

**AUTOR**

**Josmar Reyes \***

josmar28@gmail.com

\* Doutor em Ciências da Informação e da Comunicação, Artes do Espetáculo e Novas Tecnologias pela Université de Paris 3 (Sorbonne Nouvelle) e professor e pesquisador dos cursos de Realização Audiovisual na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos, Brasil) e Comunicação Social na Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc, Brasil).

# Lavoura Arcaica: vozes esfaceladas no diálogo entre romance e filme

*Lavoura Arcaica: voces desgarradas en el diálogo entre la novela y la película*

*Lavoura Arcaica: multiple voices in the dialogue between romance and film*

## RESUMO

Numa perspectiva intersemiótica, pensar o processo de transformação narrativa do literário ao fílmico, tendo como base analítica o romance de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, e o filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho. O romance, narrado em primeira pessoa, encontra uma complexificação enunciativa fílmica. André narra os episódios de seu retorno à casa paterna, descrevendo a atmosfera e a reflexão da personagem num jogo espaço-temporal complexo. O filme resgata, através do recurso da voz *off*, o discurso literal da personagem do romance. No entanto, este discurso torna-se uma enunciação secundária no filme devido à heterogeneidade enunciativa fílmica, marcada pela presença da imagem e dos variados recursos narrativos (sons diversos, música intra e extradiegética, etc.).

## RESUMEN

En una perspectiva intersemiótica, el objeto del artículo es pensar en el proceso de transformación narrativa de lo literario a lo fílmico, teniendo como base analítica la novela de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, y la película homónima de Luiz Fernando Carvalho. La novela, narrada en primera persona, se depara con una complejidad enunciativa fílmica. André narra las aventuras de su regreso a la casa paterna, describiendo la atmósfera y la reflexión del personaje en un juego espacio-temporal complejo. La película rescata, a través del recurso de la voz en *off*, el discurso literal del personaje de la novela. No obstante, este discurso se convierte en una enunciación secundaria en la película debido a la heterogeneidad enunciativa fílmica, marcada por la presencia de la imagen y de los diferentes recursos narrativos (sonidos, música intra y extradiegética, etc.).

## ABSTRACT

In an intersemiotic perspective, we think about the process of narrative transformation from the literature to the movie, analysing the movie *Lavoura Arcaica*, directed by Luiz Fernando Carvalho, based on the novel by Raduan Nassar. The novel, narrated in the first person, finds an enunciative filmic complexification. André tells the episodes of his return to the paternal house, describing the atmosphere and the reflection of the character in a complex space-time process. The film rescues, through the feature of the voice *off*, the literal speech of the character of the novel. However, this discourse becomes a secondary enunciation in the film due to the enunciative heterogeneity of the movie, marked by the presence of the image and the varied narrative resources (diverse sounds, intra and extradiegetic music, etc.).

## 1. Introdução, objetivos e metodologia

Numa perspectiva intersemiótica, propomos ao longo deste texto uma leitura do processo de transformação narrativa do literário ao fílmico, tendo como base analítica o romance de Raduan Nassar (1975), *Lavoura Arcaica*, e o filme homônimo roteirizado e dirigido por Luiz Fernando Carvalho (2001). O romance, narrado em primeira pessoa, encontra uma complexificação enunciativa fílmica. André narra, descreve e reflete sobre sua relação com a família e sobretudo com sua irmã Ana, com que viveu uma relação incestuosa, se deslocando do quarto de pensão em que vive à casa paternal da fazenda, descrevendo assim a atmosfera e a reflexão da personagem num jogo espaço-temporal complexo. O filme resgata, através do recurso constante da complexidade de uma voz bipartida de André em *off* (sua própria voz reconhecível) e uma voz *over* (ainda que casando a subjetividade da primeira pessoa, trata-se de uma voz irreconhecível), o discurso, por vezes, literal e sobretudo literário da personagem do romance. No entanto, este discurso torna-se uma enunciação secundária no filme devido à heterogeneidade enunciativa fílmica, marcada pela presença da imagem e dos variados recursos narrativos (sons diversos, música intra e extradiagética, etc.).

## 2. *Lavoura Arcaica* (romance): subjetividade narrativa

O romance é dividido em duas partes e trinta capítulos. A primeira parte, intitulada *A Partida*, consta de 21 capítulos e a segunda parte, intitulada, *O Retorno*, consta, por conseguinte, de nove capítulos. As duas partes possuem uma epígrafe, que serve propriamente de indício (Barthes, 1966) do que será tratado. A primeira é uma citação de Jorge de Lima, sem referência bibliográfica: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” Trata-se do prenúncio do amor incestuoso dos irmãos André e Ana. A epígrafe introdutória da segunda parte é uma citação do alcorão e que reforça a questão da interdição do amor incestuoso: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs.”

