão mais velho que estava na porta; era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó” (Nassar, 1975, p.7). Isso está no livro, assim, em palavras de simbolismo poético e paradoxal realismo. Está no filme, também: em cores,

sombras, espaços de nada e de túrgido vermelho terroso; manchas de luz e escuridão que separam e unem os dois irmãos no quadro do doloroso encontro no umbral da porta do quarto-catedral. É nesse espaço-tempo suspenso pelo indefinido (pó; porta de entrar-porta de sair; passagem; espaço que separa-espaço que une; negro-ausência de luz; branco-luz-saturação; terroso – que é terra mas não é terra etc.), que os irmãos articulam as primeiras palavras faladas no livro e no filme. É de André a primeira fala: “Eu não te esperava”; de Pedro, a última, a que fecha o capítulo: “Abotoe a camisa, André”. O final do capítulo 1, instalando na página de papel o espaço em branco de eclipse espaciotemporal, antes do início do capítulo 2, na página seguinte, não tem correspondente fílmico com as mesmas características de corte no discurso narrativo. O que se dá a ver é a presentificação, por imagens intercaladas em oito planos curtos, montados com unidade seqüencial, daquilo que o narrador literário, André, diz no capítulo 2 do livro. A transição fílmica, anulando o efeito do corte espaciotemporal, se dá pela faixa-som em que acordes de um piano vazam do P6 para o P7 e continuam nos planos posteriores. De P7 a P14, são usados procedimentos técnicos canônicos em cinema, como a voz *off* e o *flash-back*, mas de forma eficaz, criativa e autoral. É como se o cineasta inventasse ali, para aquela ocasião, esses recursos já tão desgastados pelo uso contínuo e, muitas vezes, simplificador de seu alcance e potencialidade simbólica.

O tratamento que diretores vêm dando, ao longo da tumultuada mas profícua relação entre literatura e cinema, especialmente no caso das traduções fílmicas para textos literários, ao problema da voz narrativa verbal, em *off*, tem se constituído em tema importante para a crítica e para os estudos semiológicos. Alguns cineastas têm encontrado soluções criativas para a questão; a maioria, entretanto, acaba por avalizar o trivial recurso de ilustrar com imagens o que se diz em linguagem verbal, fora do quadro. Um exemplo de criação conseqüente, nesse contexto, é o de François Truffaut, no filme *Jules e Jim* (*Jules et*

*Jim*, França, 1962), traduzido do romance de mesmo título de Henri-Pierre Roché (1953). Sobre sua opção, ele diz: “mantive ao longo do filme um comentário em *off* todas as vezes que o texto me pareceu impossível de ser transformado em diálogos ou belo demais para ser suprimido” (Truffaut & Roché, 2006, p.172). O que se pode comprovar nas imagens de seu filme é o acerto da escolha. O texto de Roché, dito em *off*, é preservado em sua natureza verbal e poética, enquanto as imagens de Truffaut levam adiante, em beleza e compreensão, a idéia do autor literário.

O texto breve de Nassar é reminiscência de André sobre sua infância na fazenda (p.7 e 8). No filme, em corte do P6 para o P7, a câmara abre em luz intensa sobre André-menino, correndo em bosque, enquanto, na faixa-som, a voz do narrador fílmico (o próprio Luiz Fernando Carvalho), diz, fora do quadro, as palavras de André-narrador-literário. Ao optar por uma outra voz oral narrativa, externa à diegese cinematográfica, Carvalho, ao mesmo tempo que preserva o discurso autoral de Nassar, apropria-se dele para constituir o seu discurso narrativo. Isso só é possível porque a voz *off* – as palavras, o texto verbal falado –, tocando a imagem a partir do *hors-champ*, a altera e a reconstrói, modificando a enunciação. Esse narrador externo vai, a partir daí, guiar, paralelamente à voz de André, no campo imagético, o desenvolvimento do que se conta. As imagens na tela, em nenhum momento, ilustram a fala narradora: são duas instâncias poéticas, geradas por fontes diferentes, que se encontram num único espaço estético: o do filme *LavourArcaica*. Retrabalhando as diferenças, talvez irredutíveis, entre palavra e imagem, Carvalho concentra, nesse artifício, aquilo que Raymond Bellour (1997, p.66 – grifo meu), referindo-se à possibilidade de reciprocidade estética de palavra e imagem, chama de “aproximação produtiva de *todas* as relações possíveis entre elas”