Do ponto de vista enunciativo, o primeiro capítulo já nos remete a uma subjetividade narrativa (discurso indireto em primeira pessoa) pela presença de uma infinidade de dêiticos (Kerbrat-Orecchioni, 1980):

...eu estava deitado no assoalho do *meu* quarto, [...], quando *meu* irmão chegou para *me* levar de volta[...] *minha* mão[...] *meus* dedos[...] *meu* peito[...] *minha* cabeça[...] *meus* cabelos[...] *meus* olhos[...] *meu* sexo roxo e obscuro[...] *meu* irmão mais velho[...] *meus* ombros[...] *nossas* memórias... (Nassar, 2001, pp. 09-11) (grifo nosso).

Outra característica enunciativa recorrente na narrativa literária, atrelada à subjetividade, é a presença do discurso indireto (a primeira pessoa) ou do discurso indireto livre (primeira pessoa reportando o discurso de outrem). Temos raramente discursos diretos, dialógicos. Tomamos ciência do nome da personagem/narradora, André, apenas no capítulo 3, graças a um discurso do irmão Pedro, reportado pela própria personagem.

Do ponto de vista temporal e espacial, podemos dizer que o primeiro nível diegético/narrativo, que consideramos aquele da presentificação e da diacronia dos fatos, começa no quarto de pensão onde André vive e se encerra na fazenda, quando André retorna ao convívio familiar. Portanto, temos apenas dois espaços neste nível, sendo que a maior parte da diegese se passa no quarto da pensão enquanto André e Pedro dialogam (21 capítulos) e o restante da narrativa acontece na fazenda (9 capítulos). A partir deste primeiro nível temporal e espacial da narrativa, a enunciação,

### **PALAVRAS-CHAVE**

Adaptação literária; enunciação narrativa; literatura brasileira; cinema brasileiro

### **PALABRAS CLAVE**

Adaptación literaria; enunciación narrativa; literatura brasileña; cine brasileño

### **KEYWORDS**

Literary adaptation; enunciation and narration; Brazilian literature; Brazilian cinema

Recibido:  
01.03.2017

Aceptado:  
21.06.2017

através da atitude memorialista e reflexiva de André, em sua subjetividade enunciativa, nos mergulhará nos eventos passados da personagem, em diversos e diferentes níveis temporais. A primeira prolepse (Genette, 1972), numa atitude de reminiscência, de volta ao passado, se encontra no curto segundo capítulo, no relato de André de seu hábito de cobrir seu corpo de folhas quando criança: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era no sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família, amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas...” (Nassar, 2001, p. 13). Teremos ao longo do texto uma infinidade de prolepses, cujo ponto de partida é a atitude memorialista do narrador em seu quarto de pensão, incitado pelos diálogos que estabelecerá com seu irmão Pedro, que vem à cidade com a intenção de fazê-lo retornar ao seio familiar, explicitado pela voz do narrador no terceiro capítulo: “...ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família” (Nassar, 2001, p. 18).

Os primeiros capítulos do romance são dedicados às reflexões e memórias de André, numa atitude encimesmada do narrador, como se falasse consigo mesmo, ignorando a possibilidade de diálogo com seu irmão, ou ainda como se a presença do irmão incitasse nele esta atitude reflexiva e memorialista. Não teremos, portanto, um verdadeiro diálogo entre os dois, o narrador André raramente cedendo a palavra a seu potencial interlocutor. Dentre as muitas prolepses, André relata ao seu irmão (na verdade, ao leitor), sua relação amorosa com a cabra chamada Sudanesa (capítulo 4) e, no capítulo 5, fala da vida na fazenda (descrevendo e relatando fatos), ressaltando sobretudo a figura do pai e seus ensinamentos, mas também falando de sua relação com o irmão caçula, Lula, e sobremaneira de sua devoção para com a mãe. Trata-se de um capítulo longo recheado de lembranças em que mencionará, pela primeira vez na narrativa, sua relação incestuosa com a irmã: “...ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos...” (Nassar, 2001, p. 31). Tomaremos ciência igualmente que, apesar da severidade da vida cotidiana, a família tinha o hábito de festejar. É neste capítulo que André relata (aos leitores), o que Pedro lhe diz sobre a família. No meio dos