Na passagem do P14 para o P15, o autor aprofunda ainda mais a concepção de tradução intercódigos, ao lidar, de forma brilhante, com a árdua mas profícua idéia de

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

Análise detida desses planos evidencia a compreensão de que “a memória é conduto de narrativa” (Deleuze, 1990, p.66). Ou seja, o elemento narrativo (a imagem narrativa) aparece é na imagem-lembrança. O *flash-back* poderia sugerir aí uma complementaridade dos tempos, ultrapassando a dimensão temporal, ou, como lembra Carassone (apud Deleuze, 1990, p.66), o passado sendo não “apenas o antes do presente, [mas] também a peça que lhe está faltando, o inconsciente, e muitas vezes, a elipse”.

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

No capítulo 3, André está pondo o quarto em ordem, enquanto não começam a beber o vinho rosado; o irmão, a um canto: “[...] as venezianas, [...] por que as venezianas estão fechadas?” (Nassar, 1975, p.12). André abre a janela e deixa entrar “[...] um sol fibroso e alaranjado que

tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto [...]” (ibidem, p.12).

Nos seis planos fílmicos que se seguem – P19 a P26 –, Carvalho inventa imagens que iluminam o sentido do texto verbal, interpretando o que se descreve literariamente na cena do quarto, a partir da fala de Pedro sobre as venezianas fechadas. No P20, ao fechar a porta do armário onde guarda peças de roupa, André se vê refletido no espelho da porta, quando ouve a pergunta de Pedro. Essa imagem – reflexo especular de André – cria fato que não corresponde a descrições ou narrações do texto literário. O que se aproveita aqui é a possibilidade ideal de reflexão comparativa sobre a natureza da imagem fílmica e da palavra escrita: o quadro em sombra e luz da tela do cinema coincidindo com a imagem do espelho – o quadro de luz que reflete a imagem de Pedro – como uma intersecção metalingüística para a ressonância de idéias elaboradas na escrita de Nassar. Esse fato – imagem de André no espelho – não é dado no literário: o que se registra em imagens aí é a idéia de um homem que não se reconhece na imagem embaçada do espelho e que na própria superfície enevoada tenta se nominar, desenhando-se verbalmente (mas não conseguindo escrever todas as letras do próprio nome – o que fica graficado no espelho é apenas “AN”) sobre um espaço físico em que ele não se identifica nem pela imagem nem pela palavra: imagem indefinida, difusa; palavra vazia de sentido, não produtora de significado. Essa seria a tradução do autor fílmico para o que o autor literário expressa com palavras: “[...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos [...]” (Nassar, 1975, p.12); “[...] os olhos baixos, dois bagaços [...]” (ibidem, p.13). Invenções tradutoras, como se vê, que redesenham com força poética as marcas do literário.

O prólogo fecha, após André abrir as venezianas do escuro quarto inviolável, com a notável composição em branco intenso de luz solar na qual Luiz Fernando Carvalho apresenta seu projeto estético para a tradução intersemiótica do livro de Raduan Nassar, simbolizada em *Lavour*

*Arcaica* – título do filme e presentificação de sua proposta de ler, no encontro dos dois códigos narrativos, a lavoura de Raduan Nassar pela messe de sua lavoura fílmica.

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

## Referências

- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. Por uma crítica ficcional. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n.43, p.39, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CARVALHAL, Tânia. Encontros na travessia. *Revista Brasileira de Literatura comparada*, Porto Alegre, n.7, p.169-82, 2005.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme LavouraArcaica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Écrivains et cinéma*. Paris: Klincksieck, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.
- CONTI, Mario Sérgio. A lavoura do artista. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 nov. 2001. Folha Ilustrada, p.E1.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. Cinema: a crítica e os limites de uma impossibilidade. *Continente Sul/Sur*, Porto Alegre, n.2, p.251-2, 1996.

- DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens, 1988.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma*. Paris: Masson, 1964.
- LAUB, Michel. A lírica do excesso (entrevista com Luiz Fernando Carvalho). *BRAVO!*, São Paulo, n.49, p.11-12, out. 2001.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOUREN, Yannick. Le film comme hypertexte. *Typologie des transpositions du livre au film. Poétique*, n.93, p.113-22, 1993.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- \_\_\_\_\_. A conversa (entrevista). *Cadernos de Literatura brasileira*, São Paulo, n.2, set. 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.2, p.61-77, set. 1996.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RAMIREZ, Francis. *L'image-parole. L'image et la parole*. Paris: Cinémathèque Française; Musée du Cinéma, 1999.
- ROLLET, Sylvie. *Enseigner la littérature et le cinéma*. Paris: Nathan/Perspectives Didactiques, 1996.
- SERCEAU, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège, Belgique: Céfal, 1999.
- TRUFFAUT, François; ROCHÉ, Henri-Pierre. *Jules e Jim: o romance, o roteiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan, 1989.

## Referências filmográficas

- CARVALHO, Luiz Fernando. *LavouraArcaica*. Brasil: Videofilmes/Tibet Filme, 2001. 2h51'; cópia em DVD, Versátil, 2006.
- TRUFFAUT, François. *Jules e Jim* (Jules et Jim). França: Films du Carrosse/Sedif, 1962. 1h45'; cópia em DVD, Versátil, 2006.

## Anexo

### DECUPAGEM DA SEQUÊNCIA 1 (*Incipit*, Prólogo de *LavourArcaica*)

Quadro em fundo preto, letras brancas, em linhas separadas: “Vídeo Filmes/ Luiz Fernando Carvalho/ apresentam”. CORTE.

P1 – *Close, flou*, desfocado, contraste claro-escuro intenso, em tons pastéis, de tecidos amarfanhados ocupando todo o quadro. *Travelling p/d* até enquadrar rosto de André e, logo em seguida, torso, deitado de costas, que, por movimentos bruscos, contorce-se, virando a cabeça. Entra na faixa-som barulho de locomotiva tipo “maria-fumaça”, baixo, vai crescendo, na medida em que os movimentos de André vão ficando mais acelerados. Identifica-se o braço direito em movimento rápido a partir de um ponto não visível no quadro; logo em seguida, o outro braço também se movimenta e se apóia numa cadeira ao lado do corpo, que treme todo, contraindo-se em movimentos cada vez mais rápidos, coincidindo com o aumento de volume do que agora se identifica claramente como o som de locomotiva em movimento, acrescido de apito característico. CORTE.

P2 – PP de mão que entra em quadro pela direita, dedos crispando-se sobre o peito de André, em *close*. Dorso continua movimento de respiração acelerada, agora enquadrado de ponto de vista oposto ao do enquadramento anterior; som da locomotiva cresce na faixa sonora, sincronizado com os movimentos executados pela outra mão de André e pelos espasmos de seu dorso; câmara fecha, em *flou*, no peito arfante de André. CORTE.

P3 – *Close* em rosto crispado de André, boca aberta, como se agonicamente emitisse grito em ríctus, coincidindo com aumento de volume do apito da locomotiva, que, a partir daí, vai diminuindo até desaparecer da faixa sonora, enquanto a câmara fixa parte do rosto de André, em *close*, desfocado, imagens distorcidas, lábios tremendo, boca

semifechada, olhos abertos, fixos; movimentos faciais lentos, respiração entrecortada. CORTE.

P4 – Plano fixo fechado, em contra-*plongée*, de lâmpada pendida de forro em madeira, balançando lentamente; forro reflete, como que em arabescos de luz e sombra levemente movimentados, sombras de cortina rendada não visível no quadro. Na faixa sonora, som de patas de cavalo, levemente, calmo, como que a aumentar o silêncio que invadiu o quarto após o clímax sonoro e visual do plano anterior. CORTE.

P5 – *Close*, enquadramento como em P3. Na faixa som, batidas quase inaudíveis em superfície de madeira. André vira o rosto para o lado, lentamente, depois, fixa-se na direção do barulho; som de maçaneta sendo movimentada. CORTE.

P6 – PC, *plongée*. André, deitado, nu, em assoalho de madeira, enquadrado pelo retângulo da porta aberta do quarto, centralizado no quadro, em viés, levanta-se, em gestos rápidos, de costas, ao mesmo tempo em que recolhe as calças arfanhadas do chão, ao lado da qual estava deitado, veste-a apressado (na faixa som as batidas se intensificam, volume de som alto); apanha também do chão a camisa e sai de quadro, que fixa cabeceira de uma cama e espaldar de cadeira até que André entra em quadro, vestindo a camisa, joga um pano sobre a cama, atravessa a soleira da porta do quarto e dirige-se para a porta de entrada da outra peça, à direita, abrindo-a. No lado de fora, vê-se Pedro, recortado em negro contra a luz do corredor, que se movimenta em direção a André, pára na frente de André, que está de costas para a câmara, olha-o por instantes, e, em silêncio, encosta seu rosto no dele, abraçando-o.

André: “Eu não te esperava. Não te esperava”.

Pedro: “Nós te amamos muito”.

Parados, um em frente do outro, porta aberta, olhos nos olhos. Pedro abraça André novamente, enquanto diz, voz embargada:

Pedro: “Nós te amamos muito”.

Afastando-se de André, movimentando-se lentamente, Pedro baixa a cabeça, olhando para o lado.

Pedro: “Abotoe a camisa, André”.

Desvia de André, que permanece imóvel, cabeça baixa, virado para o corredor, e entra na peça, parando em PP, baixando a cabeça, enxuga, com lenço, lágrimas nos olhos, enquanto André vira-se para ele; entra música, violino, na faixa sonora, vazando para o plano seguinte. CORTE.

P7 – PC, dia, exterior. Luz solar intensa. *Travelling* lateral p/d acompanha menino correndo em bosque com vegetação rala, enquadrado da cintura para baixo, descalço, entre folhas secas que espalha para os lados em sua movimentação, enquanto na faixa-som ouve-se, em *off*: “André!, André!”. CORTE.

P8 – *Close*, enquadramento da parte inferior das pernas de André-menino, movimentando os pés no chão, alto de folhas secas, como se quisesse enterrá-los na terra, levantando e baixando os joelhos lentamente, deitado na vegetação do bosque. Em *off*, na faixa-som, voz infantil: “André!”. CORTE.

P9 – *Close*, em *plongée*. Região pubiana e de parte das pernas de André, sob ponto de vista da cabeça para os pés; sombras móveis das folhagens criam arabescos em luz e sombra em seu corpo.

Voz *off* (narrador): “Na modorra das tardes vadias da fazenda, era num sítio, lá no bosque, que eu escapava aos olhos apreensivos da família”.

Mãos de André alisam as pernas, lentamente.

Narrador: “Amainava a febre dos meus pés na terra úmida”, enquanto o menino se cobre de folhas secas. “Cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra...” CORTE.

P10 – Plano fechado, contra-*plongée*. André, deitado corpo coberto de folhas secas.

Voz *off*: “...eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho”; outra voz, infantil, ao longe: “André!”

O corpo de André completamente coberto de folhas secas, apenas o rosto de fora, olhos fechados, acomoda-se no leito de folhas, em PP, folhas verdes agitadas pelo vento.

Voz *off*: “Não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência o meu sono adolescente? Que urnas tão antigas eram essas, liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda?” CORTE.

P11 – *Close*, em *plongée*. Camisa branca largada em meio a vegetação. Mão do menino entra em quadro, pegando a camisa. Voz infantil, em *off*, mais audível agora: “André!”. Em *travelling* para cima, contra-*plongée*, abrindo em PC, câmara enquadra árvores velhas, de troncos nodosos, recortadas contra claridade do céu.

Voz em *off*: “De que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera?”.