relatos, cede por instantes a palavra a Pedro, seu interlocutor no quarto de pensão: “você não sabe o que todos nós temos passado esse tempo da tua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família; é duro eu te dizer, irmão, mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos” (Nassar, 2001, pp. 24, 25). O discurso direto é interrompido com comentário do narrador André sobre o comportamento de Pedro: “ele disse misturando na sua reprimenda um certo e cada vez mais tenso sentimento de ternura, ele que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai)...” (Nassar, 2001, p. 25). Este capítulo é igualmente marcado por breves discursos diretos prolépticos, quando o narrador dá voz à mãe, por exemplo: “acorda, coração” [...] “não acorda teus irmãos, coração” [...] “vem, coração, vem brincar com teus irmãos” (Nassar, 2001, pp. 27, 33). Estas falas são entrecortadas pelo relato de eventos que compunham o cotidiano da mãe e o carinho que demonstrava por ele, André: ... “e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente de seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos...” (Nassar, 2001, p. 27). A complexidade enunciativa deste capítulo está no fato do vaivém temporal (entre o tempo presente do quarto de pensão e o passado da fazenda), assim como na mescla entre discurso indireto e discurso direto, sem que haja espaçamento que possa delimitar a fronteira entre os discursos. Aliás, o capítulo, de mais de dez páginas, é escrito em um único parágrafo. O capítulo é marcado igualmente pela presença *ad nauseam* de dêiticos, o que ressalta o caráter egocêntrico do narrador. Ele fala, sem saber escutar: “...todos nós[...]cada um de nós[...]nos uniam[...]venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta[...] nossos olhos ao irmão[...]nosso modo de vida[...] minha volta[...]meu erro...” (Nassar, 2001, pp. 22-24).

Após um capítulo 6, de apenas algumas linhas, em que André discorre sobre o silêncio e o afastamento, teremos novamente um capítulo longo (o sétimo), com características enunciativas semelhantes ao capítulo 5, com alternância de vozes, do discurso indireto de André, mesclado com o discurso direto de Pedro, que abre o capítulo, e que é focado na figura da mãe: “Quando contei que vinha te buscar de volta, ela ficou parada, os olhos cheios d’água, [...] Pedro, traga ele de volta [...], ela disse me apertando como se te apertasse, André...” (Nassar, 2001, pp. 37,

38) Temos novamente um discurso direto da mãe em que fala sobre como se alimenta um cordeiro. André evoca por várias vezes o nome de Pedro: "... Pedro, tudo em nossa casa é mórbido[...], Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade[...]. Pedro, veja nos meus braços..." (Nassar, 2001, p. 43). André demonstra, no entanto, que este é um simples ouvinte e não um interlocutor, para que ele possa discorrer sobre si e a relação com a família. Falará igualmente de sua epilepsia. Trata-se, contraditoriamente, de um diálogo de uma voz, um diálogo monológico (quem sou, o que percebo e como vejo a família).

Há momentos de suspensão temporal, em que não conseguimos ancorar a reflexão na diegese, pois se trata unicamente de um momento introspectivo como no curto capítulo 8 em que André discorre sobre a terra reconfortante. O contraponto a este momento de reflexão, acontece no capítulo 9 que se inicia com a descrição factual do comportamento da família (prolepse) junto à mesa de refeições. Trata-se do grande capítulo em que o pai fala sobre o tempo:

Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, [...] "O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; [...] não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete" (Nassar, 2001, p. 53).

Este discurso sobre o tempo é a "maior inserção" paterna na narrativa, e ocupa dez páginas do romance. André, enquanto narrador, não interrompe a voz paterna, apenas conclui o capítulo para relatar: "E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica de sua postura..." (Nassar, 2001, p. 62).

O curto capítulo 10 é uma incursão introspectiva entre parênteses, assim como o capítulo 12 (curta reflexão sobre a família). Trata-se de um momento memorialístico em que André descreve os objetos da fazenda: panela de barro, fogão a lenha, Santa Ceia na parede. Há uma suspensão temporal, pois nenhum fato é relato. Se o tempo é o mote do capítulo anterior, o tempo neste está

suspensão, ainda que a descrição memorialista esteja efetivamente ancorada no tempo (o tempo nas coisas, nos objetos e não nos fatos). Em contrapartida, o capítulo 11 nos joga novamente ao presente narrativo, no quarto da pensão. André fala ao irmão apesar de uma enunciação em discurso indireto: a dificuldade de anunciar à mãe a partida. Ele invoca Pedro, como interlocutor, em discurso direto, mas sem que este responda a seu discurso, numa atitude enunciativa autoritária: "Pedro, Pedro, é do seu silêncio que eu preciso agora..." (Nassar, 2001, p. 69). André relata, em um longo discurso direto, ao irmão (na verdade, ao leitor) a descoberta da sexualidade no contato com sua primeira prostituta: "este trapo não é mais que o desdobração, é o sutil prolongamento das unhas sulferinas da primeira prostituta que me deu[...] carregue com você, Pedro" (Nassar, 2001, pp. 71-74).

O capítulo 13, assim como os capítulos 10 e 12, é curto e entre parênteses. Esta pontuação nos remete claramente a um momento extradiegético, de pura reflexão da personagem-narrador, denotando uma suspensão temporal. Este capítulo é dedicado à parábola oriental sobre o homem faminto que demonstra possuir a maior das virtudes: a paciência. Esta parábola reflete evidentemente o pensamento paterno. O próximo capítulo é um prolongamento deste último acerca da reflexão sobre a impaciência: a impaciência também tem os seus direitos! (Nassar, 2001, p. 90). O capítulo 15 retoma a estrutura pontual dos capítulos 10, 12 e 13, pois está entre parênteses. Trata-se do capítulo mais curto do romance (apenas nove linhas) e menciona um grande ensinamento do avô através da palavra-chave: "Maktub" (Está escrito).

O tempo, enquanto discurso na narrativa, será objeto de três discursos ao longo da narrativa romanesca. O primeiro, já relatado, acontece no capítulo 9, pelo viés do discurso paterno. O terceiro momento acontecerá no final do romance. O segundo momento inaugura o capítulo 17 e trata-se de um discurso subjetivo de André: "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 guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, [...] e existia o

tempo de ser ágil” (Nassar, 2001, pp. 95-97).

No capítulo 18, André relata a relação incestuosa com a irmã, de uma maneira poética, evocando-a com dêiticos em maiúscula:

...meu Deus[...], me concede viver esta paixão singular fui suplicando enquanto a polpa feroz dos meus dedos tentava revitalizar a polpa fria dos dedos dela, que esta mão respire como a minha, ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo[...] colherei, uma a uma, as libélulas que desovam no Teu púbis,[...]e uma penugem de criança há de crescer junto ao halo doce do Teu ânus sempre tímido de vinho;... (Nassar, 2001, pp. 104-105).

Há nesta passagem uma complexificação enunciativa, pois André se dirige a Deus, evocando Ana, mas tratando Deus como se fosse Ana, sobretudo no que concerne o conteúdo sexual de seu discurso, o que poderia ser interpretado como uma blasfêmia, mas que, no entanto, dá a Ana uma dimensão divina, como se Ana fosse uma encarnação divina, numa simbiose entre esta e Deus. Há no discurso subjetivo de André, uma passagem do Ela para o Tu. Ele fala, num primeiro momento, num distanciamento em relação a Ana, para em seguida, ao se dirigir a “Ela”, modificar o discurso para Tu, como se estivesse falando com ela, mas retornando, após, a Deus, sem ambigüidade: “...um milagre, meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em Teu nome sacrificarei uma ovela do rebanho do meu pai,...” (Nassar, 2001, p. 105).

Ana torna-se a tônica do discurso de André em sua “conversa” com Pedro no quarto da pensão (capítulo 19): “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” (Nassar, 2001, p. 109). Há neste capítulo, igualmente, uma particularidade enunciativa curiosa. André, em seu discurso indireto, fala ao leitor sobre o que pensa sobre Pedro. Ele tem uma visão parcial do irmão (focalização externa segundo Genette): “...era impossível adivinhar que ríctus lhe trincava o tijolo requeimado da cara...” (Nassar, 2001, p. 110) Ele acentua num discurso metalinguístico, ainda neste capítulo, seu egoísmo e encimesmamento: *...e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista...*(p.111).

No capítulo mais longo do livro (20: da página 113 à página 142)- André, em suas reminiscências longamente descritas poeticamente através de metáforas e comparações, se dá conta de que Ana o deixou. Depois do pasto, ele vai ao seu encontro na capela. Duvidando, pergunta a si mesmo: “por que então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida minha sina?” (Nassar, 2001, p. 119). Trata-se de discurso direto confessional sobre seu amor por Ana, falando de: *lavoura...a terra...o cultivo, o rebanho, fazenda, as árvores, os instrumentos*. Ele implora pela interlocução de Ana incessantemente: *querida irmã ou Ana, entrecortando com um discurso indireto onde refleti sobre o “diálogo mudo” com Ana*. Diferente do diálogo verborrágico com Pedro, temos aqui uma súplica de diálogo diante da mudez de Ana. “(...) mas Ana continuava impassível, tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade...” (Nassar, 2001, p. 138). Temos a passagem de um discurso amoroso a um discurso odioso, pela mudez reprobatória de Ana em relação ao pedido de resposta amorosa de Ana. Esta situação se prolonga no capítulo 21, num vaivém entre a capela (prolepse) e o quarto (presente narrativo). Esta volta ao presente nos faz acreditar que tudo passa de relato/narrativa feita ao irmão. Como se o irmão assistisse ao filme do passado obscuro/escondido/proibido do irmão (fim da primeira parte).

O capítulo 22 é um momento de suspense, em discurso direto, em que André discorre sobre um sermão sobre a união dos irmãos. Há então o retorno à casa (capítulo 23). André relata a viagem e primeiras impressões ou expectativas do retorno. Ele se dirige ao quarto. Dá voz ao pai com um discurso direto de boas-vindas, situação enunciativa surpreende na narrativa, por se tratar de um raro discurso direto, como se o narrador não pudesse interromper o discurso de seu pai: “- Abençoado o dia da tua volta! Nossa casa agonizava, meu filho, mas agora já se enche de novo de alegria!” (Nassar, 2001, p. 151). Mas em seguida passa-se ao discurso indireto em que relata a voz do pai e das irmãs que irrompem no seu quarto. Temos a descrição do banho, das roupas e das peças da casa. O capítulo se encerra com o reencontro da mãe. O capítulo 24 é uma sequência fatural do capítulo anterior com a descrição da disposição na mesa de jantar: à direita (por ordem de idade) o irmão mais velho. À direita marcada pela figura materna, André, Ana e o caçula.