P12 – *Close*. Rosto de André-menino, entre as folhas, deitado, olhando para cima. CORTE.

P13 – PC, contra-*plongée*. Recortadas contra céu de luz intensa, copas frondosas de árvores agitadas pelo vento.

Voz *off*: “Meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo”. CORTE.

P14 – *Close* no rosto do menino, deitado, olhos semi-abertos, entre folhagem seca.

Voz *off* (narrador): “Eu me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo. E se eles eram bons, é porque o corpo tinha luz. E se os olhos não eram limpos [...]”. CORTE.

P15 – *Close*. Torso de André adulto que abotoa a camisa.

André: “... é que eles revelavam um corpo tenebroso”.

Câmera sobe, enquadrando rosto de André em *close*, cabeça baixa. CORTE.

P16 – PC, irmão em PP, de costas, recortado contra luz de lampião, vira o rosto para a direita; sons ambientais, passos. CORTE.

P17 – PC, André em PP, de costas, abaixa-se e arruma cama. CORTE.

P18 – PC fechado no irmão que se desloca em direção a André. CORTE.

P19 – PC, André continua arrumando coisas pelo quarto, câmara em movimento corrige para ele em PC fechado, quando ele abre guarda-roupa (sons ambientais), onde joga toalha e outras peças de roupa. CORTE.

P20 – *Close*. Ao fechar a porta do armário, André, em PP, se vê refletido no espelho da porta do móvel, em *flou*, como num contracampo dele com sua própria imagem. Câmara em *travelling p/f* fecha em enquadramento de rosto de André encostando na imagem de seu rosto refletido de frente no espelho, que fica embaçado pela respiração ofegante dele. Entra música na trilha sonora, piano, lento. CORTE.

P21 – PC, irmão movimenta-se na peça e olha na direção de André, que está *hors-champ*. CORTE.

P22 – *Close*, André refletindo-se no espelho, rosto sombrio, passa os dedos na superfície em que se reflete, começando a escrever no vapor condensado no espelho as letras iniciais de seu nome, em maiúsculas. Não conclui: “AN” é só o que fica escrito no espelho. CORTE.

P23 – *Close*. Rosto do irmão, olhando na direção de André.

Pedro: “As venezianas...”. CORTE.

P24 – *Close*, rosto de André refletido no espelho. CORTE.

P25 – *Close*, irmão, como no 21. CORTE.

Pedro: “... as venezianas estão fechadas!”. CORTE.

P26 – *Close*, rosto de André, refletido no espelho, semblante carregado; abaixa a cabeça, volta-se, enquanto a câmara abre em PA de André e acompanha-o em direção da janela, abrindo-as, sempre refletido no espelho, deixando entrar uma claridade intensa que apaga todas as imagens em quadro, restando o campo luminoso que assim

permanece por segundos, com música na faixa-som aumentando de volume. CORTE em *fade in* longo.

P27 – Quadro luminoso em branco, imagens difusas, contornos abstratos em movimento; por sobreimpressão, começam a aparecer em negro, sobre o fundo luminoso, letras pretas que formalizam: “LavourArcaica”.

Enquanto desaparece do quadro o título do filme, lentamente, vão sendo visíveis as palavras, dispostas em duas linhas:

“da obra de”

“Raduan Nassar”.

E na seqüência, pelo mesmo artifício técnico:

“um filme de”

“Luiz Fernando Carvalho”.

Legíveis por alguns segundos, também desaparecem lentamente, restando campo com formas abstratas em branco, até o corte, em *fade in*. Todo esse plano é acompanhado por trilha sonora musical, com vozes infantis não identificáveis no fundo, numa intersecção de sons musicais instrumentais e sons vocais humanos, mas sem que se possa entender as palavras articuladas. CORTE.

No quadro em negro, por *fade out*, entram em *flou*, recortadas por enquadramento fechado, as dobras de panos como única informação visual permitida pelo *close*. Dessa geografia de formas, ainda não plenamente legíveis, nosso olhar é levado pela mobilidade do olho narrativo a dar conta de outra visualidade: o corpo de André; o dorso desnudo, primeiro; logo, o rosto crispado.