O capítulo 25 começa com uma linha pontilhada, marcando o grande suspense do reencontro com a mãe. Trata-se do primeiro verdadeiro diálogo (discurso direto) entre mãe e filho:

- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
- A prodigalidade também existia em nossa casa. (Nassar, 2001, p. 158).

Trata-se de um longo diálogo. O que demonstra que a única pessoa com que André dialoga, e, portanto, escuta, é a mãe. Passa-se, sem aviso, de um diálogo da mãe para um diálogo com o pai, numa espécie de simbiose como aconteceu na comparação de Ana a Deus. Temos a força do verbo, do diálogo pelo pai. No final do grande diálogo com o pai sobre a impossibilidade de entendimento, André discorrerá (discurso indireto subjetivado), concluindo sobre as ideias do pai. O capítulo se encerra com um longo discurso sobre a amorosidade materna. E com menção a Pedro, taciturno. Trata-se do capítulo mais dialógico do romance.

Outro diálogo que se estabelecerá na narrativa acontecerá com o irmão caçula:

- Lula! Lula!
- Você dormia?
- Claro ! Então você não viu que eu dormia? (Nassar, 2001, p. 177).

E a voz onisciente comenta: “ele, cujos olhos sempre estiveram muito perto de mim (eu não sabia), e para quem meus passos eram um mau exemplo, segundo Pedro” (Nassar, 2001, p. 178).

Encaminha-se à conclusão da narrativa literária como um novo discurso sobre o tempo (capítulo 29): “O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, (...) presente também, com seus instantes, em cada letra desta minha história passional...” (Nassar, 2001, pp. 184-185).

André descreve os eventos da festa de boas-vindas enquanto observador: “(...)e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele (...) (p. 191). Mas também descreve sensações: “correntes corruptas

instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores[...] pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!” (Nassar, 2001, pp. 192, 193). Ana é assassinada pelo pai, em sua dança voluptuosa, encoberta pelos enfeites herdados da prostituta de André.

O capítulo final volta a ser escrito entre parênteses, pois trata-se de uma suspensão no tempo narrativo:

(Em memória do meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, [...] que o gado sempre vai ao poço” (Nassar, 2001, pp. 195-196).

### 3. *Lavoura Arcaica: a complexidade enunciativa fílmica*

A câmera passeia longamente sobre o corpo de André, coberto por um cobertor, enquanto este claramente se masturba. Após alguns segundos de total silêncio, escuta-se o som extradiegético do apito de um trem que anuncia a chegada iminente do irmão Pedro. O som do trem, cada vez mais intenso, se confunde com os movimentos da mão de André. Temos planos extremamente fechados da boca aberta, do olho. O som diminui na medida em que o movimento corporal de André diminui. (plano longo que se atarda sobre a boca de André). Misturado aos ruídos externos do quarto, ouve-se alguém bater na porta, enquanto a câmera permanece fixada na boca de André. Repentinamente, André é desperto de seu êxtase com murros na porta ( jogo de luzes, de claro-escuro na mais típica tradição barroca).

Ao abrir a porta, estabelece-se o primeiro diálogo entre os irmãos:

- Não te esperava.
- Nós te amamos muito, André.

Vê-se uma criança correndo por campos. Acredita-

se ser André, menino. Uma voz over de um narrador desconhecido, extradiegético diz: *Na modorra das tardes vadias da fazenda, era que eu escapava aos olhos apreensivos da família... cobria meu corpo de folhas... não eram duendes aqueles troncos ao meu redor... Vê-se primeiramente sobre as imagens, planos fechados de pés, e de André, correndo sem se ver seu rosto. Primeira curiosidade: apesar do discurso em primeira pessoa, relacionado a André, não é sua voz que se escuta.*

A imagem distorcida, no quarto da pensão, com figuras longilíneas, nos remete à fotografia de um filme como *Mãe e Filho*, de Alexander Sukorov ou ainda às pinturas de El Greco. Observa-se uma consonância diegética entre o romance e o filme, sendo o primeiro nível diegético o da presentificação do quarto de pensão, e a imagem da infância funcionando como uma prolepse (Genette, 1972).

Ao abrir a janela, há fade em branco com o título do filme. *Lavoura Arcaica, Da obra de Raduan Nassar, um filme de Luiz Fernando Carvalho.*

Curiosamente, volta-se a uma narração secundária (Gaudreault et al, 1990). Reconhecemos a voz de André em *off*. Teremos a bipartição desta narração secundária (sempre em primeira pessoa) entre, reconhecidamente a voz de André (*voz off*), e uma outra voz extradiegética (*over*). Trata-se de uma divisão de vozes narrativas, como se houvesse um diálogo entre dois Andrés. Como haverá a bipartição da personagem André menino/adolescente (imagens refletidas) ou ainda André menino/adulto (quando este olha pela janela do trem e se vê no campo correndo e abanando).

Uma canção árabe extradiegética introduz a figura do pai e a mesa das refeições: *Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições[...] à esquerda, uma cicatriz como se a mãe fosse uma anomalia, protuberância mórbida pela carga de afeto* (mesma voz over anônima- extradiegética). Em uma sobreposição de imagem, vê-se primeiramente a imagem da mesa com André adolescente e passa-se, em seguida, a uma imagem de André (menino), recolhendo ovos com sua mãe. Volta-se ao quarto com plano fechado em André. Pedro fala do efeito causado pela partida de André e o rosto acabado da família.

Teremos ao longo da narrativa fílmica o procedimento enunciativo temporal de vaivém entre presente e passado, o presente sendo marcado pelo diálogo entre os dois irmãos no quarto e o passado, marcando as reminiscências de André. As reminiscências brotam ao longo do filme, sobretudo como imagens mentais, mas também pelas digressões temporais com a presença da voz *over* e, por vezes, pela voz *off* de André. Às vezes, trata-se de um recurso enunciativo fílmico sem relação com as imagens mentais ou com a presença das vozes que narram. Este último recurso é menos frequente no filme. Em um momento, a voz *over* fala do pai e diz: *mas era também que dizia...* e entramos (no passado) na voz do pai, dando um conselho, falando da árvore alada. Um grande sintagma descritivo (Metz, 1981), com a câmera percorrendo o campo. Há uma suspensão da narrativa, como acontece com uma certa constância no discurso da voz onisciente do narrador em *over*. Particularmente, nesta sequência, passamos de uma voz *over* a uma voz *off* do pai, descrevendo a árvore, o campo e as lidas campeiras. Nenhuma “ação” acontece enquanto a câmera, em consonância com a narração, percorre as paisagens. Há, inclusive, um momento silencioso, com a presença de uma canção em nível extradiegético, no momento em que a câmera passeia pelos campos.

Outro procedimento recorrente será, portanto, este confronto das duas vozes narrativas secundárias (André e voz extradiegética) e o espelhamento da narração em *off/over* na enunciação imagética. Outro recurso enunciativo particular e surpreendente é a passagem da voz *in* (diegética) de André para uma voz *off* (André, narrador secundário) como no relato do dia da partida que é emendado com o diálogo entre os dois irmãos sobre a desunião da família ou relembrando sua infância enquanto menino pio. Do ponto de vista da enunciação imagética, temos o contraste constante entre planos abertos e planos fechados, assim como de planos mais claros e planos mais escuros. Os primeiros relacionados ao passado, e os segundos relacionados à escuridão e à claustrofobia do quarto de pensão. Temos também a passagem de câmeras subjetivas (o olhar de André) para uma câmera objetiva (enunciação “neutra” imagética) (Gaudreault et al, 1990) como no momento em que André atravessa a janela e

chega “voando” à igreja ou ainda quando vemos duas mãos entrelaçadas em seu rosto (espera-se que seja Ana, mas é a mãe). Qdo as mãos se afastam, ele vê Ana ao fundo dançando.

A voz over aparece, notadamente, em algum momento em que há relatos “positivos” como na descrição de uma festa familiar (árabe): *podia imaginar a alegria nos olhos do meu pai[...].ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto.* Temos imagem do pai dançando quando a voz fala dele e a imagem em Ana quando a voz fala dela. Uma complexidade enunciativa, permeada pela voz over, ocorre quando se passa da imagem da festa para a partida de André e, num fade, para o quarto onde a voz over, sem que se escute o som diegético da voz in do irmão (apesar de se ver que ele articula palavras), e a voz over diz: *e eu ali, vendo meu irmão, muitas coisas distantes...*

Há um fato não relatado na narrativa literária e que nos é contado/mostrado no filme: a partida e a chegada de André na cidade. Vemos André olhando pela janela, numa perspectiva de imagem mental (figura 1) (Gaudreault et al, 1990). A voz over diz ao som de Carinhoso, de Pixinguinha: *desde minha fuga, era calando minha revolta que eu me distanciava da fazenda.* Passa-se do presente da janela do quarto a duas lembranças (imagem mental) de André: sua chegada na cidade (passado recente) (figura 2) e de André e Ana, crianças, pastorando (passado remoto) (figura 3). A voz over diz: *estamos sempre voltando para casa.* (Imagem 1, 2 e 3).

Outro confronto/espelhamento entre passado e presente, está na imagem do presente (mãe sentada no balanço) e na imagem do passado (André, criança, na janela). Um olha para o outro (campo/contra-campo). Temos ainda as imagens sobrepostas do pai batendo nos braços do menino André e este mostra os braços a seu irmão no quarto da pensão.

Uma complexidade enunciativa no agenciamento temporal pode ser observada no discurso dialógico de Pedro com seu irmão acerca da mãe: o diálogo entre a mãe e Pedro em discurso direto (passado recente) se mescla com o presente como se a mãe fosse André ou como se ele próprio, André, estivesse “vendo e escutando” sua mãe numa forma de discurso indireto livre de Pedro.

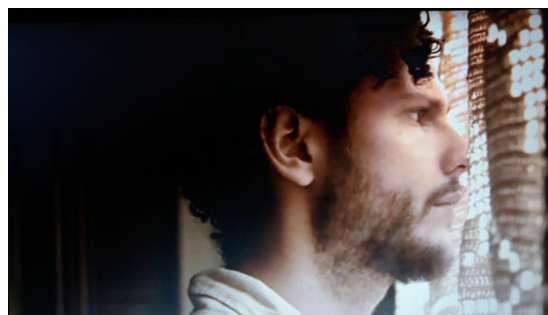


Imagem 1. Quarto de hotel  
Fonte: Lavoura Arcaica.



Imagem 2. Chegada na cidade.  
Fonte: Lavoura Arcaica.



Imagem 3. André e Ana, crianças, pastorando.  
Fonte: Lavoura Arcaica.

Há uma transformação em discurso direto/dialógico uma grande parte dos discursos indiretos, sobretudo dos diálogos entre André e Pedro no quarto, inexistentes no romance. Muitas vezes, estes diálogos servem de gancho para prolepses das reminiscências de André (sobretudo), ou de Pedro (quando este reporta a André situações passadas recentes da família). Um romance, relativamente curto, de menos de duzentas páginas, dividido em 30 capítulos, sendo alguns extremamente curtos, mais reflexivo (em discurso indireto), como se o narrador André falasse com o leitor, torna-se um filme de quase três horas, que aposta em muitos sintagmas descritivos (com narração em voz over, muitas das vezes), mas também em sequencias factuais, tanto do primeiro nível diegético (André e



Pedro no quarto de pensão e o retorno à fazenda), como de *flashbacks* da infância de André como de um passado mais recente.

Há uma consonância entre romance e filme. O filme é bastante literário ao apostar no discurso “indireto” de André. Mesmo em seus diálogos com Pedro, ele parece falar consigo mesmo, refletir em voz alta em discursos tais como:

*estou cansado de ideias repousantes, olhos afletivos, macias contorções, que tudo seja queimado, meus pés, os espinhos dos meus braços, as folhas que me cobrem a madeira do corpo, minha testa, meus lábios, contanto que me seja preservada a língua inútil, o resto depois, pouco importa que seja lamentos, soluços e gemidos da família...*

Há igualmente um deslocamento de determinados eventos ou pensamentos, em sua ordem temporal de presença nas narrativas, entre romance e filme.

Uma caixa secreta no quarto incita uma prolepse de um bordel, quando André fala de sua iniciação sexual. Da caixa, ele tira uma fita roxa. Temos então uma alternância do presente (quarto) com o passado (bordel).

O relato, iniciado por André, é assumido pela voz over, depois de uma breve cena diegética proleptica de “diálogo” entre a prostituta e André (retomada literal do texto literário do capítulo 11, apresentado mais adiante no filme): *Era lá que eu comungava, Pedro. Ah, meu irmão, eu me deitei neste chão de tangerinas incendiadas? Não me entreguei na orgia de amoras assassinas? [...] Minhas unhas sujas, piolhos entorpecidos abrindo trilhas no cabelo? Minhas axilas visitadas por formigas?...* Enquanto é proferido este “poema em primeira pessoa”, vê-se imagens “flous” de André entrelaçado à prostituta e, em primeiro plano, a linha de fumaça de um cigarro. Volta-se então à caixa no quarto (em plano fechado) e André reassume o discurso.

A narrativa do faminto, relata por André como sendo um dos sermões do pai, torna-se uma narrativa audiovisual dialógica em que o rei é o pai e o faminto, André. Para diferenciar do restante da narrativa fílmica, optou-se pelo preto e branco. Trata-se do único momento em preto e branco do filme.

Como não há uma lógica de causa e efeito accional, por se tratar sobretudo de uma narrativa reflexiva/memorialista, não há uma recuperação dos eventos/fatos na ordem em que são apresentados no romance. O eixo primeiro nível/eixo accional/diegético é mantido dentro da perspectiva espacial/temporal, respeitando a diacronia já presente no romance, ou seja, a primeira parte da diegese se passa no quarto de hotel e a segunda a volta à fazenda. Trata-se, portanto, da mesma divisão do livro, sendo que este é claramente dividido em duas partes: a partida e o retorno. Em termos espaciais e temporais, há um paralelismo, sendo que a primeira parte toma maior tempo nas duas narrativas.

Dentro da estrutura narrativa do filme, determinadas passagens que seriam relatos/reflexões de André para Pedro tornam-se relatos audiovisuais com ou sem a presença da voz *off*.

O momento do idílio entre André e Ana é apenas audiovisualizado, sem intervenção do narrador em voz *off*, como se fosse um segredo de André (compartilhado com os espectadores), mas desconhecido/não revelado ao irmão em suas conversas, nem sequer sabido pela família.

Outra sequência emblemática, do ponto de vista enunciativo, criando uma metáfora no paralelismo da montagem (Metz, 1981) acontece quando se vê André, menino, olhando através da janela e atissando uma pomba branca com um cordão preso a uma peneira, debaixo da qual temos grãos de milho. Numa sobreposição de imagem, a pomba se transforma em Ana. A voz *off* de André diz: *Não me engano deste incêndio, desta paixão, deste delírio.* André menino se transforma em André adolescente. Um passado remoto encontra um outro passado. Encontramos logo em seguida uma outra montagem metafórica: enquanto o narrador secundário em voz over, ainda que sendo André através da narração em primeira pessoa (*retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrimo em mim todo animal...*), relata a primeira relação sexual com sua irmã, vê-se entre outras imagens, em plano fechado, a de uma terra sendo arada ou ainda do pólen de uma flor.

No momento em que há o discurso do pai sobre a fraternidade (com alternância de voz *in* com voz *off*, reverberando no quarto de pensão), há a passagem

da primeira parte da narrativa (no quarto) para a segunda parte (o retorno a fazenda). Esta passagem se faz através dos trilhos do trem, e também das personagens dentro do trem, o que denota claramente um deslocamento espacial. Já estamos no terço final do filme (assim como na narrativa literária em que a parte dedicada ao retorno ocupa apenas os oito capítulos finais). O trânsito entre os dois espaços se faz através da viagem de trem entre a cidade e a fazenda. O trem auxilia na realização da passagem de lugares (Gardies, 1993). Há uma mudança de espaço pelo deslocamento de um lugar a outro nas duas narrativas. O deslocamento representaria, na economia geral da narração, um papel bastante semelhante àquele que Roland Barthes (1966) atribui à função catalítica: num mundo onde prevalece o princípio da não-ubiquidade, o deslocamento se inscreve geralmente entre dois momentos de risco da narrativa (entre duas funções cardeais, segundo Barthes). Neste deslocamento, passa-se simbolicamente de um universo cultural a um outro universo cultural.

Há uma consonância narrativa entre romance e filme no que concerna os eventos que encerram as duas narrativas, após o retorno de André à casa: conversa com o pai, conversa com o irmão Lula e festa de boas-vindas com o fim trágico do assassinato de Ana pelo pai.

A narrativa fílmica se encerra com a voz *off* do narrador-pai transpondo o discurso sobre o tempo, presente no capítulo 9 do romance, enquanto se vê sobre a imagem André coberto de folhas, estabelecendo uma circularidade narrativa, haja vista que o filme inicia (primeira voz *over*) mostrando André, menino, coberto de folhas. O narrador em *over* diz: "O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim;...pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas..." (Nassar, 2001, pp. 53 - 55). O filme reencontra o romance, na literalidade textual.

## 4. Considerações finais

O confronto, do ponto de vista enunciativo, entre os dois textos (romanesco e fílmico) permite a observação sobre as relações que se estabelecem entre eles, levando em conta as diferenças semiológicas e narratológicas. O que se observa essencialmente neste processo analítico é uma releitura, ou seja, uma real transformação textual. Nossa leitura de *Lavoura Arcaica*, pelo viés da enunciação textual, permite observar a reinvenção textual, na perspectiva de pensar a presença da voz *over* complexificada do filme como reapresentação da voz narrativa intradieética do romance de Raduan Nassar, propondo efetivamente uma recriação poética e a evidência de uma subjetividade enunciativa e, igualmente, autoral. Luiz Fernando Carvalho demonstra sua verve profundo de leitor do romance, no entendimento da sigularidade de uma adaptação literária como processo de leitura intersemiótica e, conseqüentemente, de necessidade de transformação da voz narrativa. A voz singular de André torna-se, assim, uma duplicidade vocal no filme, com a presença do narrador secundário extradiegético. Na espiral contínua de recriação, percebe-se, portanto, a conjugação/simbiose entre o leitor romanesco Luiz Fernando Carvalho e autor fílmico Luiz Fernando Carvalho.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale du récit. *Communications 8 (L'analyse structurale du récit)*. Paris: Seuil.

Gardies, A. (1993). *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens/Klincksieck.

Gaudreault, A. & Jost, F. (1990). *Cinéma et Récit II. Le récit cinématographique*. Paris: Nathan.

Genette, G. (1972). Discours du récit. In *Figures III*. Paris: Seuil.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: coll. "Linguistique", Armand Colin.

Metz, Ch. (1981). La grande syntagmatique du film narrative. *Communications n° 8 (L'analyse structurale du récit)*. Paris: Seuil.

Metz, Ch. (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens-Klincksieck.

Mitry, J. (2001). *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Cerf.

Nassar, R. (2001). *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras.