

Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Letras

*Lavouras do verbo e da imagem: a personagem  
ANA (re)velada*

Jacqueline de Moraes e Silva

João Pessoa, PB

2013

***JACQUELINE DE MORAES E SILVA***

***Lavouras do verbo e da imagem: a personagem***

***ANA (re)velada***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Colegiado do Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Cultura

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Genilda Azerêdo

João Pessoa - PB

2013

M827I      Moraes e Silva, Jacqueline de.  
              Lavouras do verbo e da imagem: a personagem ANA  
              (re)velada / Jacqueline de Moraes e Silva. –  
              João Pessoa, 2013.  
              135 f.

              Orientadora: Genilda Azerêdo.  
              Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA

              1. Lavoura arcaica – Romance. 2. Adaptação fílmica.  
              3. Personagem. 4. Dança. 5. Silêncio. I. Título.

UFPB/BC

CDU: 82-31(043)

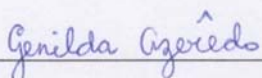
# *Lavouras do verbo e da imagem: a personagem*

## **ANA (re)velada**

Jacqueline de Moraes e Silva

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, curso de Mestrado Acadêmico, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba.

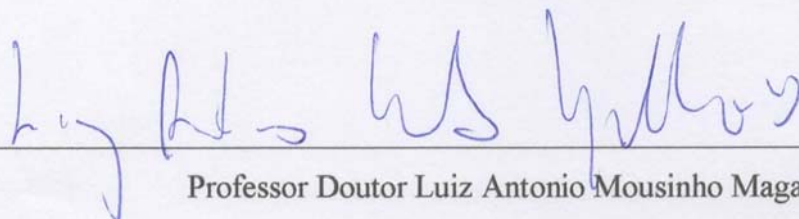
---



Professora Doutora Genilda Azerêdo

Orientadora

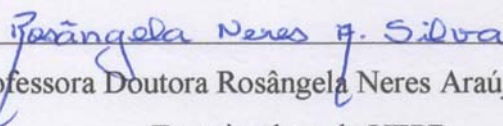
---



Professor Doutor Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Examinador da UFPB

---



Professora Doutora Rosângela Neres Araújo da Silva

Examinadora da UEPB

João Pessoa – PB

2013

*A meu filho, minha eterna Lavoura.*

Meus sinceros agradecimentos a minha orientadora, Genilda Azerêdo, por me guiar nessa *Lavoura*; a meu filho, Caio; minha família e meus amigos, que não desistiram de mim.

Não há paz que não tenha um fim, supremo bem,  
um termo, nem taça que não tenha um fundo de  
veneno.

Raduan Nassar

## ***Resumo***

A presente dissertação tem como objetivo investigar a construção da personagem Ana, no romance *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e na adaptação fílmica, de Luiz Fernando Carvalho, *Lavoura Arcaica* (2001). A pesquisa analisa a tradição arcaica, os aspectos simbólicos e sócio-culturais que permeiam as narrativas; também considera as ressonâncias intertextuais presentes no livro, no filme e na composição dos personagens. Por tratar-se de uma pesquisa inserida na interseção entre literatura e cinema, a categoria personagem, com foco em Ana, será analisada de modo a ressaltar sua dança e seu silêncio. A discussão é embasada em princípios teórico-críticos advindos da literatura e do cinema, além de também acolher pressupostos de outras áreas, a exemplo da psicanálise.

**Palavras-chave:** *Lavoura arcaica*; adaptação fílmica; personagem; dança; silêncio.



## ***Abstract***

The purpose of the present dissertation is to investigate the characterization of Ana, a character in both the novel *Lavoura arcaica* (1975), by Raduan Nassar, and in its filmic adaptation, by Luiz Fernando Carvalho, *LavourArcaica* (2001). The research analyses the archaic tradition, the social, cultural and symbolic aspects that permeate the narratives; it also considers the intertextual resonances present in the book, in the film and in the characters' composition. Since this research is inserted in the intersection of literature and cinema studies, the analysis of character, having Ana as a focus, emphasizes her dance and her silence. The discussion is based on literary and filmic theoretical and critical principles, besides also incorporating those of other areas, as for instance, psychoanalysis.

**Key words:** *Lavoura arcaica*; filmic adaptation; character; dance; silence.

# ***SUMÁRIO***

<b><i>Introdução</i></b>	9
--------------------------	---

## Capítulo I

### ***Duas Lavouras***

1 <i>A Lavoura de Raduan Nassar</i>	13
2 <i>Lavoura Milenar/Lavoura Oriental</i>	18
3 <i>A Lavoura de Luiz Fernando Carvalho</i>	38
4 <i>Adaptação fílmica: Uma lavoura fértil</i>	42

## Capítulo II

### ***Um olhar sobre Ana: dos véus à revelação***

1 <i>As Lavouras e seus personagens</i>	57
2 <i>O banquete de vida e morte: Ana (re)velada</i>	75
2.1 <i>A primeira festa: André nos apresenta Ana</i>	81
2.2 <i>Ana serpente</i>	85
2.3 <i>A dança funesta de Ana</i>	88

## Capítulo III

1 <b><i>Lavouras de Silêncio</i></b>	95
1.1 <i>O Silêncio da culpa</i>	108
1.2 <i>O Silêncio aos olhos da Psicanálise</i>	114

<b><i>Conclusão</i></b>	121
-------------------------	-----

<b><i>Referências</i></b>	12
---------------------------	----

## Introdução

Em 2010, decidi retornar à universidade; havia terminado a minha graduação havia alguns anos e sentia uma falta imensa da vida acadêmica. Iniciava-se a minha lavoura. Mas por onde começar? Eu me perdia e me achava e fazia uma nova escolha a cada dia. Faltava tudo: linha de pesquisa, orientador, *corpora*, categoria analítica; sobravam dúvidas. As primeiras ideias me levavam a caminhos bastante diversos; flertava ora com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ora com *O Mercador de Veneza*. Muitas lavouras. Diante de tamanha indecisão, achei que seria importante cursar, mesmo antes de aprovada no processo seletivo, algumas disciplinas como ouvinte e aluna especial.

Foi durante o curso da disciplina *Tópicos Especiais em Literatura e Cultura: Adaptação Fílmica*, ministrada pela professora Genilda Azerêdo, que tomei todas as decisões. Conheci o romance *Lavoura arcaica*, meu primeiro contato com Raduan Nassar, de quem nunca havia lido nada antes. Sem fugir ao clichê, foi amor à primeira leitura. Confesso que, já nas primeiras linhas, senti um misto de fascinação e atordoamento. Ante a minha perplexidade, lembro que me perguntava: Como será que Luiz Fernando Carvalho conseguiu transpor, para o cinema, uma obra tão complexa, cheia de nuances, de poeticidade, de símbolos? Ele conseguiu. A *LavourArcaica* de Carvalho era grandiosa. Estava diante de duas obras magistrais. Tinha escolhido minhas *Lavouras*.

Sendo assim, essa pesquisa tem como *corpora* o romance *Lavoura arcaica* (1975), do escritor paulista Raduan Nassar, e a adaptação fílmica *LavourArcaica*, lançada em circuito nacional em 2001, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Utilizamos o personagem como categoria analítica, priorizando sua composição em cada uma das obras, literária e cinematográfica, e observando o diálogo, as aproximações e os distanciamentos ocorridos como resultado da mudança do meio escrito para o meio audiovisual, tendo em vista as especificidades inerentes a cada linguagem.

Em linhas gerais, o enredo das *Lavouras*<sup>1</sup> apresenta os seguintes fatos:

- 1- André, o personagem principal, recebe seu irmão Pedro em um quarto de pensão. Pedro veio ao encontro do irmão para reconduzi-lo à casa paterna.
- 2- André narra a Pedro os motivos que o levaram a deixar a casa do pai: a rigidez paterna, os carinhos excessivos da mãe, o caso incestuoso com sua irmã Ana.

---

<sup>1</sup> Para evitar a exaustiva repetição dos títulos do romance (*Lavoura arcaica*) e da adaptação fílmica (*LavourArcaica*), utilizaremos *Lavoura* ou *Lavouras*, dependendo da necessidade.

3- Pedro leva André de volta ao lar e acontece o embate entre pai e filho.

4- Durante a festa, que celebra a volta de André, Pedro revela o caso incestuoso dos irmãos ao pai, que, tomado de intensa ira, assassina a própria filha, Ana.

Ao referir-se ao romance de Nassar, Leyla Perrone-Moisés aponta “uma força e uma densidade raramente encontradas na literatura brasileira” (1997, p.61). Para Renata Pimentel Teixeira, a intensa confluência de gêneros de *Lavoura arcaica* chega a desnortear:

Ao parecer identificar-se seja com o romance, seja com a novela (ambos remetendo a realizações no terreno da prosa), prepara o leitor para uma determinada recepção e, apesar de este reconhecer a presença de um fio narrativo, é “desnorteadado” pelo alto grau de poeticidade (bem maior, inclusive, do que o previsível nesses gêneros) (TEIXEIRA, 2002, p.32).

É nesse contexto multifacetado, com traços marcantes de poesia, de tragédia e de tradição oral, que se desenvolve a trama de Raduan Nassar e a adaptação fílmica de Luiz Fernando Carvalho. As *Lavouras* desnorteiam e, ao mesmo tempo, guiam leitores e espectadores pelos labirintos da linguagem, do tempo, dos temas polêmicos e dos personagens densos, profundos, problemáticos.

Justificamos a escolha do personagem como categoria analítica em nossa pesquisa, baseando-nos nos conceitos de Anatol Rosenfeld: “[é] porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2002, p.17-18). Particularmente chamou-nos atenção a caracterização da personagem feminina Ana, seu silêncio, sua ambiguidade, sua sensualidade, seu erotismo. Qual o seu papel dentro de sua família? Como se deu sua relação incestuosa com o irmão André? Que dizem os símbolos que a cercam? Quais os seus medos, seus conflitos? Qual a sua relevância nas *Lavouras*? Foram perguntas que tentamos responder durante nossa pesquisa, sem pretensão de dar respostas definitivas, fechadas, conclusivas. O que vem a seguir é resultado de nossa leitura, de nosso enfoque; resultado que mostra como Ana nos foi revelada.

Nosso trabalho de pesquisa foi dividido da seguinte maneira: Capítulo I – Duas *Lavouras*; Capítulo II – Um olhar sobre Ana: dos véus à revelação; Capítulo III – *Lavouras* de silêncio.

No primeiro capítulo, achamos relevante fazer um breve histórico sobre Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, considerando contexto de filiação, nascimento, formação profissional e acadêmica, etc. Abordamos as leituras e as influências dos autores em suas produções artísticas, bem como a recepção de seus trabalhos junto à crítica e ao público. Achamos pertinente traçar um panorama geral das *Lavouras*, ressaltando as ressonâncias milenares e orientais nelas encontradas, comparando-as, inclusive, com obras de outros autores, a exemplo de Milton Hatoum, Jorge Amado, Manuel Bandeira, entre outros. Na tentativa de destacar as especificidades de cada uma das *Lavouras*, a filmica e a literária, fechamos essa primeira parte com um breve estudo sobre adaptação filmica.

A segunda parte da dissertação apresenta as teorias relacionadas a nossa categoria analítica, personagem. Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Paulo Emílio Sales Gomes e Beth Brait foram alguns dos teóricos nos quais nos baseamos. É nesse capítulo que a personagem Ana se revela através de sua relação com os outros personagens das *Lavouras*, através de suas características físicas, psicológicas, através das simbologias que a cercam, através de seu silêncio e de sua dança. Para melhor entender as nuances e a complexidade de Ana, achamos conveniente selecionar as duas festas das *Lavouras*, pois é durante essas celebrações que a personagem se expõe de forma veemente. É na festa que celebra a páscoa do irmão-amante que o desfecho trágico tem lugar. Ana é morta pelas mãos do patriarca.

No capítulo final, fizemos uma abordagem simbólica do silêncio. Relacionamos os silêncios presentes nas *Lavouras* com outros silêncios: das artes, das ditaduras, da história, da culpa, etc. Foi assim que semeamos essa lavoura.

## *Capítulo I*

# *Duas Lavouras*

“O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, [...]”

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*.

“Eu me oferendei, me joguei de corpo e alma nos braços daquele texto”.

Luiz Fernando Carvalho, *sobre o filme Lavoura Arcaica*.

## *1 A Lavoura de Raduan Nassar*

“[...] afinal, já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho,  
dou-lhe o meu silêncio”.

Raduan Nassar, *O ventre seco*<sup>2</sup>.

Filho de imigrantes libaneses, João Nassar e Chafika Cassis, Raduan Nassar nasceu em 1935, em Pindorama, interior de São Paulo. Desde menino, Nassar se mostra um apaixonado pela natureza. Essa paixão iria, mais tarde, revelar-se em suas criações artísticas e em seu modo de vida. O amor pela literatura deu-se primeiro através da leitura, só depois Raduan decidiu que iria escrever. Formou-se em Filosofia pela USP, depois de ter cursado Direito e Letras, sem que os tenha concluído. Na universidade, junto dos amigos Modesto Carone (escritor, tradutor, ensaísta, professor de literatura), Hamilton Trevisan (contista) e José Carlos Abbate (jornalista e escritor), estreita relação com as letras. As conversas do grupo, tido como “inseparável”, giravam em torno dos movimentos literários, de suas leituras, de autores e obras. Desse período, Abbate lembra que Nassar “sempre foi um perfeccionista e também exigente leitor de textos alheios; raramente vi alguém abominar tanto o lugar-comum, a frase inapetente, o conceito surrado” (ABBATE<sup>3</sup>, 1997, p.16-17).

Em 1967, Nassar funda o *Jornal do Bairro* e nele trabalha como editor. Suas primeiras publicações literárias ocorreram quando decide deixar o jornal. Publicou, inicialmente o romance *Lavoura arcaica* (1975) e, em seguida, a novela *Um copo de cólera* (1978) e um livro de contos, *Menina a caminho*<sup>4</sup> (1994).

A *Lavoura*<sup>5</sup> de Raduan se espalhou pelo mundo. *Lavoura arcaica* foi traduzida para o espanhol em 1982 (*Labor arcaica*), *Menina a caminho* (*Mädchen auf dem Weg*) e *Um copo de cólera* (*Ein Glas Wut*) para o alemão, em 1982 e 1991 respectivamente; em 1985, foi a vez dos franceses receberem a edição conjunta de *Lavoura arcaica* (*La Maison de la Mémoire*) e de *Um copo de cólera* (*Un verre de colère*). Em 2004, *Lavoura arcaica* virou *O Pão do Patriarca* (*Das Brot des Patriarchen*), tradução de Berthold Zilly. No

<sup>2</sup> In: *Menina a caminho e outros textos*, p.66.

<sup>3</sup> Depoimento de José Carlos Abbate para os *Cadernos de literatura brasileira (CBL)* – Raduan Nassar.

<sup>4</sup> Além do conto que dá nome ao livro, *Menina a caminho*, há os seguintes contos: *Hoje de madrugada*, *O ventre seco*, *Aí pelas três da tarde*, *Mãozinhas de seda*.

<sup>5</sup> Aqui nos referimos à obra completa do autor, toda sua *Lavoura*.

posfácio do romance, o tradutor fala das dificuldades de traduzir o romance de Raduan Nassar:

Perdido também poderia sentir-se o tradutor diante de um texto tão singular como esse poema em prosa, lírico no fluxo de consciência do eu narrador, retórico na fala do pai, dramático nas colisões, ora sonhador, ora concreto e realista, entre o êxtase e o cotidiano, entre a mitologia grega, os rituais do cristianismo e o dia a dia numa pequena fazenda tradicional. Seria difícil aceitar e mais difícil ainda recusar o desafio, assustador e fascinante, de recriar essa desmesura contida, essa exuberância densa, esse barroco opulento, mas também enxuto e conciso, esse excesso domado, essa tensão emocional e linguística que quase faz estourar o texto, e que realmente estoura a família patriarcal que nele se torna palavra (2009, p.9).

O cinema também colheu os frutos da obra de Raduan. Em 1999, Aluizio Abranches adaptou para o cinema a novela *Um copo de cólera*<sup>6</sup>; Luiz Fernando Carvalho escolheu transpor para a grande tela o romance, e em 2001, lançou *Lavoura Arcaica*.

Desde a publicação de sua primeira obra, *Lavoura arcaica*, existe, por parte da crítica, uma necessidade de aparentar a obra de Raduan. Pareciam incomodar, aqueles textos vagando de forma errática, solitária pelo cenário literário brasileiro. Foram muitos os movimentos, os autores que repentinamente eram tidos como influenciadores de sua obra. Nassar comenta:

Futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc. Confesso que sou o exemplo mais acabado de ignorância de tudo isso, por consciente desinteresse. [...] Não consegui apreender o conceito de pós-modernidade, porque perdi o interesse por esses assuntos. Sei que é difícil abrir um jornal e não esbarrar nessa nova entidade. Se estivesse ligado em literatura, provavelmente teria posto mais empenho na coisa. [...] Apesar das descrições de uma plasticidade visual notável [*Nouveau Roman*], o texto era tão frio que precisei cobrir os ombros com minha manta de lã enquanto lia.

Nassar diz ter sido influenciado pela vida:

---

<sup>6</sup> *Um copo de cólera* – Direção: Aluizio Abranches; roteiro: Aluizio Abranches e Flávio R. Tambellini; elenco: Alexandre Borges, Júlia Lemmertz, Marieta Severo, entre outros.



E tem isso: a leitura que mais eu procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros. [...] Agora, apesar da importância do Livrão (Livrão com maiúscula), é certo que muito do meu aprendizado foi feito também em cima dos livros, especialmente uns poucos autores, autores que iam ao encontro das minhas inquietações, mas não me pergunte quais que já não me lembro.

E completa:

Por onde ia passando, fui tirando uma lasquinha, de artigo de jornal, fisingava até ideia de um bom papo. Nunca pensei num escritor determinado, como se só nele é que estivesse a mina. É que achava que qualquer autor isolado era sempre muito pequeno perto da complexidade infinita da vida (NASSAR<sup>7</sup>, 1997, p.27; 32; 34-35).

Nassar começou tarde, mas parou cedo. No final dos anos 70, já mostrava sua insatisfação com o “burburinho literário”, com a “coisinha” [literatura]: “não há criação artística que se compare a uma criação de galinhas” (*apud* SEDLMAYER, 1999, p.16). Decidiu abandonar a literatura e dedicar-se a outras lavouras, pastar em outros campos. Retirou-se prematuramente do cenário artístico, como fizeram outros grandes nomes da arte: Juan Rulfo, Arthur Rimbaud, Rossini, Salinger, Mário Peixoto, Aurelio Arturo<sup>8</sup>, entre outros.

Raduan atribui o seu afastamento ao fim da paixão pela literatura:

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida aos *Cadernos de literatura brasileira*. Participaram dessa entrevista: Antonio Fernando De Franceschi, Rinaldo Gama, José Paulo Paes, Octávio Ianni, Alfredo Bosi, Marilena Chauí, Davi Arrigucci Jr. e Leyla Perrone-Moisés.

<sup>8</sup> **Juan Rulfo** (1917-1986), escritor mexicano, autor de *Chão em chamas* (*El llano en llamas*) e *Pedro Páramo*.

**Arthur Rimbaud** (1854-1891), poeta francês, deixou de escrever aos 20 anos.

**Gioachino Antonio Rossini** (1792-1868), compositor erudito italiano, autor de inúmeras óperas, entre elas *O Barbeiro de Sevilha* e *Cinderela*, aposentou-se aos 37 anos.

**J.D. Salinger** (1919-2010), escritor norte-americano, autor de *O apanhador no Campo de Centeio* (*The Catcher in the Rye*), viveu recluso e sem escrever de 1965 até sua morte.

**Aurelio Arturo** (1906-1974), poeta colombiano, autor de um único livro: *Morada al Sur*.

**Mário Peixoto** (cineasta) (1908-1992) é o realizador de um único filme *Limite* (1931), apesar de ter vários projetos inacabados. Seu filme *Limite* foi considerado, em 1988, pela Cinemateca Brasileira, o melhor filme brasileiro de todos os tempos.

Começo a me perguntar como é que pude entrar por esse cano, quero dizer, nesse da literatura. Qualquer coisa assim como viver mais de 20 anos apaixonado por alguém, de repente você acorda e clic: sumiu a paixão. Então você começa a se perguntar, e até a cobrar de você mesmo, como é que você pôde ter semelhante paixão durante tanto tempo e – mais grave – por aquela pessoa determinada, entende?<sup>9</sup> (*Folha de São Paulo, Folhetim*, p.10, 16 de dezembro de 1984).

Para os leitores, que se encantaram com suas histórias, seu silêncio incomoda. Queríamos mais. No entanto, sua lavoura continua sendo semeada, dando diversos frutos, multiplicando-se. Pesquisas acadêmicas, resenhas, artigos, adaptações, cursos, seminários não deixam que sua obra se cale como se calou seu autor.

Em 1997, o Instituto Moreira Salles (IMS) dedicou a segunda edição de seus *Cadernos de Literatura Brasileira* a Raduan Nassar; a primeira edição homenageava João Cabral de Melo Neto. Na *Folha de rosto*, intitulada *A volta do filho pródigo*, o escritor paulista é comparado a Guimarães Rosa e a Clarice Lispector e chamado, devido à qualidade de sua linguagem e à autenticidade de sua obra, de “epifania da literatura brasileira” (p.5-6).

Alfredo Bosi também exalta a escrita de Nassar, relacionando-a a grandes nomes da literatura brasileira:

Certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e passa por Osman Lins, cujo padrão resiste em meio aos cacos do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia a mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso (*apud* ABATI, 1999, p.38).

Sabrina Sedlmayer classifica *Lavoura arcaica* como um “romance solitário”, semelhante a um *iceberg*: “um bloco que se desprende de uma massa maior e que vaga errante, apenas encostando-se em outros pedaços de textos” (1997, p.21).

Afastado há vários anos do cenário literário, as raras aparições de Raduan Nassar causam um verdadeiro frisson. Foi o que aconteceu em novembro de 2012, quando, homenageado na *Balada Literária*<sup>10</sup>(SP), Nassar apareceu. Estava acompanhado de Luiz Fernando Carvalho, que durante a homenagem leu uma passagem de *Lavoura*. Sorridente,

<sup>9</sup> Entrevistadores: Augusto Massi e Mario Sabino Filho.

<sup>10</sup> A *Balada Literária* de 2012 tinha como tema o isolamento.

Raduan Nassar não se negou a autografar seus livros, mas optou pelo silêncio, quando inquirido sobre literatura e sobre sua obra<sup>11</sup>.

Raduan diz não a valores pré-estabelecidos, às camisas de força do ambiente literário e segue cultivando suas lavouras, outras lavouras, tantas lavouras. Livre como sua imaginação, seus personagens e os bichos de sua fazenda.

---

<sup>11</sup> *Recluso há anos, Raduan Nassar vai à Balada Literária*, [estadão.com.br/cultura](http://estadão.com.br/cultura), 30 de novembro de 2012.

## 2 *Lavoura Oriental/ Lavoura Milenar*

“Há uma providência especial na queda de um pardal. Se tiver de ser agora, não está para vir; se estiver para vir, não será agora; e se não for agora, mesmo assim virá”.

William Shakespeare, *Hamlet*.

*Maktub*<sup>12</sup>

Em 1975, Raduan Nassar lançava seu primeiro e único romance, *Lavoura arcaica*. Vinte e seis anos depois, coube a Luiz Fernando Carvalho plantar sua lavoura, *Lavoura Arcaica*, nas grandes telas, adaptando o livro de Nassar. Desde o lançamento das *Lavouras*, não há dúvidas de que elas trazem em seu cerne traços de culturas milenares, traços de culturas orientais. Durante a cerimônia de entrega de um dos prêmios<sup>13</sup> recebidos por *Lavoura arcaica* (ABL, 1976), Alceu Amoroso Lima já ressaltava esse caráter trágico-universal encontrado na obra de Raduan: “novela trágica [...] numa atmosfera bem brasileira, mas dominada por um sopro universal da tradição clássica mediterrânea [...] em estilo incisivo, nunca palavroso ou decorativo, da eterna luta entre liberdade e tradição, sob a égide do tempo”<sup>14</sup> (*apud* ABATI, p.19).

*Lavoura arcaica* é o lamento milenar de todos os que partiram. É o grito de um povo mutilado, de um povo sem chão que busca ter o seu lugar: “estou cansado, quero com urgência o meu lugar na mesa da família!” (NASSAR, 2009, p.131). Esse pranto ecoa através das gerações, que sofrem ao abandonar suas raízes, seus parentes, sua identidade. O início do documentário *Que teus olhos sejam atendidos*<sup>15</sup> mostra de forma

---

<sup>12</sup> Está escrito.

<sup>13</sup> Além do prêmio da ABL, Nassar recebeu dois outros prêmios como autor revelação, Jabuti e APCA. A adaptação fílmica também foi premiada em diversas categorias: Melhor filme, ator, atriz coadjuvante, ator coadjuvante, fotografia, trilha sonora original (Festival de Brasília, 2001); Melhor contribuição artística (Festival de Montreal/ Canadá, 2001); Prêmio especial do Júri (Festival de Biarritz/ França, 2001), entre outros.

<sup>14</sup> Nota lida por Alceu Amoroso Lima, quando da premiação de *Lavoura arcaica* pela Academia Brasileira de Letras (ABL).

<sup>15</sup> *Que teus olhos sejam atendidos* é fruto de uma viagem de pesquisa, em 1997, ao Líbano e ao Sul da Espanha. Acompanharam Carvalho, nessa viagem, Raduan Nassar e a assistente de direção Raquel Couto.

contundente um desses lamentos. A câmera passeia por cartas de permissão, fotografias antigas e passaportes, enquanto uma *voz-over*<sup>16</sup> fala em árabe:

Muitos são os pedaços de minha alma que espalhei nestas ruas, e muitos são os filhos de minha ansiedade que caminham, desnudos, entre estas colinas, e não posso abandoná-los sem me sentir oprimido e entristecido. Não é uma simples vestimenta que dispo hoje, mas a própria pele que arranco com minhas mãos. E não é um mero pensamento que deixo atrás de mim, mas um coração enternecido pela fome e pela sede. Contudo, não posso demorar-me por mais tempo. O mar, que chama a si todas as coisas, está me chamando e devo embarcar. De bom grado levaria comigo tudo o que aqui está. Mas como fazê-lo? A voz não leva consigo as línguas e os lábios que lhe deram asas. É isolada que deve procurar o éter. É também só, e sem o ninho que a águia voa rumo ao sol (Trecho do documentário *Que teus olhos sejam atendidos*).

Em outro documentário, *Canções do Exílio: a labareda que lambeu tudo* (2010), de Geneton Moraes Neto, Caetano Veloso<sup>17</sup> conta como foram seus anos no exílio. O músico fala da dor que sentia por estar longe do Brasil, das dificuldades de se adaptar a Londres, da sua solidão, de saudade. O seu lamento pode ser ouvido em diversas músicas compostas naquele período: “I know I know no one here to say hello/ I know they keep the way clear/ I am lonely in London without fear”, “Maria Bethânia, please send me a letter/ I wish to know things are getting better”, “Meu amor!/ Tudo em volta está deserto/ Tudo certo/ Tudo certo como/ Dois e dois são cinco...”<sup>18</sup>.

Ainda sobre esse sentimento de exclusão, de pária, sentido pelos imigrantes ou por seus filhos, “especialmente quando o povo de origem é vítima de um preconceito milenar por parte daqueles que o acolhem”, André Luis Rodrigues diz deixar marcas indeléveis (2006, p.163).

---

<sup>16</sup> De acordo com Ismail Xavier, a *voz-over* é “usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista” (1983, p.459, nota de rodapé). Mary Ann Doane fala da *voz-over* como uma forma de discurso direto que passa por cima dos personagens. Uma voz descorporalizada (1983, p.466).

<sup>17</sup> Caetano Veloso ficou exilado, em Londres, de 1969 até 1972.

<sup>18</sup> Os trechos citados são respectivamente das músicas: *London London*, *Maria Bethânia*, *Como dois e dois*.

A partir do título<sup>19</sup> das obras, somos levados a um tempo arcaico, que não é o nosso, a um tempo cercado de outras tradições, de outros povos, de territórios distantes; um tempo impregnado de lamentos. Não se perde de vista, mesmo em uma terra estrangeira, sua cultura, seus costumes, sua língua, suas crenças.

A palavra “arcaico” vem do grego *arkhé* e designa o que é primário, original, aquilo que vem no começo<sup>20</sup>. Em *Introdução à História da Filosofia*, Marilena Chauí define *arkhé* da seguinte maneira:

A *arkhé* é o que vem antes de tudo, no começo e no fim de tudo, o fundamento, o fundo imortal e imutável, incorruptível de todas as coisas, que faz surgir e as governa. É a origem, mas não como algo que ficou no passado e sim como aquilo que, aqui e agora, dá origem a tudo, perene e permanentemente (1994, p.41).

Nos dias atuais, a palavra adquiriu novos significados: antiquado, fora de uso, obsoleto (HOUAISS, 2004). Nas *Lavouras*, cabem os dois significados. Se por um lado, buscam-se as origens, as raízes, por outro lado, elas são questionadas, transgredidas, violadas. Nessas *Lavouras*, assim como em seus personagens, não existe um só lado, nada é completamente excluído ou totalmente assimilado, são *Lavouras* de dualidades, de contrastes, de conflitos. *Lavouras* que se opõem ao maniqueísmo: “– Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo” (NASSAR, 2009, p.158).

O pai, em sua postura solene, deixa-se contaminar pela embriaguez do vinho, durante as festas familiares. A mãe revela-se em seus afagos dúbios, excessivos. Ana ora santa, ora puta. André oscila entre uma alma de pastor e uma alma atormentada pelo “demo”: “[...] e meu corpo, eu não tinha dúvida, **fora talhado sob medida pra receber o demo: uma sanha de tinroso me tomou de assalto** assim que dei pela falta dela [...]” (NASSAR, 2009, p.114) (Grifo nosso). O próprio fato de ser um epilético<sup>21</sup> já sinaliza sua condição de possuído: “eu sou um epilético”. E a família responde em coro: “traz o demônio no corpo”.

<sup>19</sup> Fazemos questão de resaltar a diferença existente, mesmo que sutil, no título do romance, *Lavoura arcaica*, e no título da adaptação fílmica, *Lavoura Arcaica*.

<sup>20</sup> origemdapalavra.com.br

<sup>21</sup> Sabrina Sedlmayer, em *Ao lado esquerdo do pai*, explica que essa associação entre a epilepsia e o demônio, representante de todo o mal, tem suas raízes no período inquisitório da Igreja Católica (1997, p.50).

O filho tresmalhado está a todo tempo fazendo e desfazendo o seu percurso. Astuto e determinado, André tenta convencer sua irmã a aceitá-lo como amante, usando as palavras do patriarca, de acordo com sua conveniência: “foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 2009, p.118). Em outros momentos, ele questiona, com veemência, as afirmações do pai:

– Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeei esta semente (NASSAR, 2009, p.163).

ou

– O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço; ao contrário do que se supõe, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina (NASSAR, 2009, p.166).

Além de opor-se, em vários momentos, ao discurso e às tradições impostas pelo pai, André transgredir um dos maiores mandamentos daquela família, quando foge de casa e (cor)rompe o círculo familiar. Para Iohána, o pai, sua atitude era inadmissível, uma prova de total insubordinação, pois tudo deveria começar e terminar no seio familiar. Mais adiante é o próprio pai, “o guia”, “a tábua solene”, que, tomado de ira, infringe as regras familiares.

Assim como “arcaico”, a palavra “lavoura” também é originária de outra língua: o latim. Vem da palavra “labor”, que se transformou em “laboria”, no latim vulgar, e significa trabalho, esforço, sofrimento. “Lavoura” é o ato de preparar o terreno para cultivá-lo, é o cultivo da terra, é a extensão de terra que se cultiva ou cultivou (HOUAISS, 2004). As *Lavouras*, aqui estudadas, têm significados mais amplos e complexos do que o sentido denotativo. Trata-se de muitos labores, tantas lavouras.

No livro *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*, por exemplo, o autor fala de lavar, simultaneamente, campos, discursos e corpos (RODRIGUES, 2006, p.57). Berthold Zilly

enfoca a *Lavoura* poética, histórica, transcultural<sup>22</sup>. Falamos de *Lavouras* milenares, orientais, trágicas, políticas, transtextuais, *Lavouras* de lamentos, *Lavouras* de silêncio.

Essa relação entre passado e presente, entre o antigo e o novo, entre diversos labores, diversas lavouras, vai sendo revelada ao longo da narrativa e como uma teia invisível aprisiona toda a família. Mesmo André, o “filho pródigo”, o “fujão”, o “transgressor”, não consegue se desvencilhar daquilo que, supostamente, ficou para trás: “e que peso o dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás” (NASSAR, 2009, p.32).

É baseado no discurso paterno, tido como austero, que o filho-narrador constrói todo o seu discurso, negando-se, a partir daí, a reescrever sua própria história, a criar suas próprias ideologias. Ao voltar para casa, o filho “perdido” assume para o pai que não deveria ter se afastado de suas origens, de suas raízes, de sua casa: “volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta” (p.168). Neste mesmo capítulo do romance, capítulo 25, o pai fala da impossibilidade da “palavra soberba” do filho destruir aquilo que levou “milênios” para ser construído.

Os traços de ancestralidade estão em cada palavra pronunciada, em cada imagem revelada. Eles se deixam mostrar no *Maktub* do avô, “nos enxertos de várias geografias” (NASSAR, 2009, p.89), no destino implacável que urde a tragédia familiar, nas ressonâncias épicas, mitológicas, religiosas; no uso da mantilha, no discurso oracular de André, na forma ritualística com que a filha foi sacrificada, nas festas, na dança, no carpir desesperado da mãe ao ver a filha morta, no poder supremo do patriarca, guiando a sua família. Até os objetos simples da casa estão carregados de tradição, de marcas de um passado, que não se vai, que teima em estar presente:

[...] enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à

---

<sup>22</sup> Título completo do artigo do professor e tradutor Berthold Zilly: *Lavoura arcaica “lavoura poética” lavoura tradutória: historicidade, atualidade e transculturalidade da obra-prima de Raduan Nassar*.



manivela na memória; e vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira (NASSAR, 2009, p.62-63).

No filme, a câmera faz um passeio minucioso por esses objetos marcados pelo tempo e pela tradição: os pratos (lascados) de alumínio sobre a mesa, o relógio de bolso do avô, os paninhos puídos, os utensílios de cobre, a coalhada envolta em um pano branco, o banquinho de madeira usado no banho de André, o pão feito em casa, etc.

Em *Sobre o filme Lavoura Arcaica*, Carvalho diz que, ao entrevistar mulheres imigrantes, descobriu a forte relação delas com seus objetos, principalmente com suas panelas:

Nas entrevistas com as comunidades aqui no Brasil, ficamos sabendo que as mulheres imigrantes eram apaixonadas pelas suas panelas, tinham uma história com as panelas: ‘Eu sem a minha panela não vou’. As provedoras, incapazes de deixar para trás a sua panela preferida... (2002, p.78).

O diretor continua narrando uma visita feita à fazenda de Raduan Nassar, onde se deparou com uma coalhada pingando na cozinha. Ao questionar o anfitrião sobre aquele “relógio d’água”, Carvalho escutou que “não há uma cozinha libanesa onde você não encontre uma coalhada pingando” (CARVALHO, 2002, p.78). É esse “sopro mediterrâneo” que se revela através do “olho da câmera”, deixando, em cada imagem registrada, rastros de uma cultura milenar, trazida até nós por aquela família de imigrantes e por tantas outras que aqui aportaram.

São orientais e milenares as ressonâncias bíblicas, Antigo e Novo Testamentos; as ressonâncias do Alcorão, expressas de forma evidente na epígrafe que abre a segunda parte do romance (O RETORNO): “Vos são interditadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs, ...”<sup>23</sup>; a história do faminto, que tem como fonte *As Mil e Uma Noites*<sup>24</sup>; a vocação para o trágico, concretizada através da morte da filha-irmã-amante; a origem

---

<sup>23</sup> Surata IV, 23.

<sup>24</sup> Na primeira edição de *Lavoura arcaica*, Raduan Nassar afirma que o episódio do faminto baseou-se em “uma passagem (destorcida) [sic] de O Livro das Mil e Uma Noites”. André Luis Rodrigues identifica a passagem, a que Nassar se referia, como sendo a “História de Chakalik, o sexto irmão do barbeiro” (RODRIGUES, 2006, p.47).

familiar, “costa pobre do Mediterrâneo”; o “Dabke<sup>25</sup>” e o “Flamenco<sup>26</sup>” dançados nas festividades familiares. Ana, por exemplo, é descrita, devido a sua dança, como uma cigana, uma dançarina oriental:

[...] seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas (NASSAR, 2009, p.187).

É inegável a carga trágica encontrada nas *Lavouras*. Não existe equilíbrio, não há medida, mesmo que eles sejam pregados nos sermões do pai:

[...] aquele que exorbita no uso do tempo, precipitando-se de modo afoito, cheio de pressa e ansiedade, não será jamais recompensado, pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas, não bebendo do vinho quem esvazia num só gole a taça cheia; mas fica a salvo do malogro e livre da decepção quem alcançar aquele equilíbrio, é no manejo mágico de uma balança que está guardada toda a matemática dos sábios, num dos pratos a massa tosca, modelável, no outro, a quantidade de tempo a exigir de cada um o requinte do cálculo, o olhar pronto, a intervenção ágil ao mais sutil desnível [...]. O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas [...] (NASSAR, 2009, p.53-54).

Em *A República de Platão*, já estava disseminada a ideia de buscar uma vida sem excessos:

E cumpre guardar esta opinião com uma inflexibilidade adamantina ao descer ao Hades, a fim de não ficar deslumbrado, lá tampouco, com as riquezas e os males

---

<sup>25</sup> O “Dabke” é uma dança folclórica, típica dos países árabes. Nessa dança, os participantes se posicionam em círculo e giram lentamente em sentido anti-horário, apresentando postura ereta. Os homens são os responsáveis pelos movimentos mais elaborados (ZILLY, 2009, p.57-58). Em *LavourArcaica* e no documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, temos exemplos do “Dabke”.

<sup>26</sup> O “Flamenco” é a música e a dança cujas origens remontam às culturas cigana e mourisca, com influência árabe e judaica.

desta natureza; de não se precipitar na tirania ou condições semelhantes, a causar males sem número e sem remédio, e a sofrê-los, por sua vez, maiores ainda; porém é preciso saber escolher, nessas condições, uma vida mediana e fugir aos excessos dos dois sentidos, tanto nesta vida, na medida do possível, como em todas as vidas vindouras; pois é assim que o homem poderá atingir a felicidade máxima (Livro X, 618e-619b).

Contrariando ensinamentos seculares, tudo nessas *Lavouras* acontece em excesso: o amor da mãe, a rigidez do pai, a paixão e revolta de André, o silêncio ou barulho de Ana, a prédica de Pedro, etc., culminando no maior dos excessos, que é o sacrifício da filha incestuosa pelo patriarca.

Ao cometer esse ato colérico, Iohána se junta a outros personagens, que, assim como ele, não pouparam da morte seus parentes: Édipo, Orestes, Clitemnestra, Medeia, Abraão, Caim, Deus, entre tantos outros, que motivados por paixões, poder, crenças, ideologias, vingança, mataram aqueles que diziam amar, de forma colérica, insana, destemperada. Agamêmnon, rei de Micenas, por exemplo, foi morto por sua mulher, Clitemnestra<sup>27</sup>. De acordo com a tragédia de Ésquilo, *Agamêmnon* (458 a.C), Clitemnestra queria vingar o sacrifício de sua filha Ifigênia, que foi entregue pelo pai à deusa Ártemis<sup>28</sup>. Na *Bíblia Sagrada*, Deus permite que seu filho Jesus seja morto, para salvar os que nele creem: “Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna” (Jo 3:16).

Nas *Lavouras*, o pai mata a filha Ana ao descobrir sua relação incestuosa com o irmão:

[...] não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava (NASSAR, 2009, p.191).

E assim vão sendo plantadas fertilmente, nessas *Lavouras*, não só as ressonâncias literárias que remontam a um passado milenar, como também as cores, os cheiros, os

<sup>27</sup> Clitemnestra teve a ajuda de seu amante, Egisto, para executar Agamêmnon.

<sup>28</sup> Livro X, de *A República de Platão*, páginas 413 e 414 (nota de rodapé 93).

costumes, as tradições, a culinária, a arquitetura, o modo de vida de um (in)certo Oriente<sup>29</sup>.

A velha brochura do pai trazia fábulas orientais: “era uma vez uma faminto”. Vemos, diante de nós, pórticos que se abrem para jardins sombreados com grandes pátios, dando para um palácio suntuoso, erguido de paredes altas. Na ampla sala, decorada por tapetes e almofadas, estava sentado, à moda oriental, um poderoso rei. O banquete imaginariamente servido não fugia à tradição daqueles povos: pão, amêndoas, costela de carneiro, torta de nozes e romãs, geleias, tâmaras, pêssegos, figos, ameixas. Tudo regado por um “vinho sublime” (NASSAR, 2009, p.77-83).

Esse vinho, que rega as Lavouras em diversos episódios, é mais uma das reminiscências, mais um dos ecos do arcaico. Na mitologia grega, Dioniso<sup>30</sup> era o deus do vinho, da embriaguês, da colheita e da fertilidade<sup>31</sup> (NIETZSCHE, 2007, p.16).

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, Dioniso é o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das catarses e da exuberância. Ele é o senhor da fecundidade animal e humana. Na psicanálise, Dioniso é ruptura das inibições, das repressões, dos recalques. “É o deus que preside aos excessos provocados pela embriaguez”, seja ela a da bebida, a da música e da dança ou a embriaguez da loucura (CHEVALIER; GHERRBRANT, p.340-341).

Nesse sentido, existem variadas representações dessas forças dionisíacas nas *Lavouras*: os filhos (André, Ana, Lula) que se rebelam, na tentativa de suprimir as proibições; a quebra de tabus através do ato incestuoso dos irmãos; o pai transbordando de alegria depois de umedecido pelo vinho; a loucura contida nos discursos de André; a música e a dança que arrebatam toda a família, principalmente Ana:

[...] e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam [...] (NASSAR, 2009, p.188).

<sup>29</sup> Parafraseando o título do romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (1989).

<sup>30</sup> Baco para os romanos.

<sup>31</sup> Nota do tradutor.

No filme, a trilha sonora original<sup>32</sup>, criada por Marco Antônio Guimarães, coroa, de forma contundente, esse clima oriental presente nas *Lavouras*. Nele, ouvimos o som concretizado; som que, até então, só imaginávamos mentalmente e que estava presente principalmente na descrição das festas:

[...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão (NASSAR, 2009, p.28).

Ouvimos, nesse momento, junto com a voz de André, descrevendo os acontecimentos da festa, a música “Ya Babour<sup>33</sup>”, que ajuda a enfatizar o caráter festivo do momento. O tom oriental, mediterrâneo, está presente nessa canção folclórica bem como nas demais canções desenvolvidas especialmente para a adaptação. Mesmo aqueles que não conhecem a temática do filme conseguem identificar, através de suas músicas, os traços orientais existentes na narrativa fílmica.

De acordo com o diretor de *LavourArcaica*, para compor a trilha sonora do filme, Marco Antônio Guimarães improvisou em cima da leitura do romance, pesquisando a sonoridade árabe e aproximando-a de compositores clássicos, a exemplo de Villa Lobos, privilegiando, no entanto, a rusticidade em suas composições. Carvalho diz:

O que a gente falava muito era das texturas, eu queria uma aproximação com o clássico, o Villa, mas mantendo a ferrugem do Uakti<sup>34</sup>, a textura que a gente chama de nordestina, arcaica, que não sofisticasse muito, [...] trabalhando uma sonoridade ao mesmo tempo mais impressionista, difusa, e mais cortante também, mais puxada para as cordas com a tessitura mais áspera, áspera, quanto mais áspera melhor... (CARVALHO, 2002, p.97-98).

---

<sup>32</sup> Marco Antônio Guimarães recebeu o prêmio de melhor trilha sonora nos seguintes festivais: Festival de Cinema de Brasília (2001), Festival de Cinema de Havana (2001) e Festival de Cinema de Cartagena (2002).

<sup>33</sup> Música do folclore libanês.

<sup>34</sup> Grupo brasileiro de música instrumental formado por Marco Antônio Guimarães e outros três componentes.

O resultado dessa improvisação, proposta por Luiz Fernando a Guimarães, é um CD instrumental, *LavourArcaica* (2001), com 21 músicas: *As costas do tempo*; *Branco, O rosto Branco*; *Quantos Sóis!*; *Seu jeito de Cigana*, entre outras. Com exceção de “Ya Babour”, todas as músicas foram compostas especialmente para a adaptação fílmica.

Essa presença árabe tão presente nas *Lavouras* através de seus intertextos, de seus costumes, sua religiosidade, sua cultura, não é exclusividade da obra de Nassar. Os árabes aportaram, na literatura brasileira, junto com as caravelas. Tanto Pero Vaz de Caminha quanto o Piloto Anônimo, primeiros a escrever sobre a terra recém-descoberta, buscavam, em seus escritos informativos, estabelecer relações de aproximação e distanciamento entre os habitantes locais e os povos árabes e judeus. Vejamos alguns exemplos: Caminha, ao observar a falta de circuncisão nos índios que aqui se encontravam, assemelha-os aos povos europeus: “Nenhum deles era fanado<sup>35</sup>, mas, todos assim como nós” (CAMINHA, 1999, *apud* VILLAR, 2008, não paginado). Já o Piloto Anônimo aproxima os brasileiros do século XVI e os árabes: “E alguns dos nossos foram à terra donde estes homens são, que seria a três milhas da costa do mar e compraram papagaios e uma raiz chamada inhame, que é o pão que comem os árabes” (PILOTO ANÔNIMO, 1999, *apud* VILLAR, 2008, não paginado).

Desde então, os árabes se fazem presentes em nossa literatura. Em cada movimento literário desenvolvido no país desde o nosso descobrimento, pode-se detectar, observando-se com atenção, como são frequentes esses estrangeiros em nossas letras: nas diversas Escolas Literárias, na poesia, nas crônicas, nos contos, nas prosas, a exemplo de *Dois irmãos* e *Lavoura arcaica*.

Manuel Bandeira, em algumas de suas criações, utiliza a temática árabe e oriental, bem como suas formas poéticas. Isso acontece, por exemplo, em “Canção das duas Índias”, “Haicai<sup>36</sup> tirado de uma falsa lira de Gonzaga” e “Gazal<sup>37</sup> em louvor a Hafiz<sup>38</sup>”:

#### GAZAL EM LOUVOR DE HAFIZ

Escuta o gazal que fiz

Darling, em louvor de Hafiz:

<sup>35</sup> Refere-se à circuncisão, prática utilizada por árabes e por judeus.

<sup>36</sup> Haicai - Poema japonês caracterizado pela brevidade compõe-se de três versos, que somam dezessete sílabas, o primeiro e o terceiro com cinco, e o segundo com sete (MOISÉS, 2004, p.217).

<sup>37</sup> Gazal – gênero lírico-amoroso dos árabes.

<sup>38</sup> Hafiz - Poeta persa do século XIV.

– Poeta de Chiraz<sup>39</sup>, teu verso  
Tuas mágoas e as minhas diz.

Pois no mistério do mundo  
Também me sinto infeliz.

Falaste: “Amarei constante  
Aquele que não me quis.”

E as filhas de Samarcanda,  
Cameleiros e sufis

Ainda repetem os cantos  
Em que choras e sorris.

As bem-amadas ingratas,  
São pó; tu, vives, Hafiz!  
(BANDEIRA, 1976, p. 159)

Em *Dois irmãos* (2000), Milton Hatoum também se utiliza dessa forma poética dos árabes. No romance, o “gazal”, escrito por Abbas, mediará a relação amorosa de Halim e Zana, casal de origem libanesa, que vive no Brasil:

Halim desabafou, e Abbas sugeriu que desse a Zana um gazal, não um chapéu [...] Halim leu e releu os versos rimados: lua com nua, amêndoa com tenda, amada com almofada. Pôs a folha de papel num envelope e no dia seguinte fingiu esquecê-lo na mesa do restaurante [...] na manhã daquele sábado, Halim entrou cambaleando no Biblos [...] deu três passos na direção de Zana, aprumou o corpo e começou a declamar os gazais, um por um, a voz firme, grave e melodiosa, as mãos em gestos de enlevo [...] dois meses depois voltou como esposo de Zana [...] Ainda bem que leu: como teria sido a vida dela [Zana] sem aquelas palavras? Os sons, o ritmo, as rimas dos gazais. E tudo o que nasce dessa mistura: as imagens, as visões, o encantamento, Jade e eternidade, alcova e amorosa, aroma e esperança. Ela espremia os lábios, recitava, curvando-se sobre o marido morto (HATOUM, 2000, p.48-51; 220).

---

<sup>39</sup> Chiraz - Cidade ao sudoeste do Irã.

Passando por diversos períodos, gêneros literários, autores, modos de utilização, ora uma simples referência, ora uma utilização mais complexa, é inquestionável a influência árabe na nossa cultura, seja na literária, na língua, na nossa culinária, nos nossos costumes. No entanto, é através dos romances de Jorge Amado<sup>40</sup>, que essa presença árabe torna-se marcante, ganha força, floresce na literatura nacional.

Desde o primeiro romance, *O país do carnaval* (1931), até o último, *A descoberta da América pelos turcos* (1994), a obra de Amado é inundada “de criaturas árabes, tematizando, dessa forma, a nossa própria constituição cultural, que se vai configurando pelas tintas da mestiçagem, da interação cultural” (VILLAR, 2008, não paginado).

Os personagens de Jorge Amado são bem adaptados à nova terra, criam raízes (casam-se, trabalham, têm filhos), progridem. Não há estranhamento por parte dos personagens amadianos; eles interagem bem com o povo local e com sua cultura. Nacib, por exemplo, protagonista do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), não só é descrito com as características físicas dos nordestinos (o romance se passa em Ilhéus), como também se sente ofendido ao ser chamado de “árabe” ou de “turco”. Ele se dizia brasileiro nato:

Boca gulosa [Nacib], grande e de riso fácil. Um enorme brasileiro, alto e gordo, cabeça chata e farta cabeleira, ventre demasiadamente crescido [...] Era comum tratarem-no de árabe, e mesmo de turco, fazendo-se assim necessário de logo deixar completamente livre de qualquer dúvida a condição de brasileiro nato e não naturalizado, de Nacib. Nascerá na Síria, desembarcará em Ilhéus com quatro anos, vindo num navio francês até a Bahia [...] Chegavam e em pouco eram ilheenses dos melhores, verdadeiros grapiúnas plantando roças, instalando lojas e armazéns [...] – Tudo que quiser, menos turco. Brasileiro, – batia com a mão enorme no peito cabeludo – filho de sírios, graças a Deus (AMADO, 1979, p.39-40).

Diferente do que encontramos na literatura de Jorge Amado, com seus tipos bem adaptados à cor local, capazes de refazer suas vidas no país que abraçaram como pátria, os personagens das *Lavouras* demonstram, desde o princípio, certa inadaptação ao território onde vivem. Sentem-se estranhos, onde quer que estejam. Não acolhem nem parecem ser acolhidos, agem como párias, como seres à margem, como excluídos.

---

<sup>40</sup> Jorge Leal Amado de Faria nasceu na Bahia, em 1912 e morreu em 2001.



Em *Ritos da paixão em lavoura arcaica*, André Luis Rodrigues aborda o sentimento de exclusão que enfrentam os estrangeiros: “A condição de imigrante ou filho de imigrante, especialmente quando o povo de origem é vítima de um milenar preconceito por parte daqueles que o acolhem (árabes e judeus em meio aos povos ocidentais, por exemplo), deixa sem dúvida marcas indeléveis que o fazem sentir-se um estranho e um excluído” (2006, p.163). O próprio Raduan Nassar conta, em entrevista a Norma Couri, episódios de sua infância em que foi vítima de preconceitos por ser filho de imigrantes: “Aqueles valentinhos da escola vinham e, sem mais essa, te davam um peteleco na orelha com o dorso da mão: ‘Turco<sup>41</sup>’” (1998, D4).

Esse sentido de inadaptção permeia as *Lavouras*. André, por exemplo, sempre que pode, busca refúgio nas ruínas da casa velha, que simbolicamente pode indicar uma tentativa de retorno as suas origens. Ao fugir de casa, isola-se em um quarto pensão.

Ana tranca-se em seu silêncio gritante, do qual só sairá durante as festas. As mulheres da casa cumprem, com submissão, o papel a elas designado, repetindo o gesto de suas antepassadas. Lula planeja seguir os passos de André, fugindo de casa. O pai, em seu “ritual de austeridade”, tenta, a todo custo, manter os filhos presos ao círculo familiar. Nesse círculo não há lugar para os desiguais, para os de fora; devem, de acordo com os conceitos do patriarca, manter-se fechados em torno do amor e da união familiar:

[...] e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa [...] foi um milagre descobriremos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família (NASSAR, 2009, p.76; 118).

As *Lavouras* são tomadas por um estado de estranhamento, de inadaptção, de insatisfação. A família sente-se estrangeira no país onde vive, mas é estrangeira também no país de onde veio. Sendo assim, seus membros recolhem-se no seu mundo interior, introspectivo, fechado, excluindo-se cada vez mais do ambiente ao seu redor.

Obviamente essa falta de adaptação dos personagens nassarianos não se deve somente à arraigada ligação entre aquela família de imigrantes e suas origens ancestrais. Esse é apenas um dos aspectos dessa autoexclusão familiar.

---

<sup>41</sup> Os imigrantes sírios e libaneses, que chegavam ao Brasil entre 1880 e 1930, recebiam em seus papéis a nacionalidade turca, daí serem chamados de “turcos”, independente do país de origem (FARAH, 2001, A12).

A família de Iohána está profundamente vinculada a rígidos códigos de conduta: “o excesso proibido”, “o zelo uma exigência”, “a prédica constante contra o desperdício”, “uma disciplina às vezes descarnada”, a repetição do “ritual de austeridade”, etc. (NASSAR, 2009, p.75-76).

Essa lei rígida com apelo religioso se propaga no tom litúrgico dos discursos paternos, que mais parecem parábolas<sup>42</sup>, sermões bíblicos. Vejamos alguns exemplos: Em “O sermão da montanha”, Jesus alerta:

Ai de vós, os que estais fartos, porque tereis fome! Ai de vós, os que agora rides, porque vos lamentareis e chorareis! Ai de vós quando todos os homens falarem bem de vós, porque assim faziam seus pais aos falsos profetas. [...] É semelhante ao homem que edificou uma casa, e cavou, e abriu bem fundo, e pôs os alicerces sobre rocha; e, vindo a enchente, bateu com ímpeto a corrente naquela casa e não a pôde abalar, porque estava fundada sobre a rocha. Mas o que houve e não pratica é semelhante ao homem que edificou uma casa sobre terra, sem alicerces, na qual bateu com ímpeto a corrente, e logo caiu; e foi grande a ruína daquela casa (Lc 6: 25-26; 48-49).

O pai das *Lavouras* adverte:

[...] e ninguém ainda em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto: começar as coisas pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que se levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa; aquele que exorbita no uso do tempo, precipitando-se de modo afoito, cheio de pressa e ansiedade, não será jamais recompensado, pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas [...] ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma; ai daquele que deita as costas nas achas desta lenha escusa: há de purgar todos os dias; ai daquele que cair e nessa queda se largar: há de arder em carne viva; ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos; ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue (NASSAR, 2009, p.53; 55).

---

<sup>42</sup> Renata Pimentel Teixeira define as parábolas como “pequenas histórias fictícias, a partir das quais são transmitidos ensinamentos doutrinários, morais e místicos. Ou seja, o enredo é ilustrativo e vale mais pelo que quer transmitir “didaticamente” do que pelos eventos em si” (2002, p.58).

O discurso paterno prevê a ordem, a retidão, a submissão. Aqueles que se opõem aos seus preceitos devem ser punidos, excluídos, castigados. André relembra, olhando as marcas em seu corpo, as surras sofridas na infância:

[...] tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças essa a pedra que nos desolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços (NASSAR, 2009, p.41).

André, “o filho torto”, não suporta o peso das verdades paternas, buscando o isolamento. Ele se afasta; abriga-se na solidão da casa, na capela, no “quarto catedral”, nos braços de prostitutas, nas paixões proibidas. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, ressalta a importância da individualidade, da intimidade, da solidão, principalmente no que se refere às paixões: “As paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos” (1993, p.29).

André não consegue refrear suas paixões; não consegue adaptar-se às leis patriarcais. O “filho tresmalhado” já não faz parte daquele núcleo familiar, ele declara pertencer à “confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim” (NASSAR, 2009, p.138).

Para Maria Salete Daros de Souza, o “filho arredio”, devido à grandeza de sua ruptura, juntar-se-á a outros banidos:

O arrojo e o rompimento a que se propõe, no entanto, são de tamanha proporção, mexem com instâncias tão secretas e proibidas que sobre ele recai a maldição do banimento. Como se atingido pela ressonância de vozes divinas, André sente-se expulso do “paraíso” e compõe com as figuras míticas de Adão, Caim, Abraão, José e o Filho Pródigo o elenco dos banidos bíblicos, dos que, ou por uma missão a cumprir, ou por punição, tiveram de ausentar-se da casa e da terra paternas (2005, p.112).

André quer seu lugar à mesa, quer uma casa, clama por ela. Não é por acaso que existe uma recorrência no emprego da palavra “casa”, citada mais de cem vezes ao longo do romance. De acordo com Gaston Bachelard, a casa é “o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (1993, p.24-25). O *Dicionário de Símbolos* diz que a casa significa o ser interior e seus diversos estados de alma. Ela também é símbolo de refúgio, de mãe, de proteção. Chevalier e Gheerbrant caracterizam a casa árabe como sendo “quadrada, fechada em torno de um claustro quadrado que encerra em seu centro um jardim ou fonte: é um universo fechado em quatro dimensões, cujo jardim central é uma evocação do Éden, aberto exclusivamente à influência celeste” (2009, p.196-197). Essa casa árabe, descrita pelos autores, muito se assemelha à casa do “rei dos povos”, na parábola do faminto. A casa grande tinha um “jardim sombreado de vigorosas árvores”. Em seu interior, bem no centro de uma sala, encontrava-se uma fonte: “enorme taça de alabastro plantada no meio da peça, de onde jorrava água fresca e docemente rumorejante” (NASSAR, 2009, p.77-78). Ao mesmo tempo em que Iohána re(conta) a fábula encontrada na “velha brochura”, ele parece rememorar a casa que ficou para trás.

Muito além do sentido concreto da palavra casa, encontramos nas *Lavouras* seus sentidos filosóficos, metafóricos e simbólicos. Há diversas nuances em cada uma das aparições dessa palavra, que se adéquam às necessidades, aos humores, às desgraças, aos “estados de alma” familiar. A casa da família é ora iluminada, alegre, aberta, acolhedora; ora silenciosa, claustrofóbica, labiríntica, vazia, escura, agonizante, fúnebre, uma “casa de perdição”.

A família se divide entre duas casas, a casa velha e a casa nova, mas é na casa velha abandonada e em ruínas, como que antecipando a ruína da família, que os irmãos amantes se refugiam. É para lá que André foge desde suas primeiras inquietações, é lá que os irmãos se amam, é lá que Ana se abriga durante a fuga de André:

"mas ninguém em casa mudou tanto como Ana" ele disse [Pedro] "foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha [...]" (NASSAR, 2009, p.37).

A casa, nas *Lavouras*, também é índice de família, do indivíduo, do corpo, material e espiritual; do lugar em que se vive, das raízes, da união, da solidão, da perdição,

da passagem do tempo, do refúgio: “ me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela o meu refúgio, o esconderijo lúdico da minha insônia e suas dores, tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura (NASSAR, 2009, p.91).

A casa é a mãe, representada pela sua proteção, seu amparo, seus carinhos excessivos, seu útero acolhedor:

[...] e eu ria e ela [mãe] **cheia de amor** me asseverava num cicio "não acorda teus irmãos, **coração**", e ela depois **erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre** e, curvando o corpo grosso, **beijava muitas vezes meus cabelos** [...] e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas **cheio de uma luz porosa vazada por vitrais**, "vem, **coração**, vem brincar com teus irmãos", e eu ali, todo quieto e encolhido, eu só dizia “me deixe, mãe, eu estou me divertindo” [...] se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, **transbordando no seu afeto**, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição" (NASSAR, 2009, p.25; 31; 134-135) (Grifo nosso).

Essa força simbólica da palavra casa, que encontramos nas *Lavouras*, é confirmada em diversos momentos. Há uma passagem, por exemplo, em que André admite para o irmão mais velho, Pedro, que não tinha intenção em sair de casa: “não era com estradas que eu sonhava, jamais me passava pela cabeça abandonar a casa, jamais tinha pensado antes correr longas distâncias em busca de festas pros meus sentidos” (NASSAR, 2009, p.67). Essa casa, que André diz não querer abandonar, é a casa mesma, concreta, e é a família, a mãe, a amante, a inocência, a infância: “era boa a luz doméstica de nossa infância” (NASSAR, 2009, p.26). A infância, descrita por André, é feliz. Além de muito iluminada, o que já tem uma conotação de felicidade<sup>43</sup>, é cercada por um fervor religioso, por muitas brincadeiras ao ar livre, pelo contato com a natureza, risos, muitos risos. O menino livre e alegre não lembra, em nada, o adolescente atormentado, cheio de conflitos.

---

<sup>43</sup> A luz simboliza constantemente a vida, a salvação, a felicidade dadas por Deus (*Dicionário de Símbolos*, p. 570).

O narrador-protagonista faz questão de enfatizar a importância que a casa paterna tem para ele, quão valioso é ter um lugar de pouso, um lugar para voltar. Bachelard diz que:

Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade (1993, p.111).

É o próprio André que responde à pergunta feita ao irmão: **“para onde estamos indo?” “estamos indo sempre para casa”<sup>44</sup>** (NASSAR, 2009, p.33-34) (Grifo nosso).

Leonardo Boff<sup>45</sup>, em uma das palestras proferidas para o elenco e a equipe de *LavourArcaica*, associa esse pensamento de Novalis ao de outro filósofo, Heidegger<sup>46</sup>. Boff diz:

“Estamos indo sempre para casa”. “Ir para casa” em alemão é *geheimnis*, e é uma palavra-chave no pensamento de Heidegger. *Geheimnis* é “mistério” em alemão. E, ao mesmo tempo, na filosofia da palavra, *heim* é casa e *gehen* é ir. Ir na direção da casa. Então o mistério aqui não é oposto à razão, coisa que não se entende, não é um... digamos assim... quebra-cabeça. O mistério é a profundidade de toda a realidade, que nos envolve por todos os lados, e onde nós andamos, estamos sempre indo para casa, para esse transe fundo. Ele [Nassar] termina também com: “Que o gado sempre vai ao poço, sempre vai para sua casa”<sup>47</sup>.

Além de mistério, de transe fundo, o “ir para casa” também vai indicar ir ao encontro da morte. Otto Maria Carpeaux, falando sobre Novalis, faz a seguinte afirmação: “[Novalis] Também se sente desterrado na própria terra, mas sabe que: ‘Onde andarmos, iremos sempre para casa’. Isto é: para a morte. Novalis será o maior poeta da morte” (*apud* RODRIGUES, 2006, p.97).

<sup>44</sup> Raduan Nassar atribui as frases, “para onde estamos indo?” e “estamos indo sempre para casa”, a Novalis, escritor alemão (1772-1801). Segundo André Luis Rodrigues, a frase se encontra no original do livro *Heinrich von Ofterdingen* (2006, p.97).

<sup>45</sup> Teólogo, escritor e professor universitário.

<sup>46</sup> Martin Heidegger (1889-1976) é um filósofo alemão.

<sup>47</sup> Essas falas foram transcritas do filme *Nosso Diário*, que faz parte dos extras do DVD *LavourArcaica*. A palestra de Boff aconteceu na fazenda, que serviu de locação para a adaptação, em São José das Três Ilhas, Minas Gerais.

É exatamente para a morte que caminham todos naquela família, seja ela simbólica ou concreta. Desde a primeira epígrafe<sup>48</sup>, “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”, o ranço da morte já estava à espreita. Ela estava presente quando Pedro, ainda nas primeiras páginas do romance, antecipa o golpe que poria fim à alegria familiar: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” foi o que ele [Pedro] disse com um súbito luto no rosto’ (NASSAR, 2009, p.26).

Havia marcas da morte na casa silenciosa, “vazia por dentro”; nos estragos, que a fuga de André tinham feito no rosto da mãe; nas ideias transgressoras de Lula, nos sermões fracassados do pai, nas palavras: “luto”, “fim”, “desunião”, “lamento”, “carpir”, “desespero”, “dor”, “sofrimento”, “sal”, “deserto”, “sanguínea”, “fúnebre”, “uivos cavernosos”, etc. Até que ela mostrou de vez a sua face, quando a ira do patriarca, com um único golpe, pôs fim a vida de Ana. É irremediável!

---

<sup>48</sup> Canto I de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima.

### 3 A Lavoura de Luiz Fernando Carvalho

“Às vezes o *Lavoura*... me lembra um espelho gigante, espelhando tudo e todos!”

Luiz Fernando Carvalho, *sobre o filme LavouraArcaica*.

Luiz Fernando Carvalho de Almeida nasceu no Rio de Janeiro, em 1960. Filho da alagoana Glícia Carvalho, que morreu quando ele tinha quatro anos, Luiz Fernando diz ter escolhido o sobrenome Carvalho para homenagear a mãe. Foi a forma que encontrou para ter a figura materna sempre por perto.

De classe média baixa, Carvalho conta que conseguiu seus primeiros estágios no cinema através de um amigo:

Sou filho de família lutadora, não tive lá muitas regalias burguesas. Ao final da adolescência, tive uma aproximação com a família do Roberto farias, quando era amigo do Maurício, o filho mais novo, que hoje também dirige televisão. A partir dali é que comecei a fazer alguns estágios em cinema (CARVALHO, 2002, p.14).

Como tinha facilidade para o desenho, Carvalho decidiu estudar arquitetura, mas nunca terminou o curso. Assim mesmo, aproveitou a oportunidade para estudar História da Arte, sua “grande paixão”. Formou-se em Letras pela PUC e fez da literatura a semente, da maior parte, de seus trabalhos.

Luiz Fernando não estudou Cinema<sup>49</sup>, aprendeu a profissão de diretor nos livros e nas cinematecas:

Rato de cinemateca do MAM. Pegava meu onibusbão, atravessava o Aterro, ia com uma cadernetinha e ficava lá, duas, três sessões seguidas; uma assistindo pela câmera, outra assistindo pelo som, outra anotando só sobre a montagem, outra para a fotografia... Passava o dia por ali... (2002, p.20).

Diferente de Raduan Nassar, Carvalho faz questão de falar de suas influências. Vertov, Eisenstein, Pudóvkin, Ismail Xavier, Artaud são alguns dos teóricos que o influenciaram. Também fazem parte da lista o cinema italiano, russo, japonês, alemão<sup>50</sup>,

<sup>49</sup> Referimo-nos a um curso formal, universitário.

<sup>50</sup> Carvalho cita o cineasta alemão F.W.Murnau (1888-1931) e seu filme *Aurora*.



o Cinema Novo e Glauber Rocha: “É a referência maior. Em primeiro é o Glauber, em segundo é o Glauber, em terceiro é o Glauber!” (CARVALHO, 2002, p.27).

Carvalho não esquece a pintura, o teatro, a música, o nordeste brasileiro (por influência da mãe nordestina) e principalmente a figura feminina como influências. É exatamente a força da figura feminina que tem marcado os últimos trabalhos do diretor. *Hoje é dia de Maria*, *Capitu*, *Afinal, o que querem as mulheres?* e *Suburbia* são exemplos dessa presença.

Dos estágios do cinema, Carvalho migrou para a televisão, iniciando como assistente de direção na Rede Globo de Televisão. Seu primeiro trabalho como diretor foi em *Grande Sertão: Veredas* (1985), quando substituiu o diretor Walter Avancini. Colheu também da literatura as adaptações de *O Tempo e o Vento* (Érico Veríssimo), *Os Maias* (Eça de Queiroz), *Uma mulher vestida de sol*, *A farsa da boa preguiça*, *A Pedra do Reino* (Ariano Suassuna); *Capitu*, baseado em *Dom Casmurro* (Machado de Assis), todos feitos para a televisão. Além das adaptações, ele dirigiu diversas novelas e um documentário, *Que teus olhos sejam atendidos*.

Para o cinema, Luiz Fernando fez o curta-metragem *A Espera* (1986), adaptação de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes e seu único longa-metragem *LavourArcaica* (2001).

Seus trabalhos mais recentes são novamente para a televisão: *Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007), *Capitu* (2008) e *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010). No final de 2012, *Suburbia*, microssérie em oito capítulos, foi ao ar. *Suburbia* foi dirigida por Carvalho e desenvolvida por ele e pelo escritor Paulo Lins. Carvalho divulgou o lançamento da segunda temporada da microssérie para 2013.

Carvalho transita comodamente entre a televisão e o cinema e diz não ter preconceitos:

[...] eu buscava fazer essa transfusão entre cinema e televisão, o que eu poderia receber como ensinamento de uma linguagem e de outra, sem ser preconceituoso: “Ah, televisão é ruim, cinema é bom...” Eu não acredito nisso. No caso específico da dramaturgia, eu percebo que existem coisas boas tanto num veículo quanto no outro, e coisas ruins tanto num quanto noutro. É evidente, e até historicamente comprovado, que se torna cada vez mais raro encontrarmos na televisão esta qualidade de que estamos falando. Talvez sejam cada vez mais incompatíveis a produtividade e o conteúdo (CARVALHO, 2002, p.18).

Sua preocupação é com a linguagem, com a imagem, com a fuga dos estereótipos. Para ele a linguagem tem que contestar, tem que ter mistério. Foram exatamente esses elementos que “encantaram” o diretor e fizeram com que ele escolhesse o romance de Raduan Nassar para ser adaptado. Carvalho justifica seu encanto:

Porque o *Lavoura* é um trabalho de linguagem excepcional, é um trabalho onde as palavras têm uma elaboração e uma relação com o tempo. Então, toda manipulação do tempo me interessa enquanto narrativa no âmbito das imagens. Me interessa o exercício da narrativa não descritiva, circular, hiperbólica, como a música árabe, a cerâmica, a dança. Eu perseguia o sensorio. Era ele que me guiava (CARVALHO, 2002, p.42-43).

*LavourArcaica* foi lançado em 2001 e teve, no Brasil, cerca de 120 mil espectadores<sup>51</sup>. Mesmo ganhando diversos prêmios, o filme de Carvalho dividiu opiniões. Parte da crítica rotulou o filme de difícil, lento, elitista, verborrágico e principalmente longo; à outra parte coube os elogios. Hugo Sukman<sup>52</sup> sai em defesa do filme e do diretor de *LavourArcaica*:

*LavourArcaica* é digno representante dessa tradição do cinema relegado, mesmo pelos bem pensantes. Sendo estreia em longa-metragem do festejado diretor de novelas Luiz Fernando Carvalho, tal lançamento ganha contornos épicos. Paixões avassaladoras o alçam à condição de obra-prima descomunal ou o reduzem simplesmente a mais um “filme-cabeça” de quase três horas de duração. [...] Turbilhão de visões, sentimentos e sensações, mergulho o mais profundo possível de um artista na obra de outro, *LavourArcaica* se insere numa tradição do cinema brasileiro e universal, que é a do filme poético. [...] Luiz Fernando Carvalho entra, isto sim, para um clube do qual já fazem parte Walter Lima Jr., Ruy Guerra, Julio Bressane, Paulo César Saraceni e quem mais resolver alargar os limites da vida quando contada pelo cinema<sup>53</sup>.

Carvalho rejeita os padrões pré-estabelecidos do cinema, que impõem métodos, estéticas, leis que privilegiam o gosto médio, subestimam a capacidade dos espectadores.

---

<sup>51</sup> Dados de 2002.

<sup>52</sup> Hugo Sukman, à época da matéria, era correspondente do *Jornal O Globo*, em Paris.

<sup>53</sup> Fonte: livreto que acompanha o DVD Edição Especial de *LavourArcaica*.

O diretor chama essa discussão sobre a duração do filme de “balela” e diz haver coisas mais importantes para se discutir em uma obra de arte: “O que me interessa, do primeiro ao último passo, não é coisa alguma, mas, sim, tocar na vida! O resto eu quero que se dane” (2002, p.40).

Desde o princípio, o diretor enxergou as *Lavouras* como “diários”. Ele afirma que, quando terminou de ler o livro, já visualizava o filme pronto. Sendo assim, optou por entregar o romance, no lugar de um roteiro, ao elenco e à equipe de filmagem. De acordo com Carvalho, não há no filme uma palavra que não esteja no livro, porém, nem toda palavra do livro está no filme (nem poderia!). Não falta, em sua *Lavoura*, a sua marca, o seu traço pessoal. Desde a primeira sequência, que ele considera “imagem-síntese”, em que a câmera mostra um ser disforme entre um ato masturbatório e uma crise epilética, passando pela escolha de pai e filho para a encenação da parábola do faminto, até a sequência final em que ouvimos a voz do pai repetindo sua fala sobre o tempo, enquanto, em câmera subjetiva, acompanhamos o enterro simbólico de André.

Quatro anos depois do lançamento no cinema, o filme *LavourArcaica* foi lançado em DVD, acompanhado de um documentário<sup>54</sup> que mostra o *making of* da produção, além de entrevistas com alguns atores e membros da equipe.

Em dezembro de 2010, a revista *Bravo!* elegeu, em segundo lugar, a adaptação fílmica *LavourArcaica* entre os dez<sup>55</sup> filmes brasileiros fundamentais do século XXI. Mesmo distante do cinema há vários anos, a *Lavoura* de Luiz Fernando Carvalho continua florescendo.

---

<sup>54</sup> *Nosso diário* foi dirigido por Raquel Couto.

<sup>55</sup> Lista dos dez filmes brasileiros fundamentais do século XXI, por ordem de classificação: *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho); *LavourArcaica* (Luiz Fernando Carvalho); *Santiago* (João Moreira Salles); *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles); *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Ainouz e Marcelo Gomes); *Serras da desordem* (Andrea Tonacci); *O invasor* (Beto Brant); *O prisioneiro da grade de ferro* (Paula Sacramento); *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky); *Tropa de Elite 1 e 2* (José Padilha). Consultores: Cássio Starling Carlos, Ismail Xavier, José Geraldo Couto e Ricardo Calil (*Bravo!*, nº 160, dezembro de 2010).

## 4 Adaptação fílmica: Uma lavoura fértil

“Devemos sempre lembrar que o trabalho artístico, é invariavelmente, a criação de um novo mundo”.

Vladimir Nabokov, *Aprendendo a ser um verdadeiro leitor*.

O dito popular diz: “Quem conta um conto aumenta um ponto”. Essa seria uma boa definição para que, de forma simples, explicássemos a um leigo o que vem a ser o processo de adaptação. Em “Beginning to theorize adaptation”, Linda Hutcheon usa uma frase de Walter Benjamin para introduzir seus conceitos sobre a adaptação: “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias<sup>56</sup>” (*apud* HUTCHEON, 2006, p.2). Sendo assim, pode-se inferir que a adaptação fílmica é a arte de contar histórias já existentes, utilizando o meio cinematográfico, o meio áudio visual.

Não existe consenso na hora de nomear o processo adaptativo, já que as nomenclaturas são bastante variadas: adaptação<sup>57</sup>, recriação, tradução, transposição, diálogo, aproximação, reinterpretação, etc. Luiz Fernando Carvalho, por exemplo, prefere chamar sua *Lavoura* de aproximação ou de diálogo: “Recuso completamente [a ideia de adaptação]. Eu sempre agi como se estivesse em diálogo com aquilo” (CARVALHO, 2002, p.34).

Também não existe consenso entre os estudiosos da adaptação fílmica, e é bom que não haja, possibilitando que tenhamos diversos posicionamentos, diversas abordagens sobre o mesmo assunto.

De acordo com James Naremore, até meados do século XX<sup>58</sup>, a adaptação fílmica constituía uma das áreas mais estereis da escrita acadêmica sobre cinema. Os estudos sobre a adaptação estavam vinculados aos departamentos de literatura e eram utilizados institucionalmente como um caminho para o ensino da “literatura consagrada”, corroborando a hierarquia dos textos fontes em detrimento dos textos adaptados. Naremore afirma:

<sup>56</sup> “Storytelling is always the art of repeating stories”.

<sup>57</sup> Optamos por Adaptação. De fato, a teoria mais recente sobre adaptação (STAM, HUTCHEON, CHATMAN) concebe o processo como ato de reinterpretação e releitura intertextual.

<sup>58</sup> De acordo com James Naremore, somente em 1957, surgiram as primeiras análises acadêmicas sobre a adaptação fílmica. A partir da década de 60, essa escrita ganhou sofisticação, utilizando-se de teorias literárias e cinematográficas, a exemplo da poética estruturalista e pós- estruturalista de Roland Barthes, da narratologia de Gérard Genette e do neo-formalismo de Bordwell e Thompson (2000, p.6-7).

Mesmo quando a escrita acadêmica sobre o assunto não está diretamente relacionada à adequação artística do filme ou a sua fidelidade ao texto fonte, a escrita acadêmica tende a ser estreita em extensão e em respeito para com o “texto precursor”, constituindo-se de uma série de oposições binárias que a teoria pós-estruturalista nos ensinou a desconstruir: literatura versus cinema, cultura elevada versus cultura de massa, original versus cópia (2002, p.2) (Tradução nossa).

Sendo assim, a adaptação fílmica era o “Patinho Feio”, o “Primo Pobre”, a “Gata Borralheira” das artes, algo indefinido que ficava entre a grandiosidade da literatura e a “pureza” (BAZIN), almejada por alguns, do cinema. Era vista como uma arte menor, culturalmente inferior, vagando no mundo das artes sem encontrar seu lugar. Não era cinema, nem era literatura; era, ao contrário, digna de muitos títulos pejorativos: parasita, trabalho de preguiçoso, infiel, violadora, subordinada, quebra-galho, deformação, traição, etc.

Para Robert Stam, a raiz do preconceito que favorece essa crítica moralista com relação à adaptação fílmica, em parte, advém da crença de que a literatura é uma arte superior. Stam diz que “o senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais”, e continua citando alguns desses preconceitos que, segundo ele, contribuem para a hierarquização da relação entre literatura e cinema: antiguidade, as artes antigas são melhores; pensamentos dicotômicos, ganha-se na literatura e perde-se no cinema; iconofobia, logofilia, anticorporalidade, aversão “pela incorporação imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso”, etc. (STAM, 2006, p.20-21).

Obviamente, embora potentes, as hipóteses preconceituosas não se sustentam e não influenciam na proliferação das adaptações, o que é comprovado através do número bastante elevado de filmes que derivam de obras literárias e de outros textos-fonte: teatro, quadrinhos, música, séries de televisão, jogos de videogames, etc.

Além das críticas preconceituosas, leituras equivocadas ou descontextualizadas de alguns textos também ajudam na proliferação do discurso negativo com relação à adaptação. Um exemplo apropriado é o modo como certos críticos reagiram ao ensaio *The Cinema* (1926), de Virginia Woolf.

Diversos estudiosos, a exemplo de João Batista de Brito<sup>59</sup>, Linda Hutcheon, Robert Stam, Sandra Luna, utilizam trechos desse texto, ora para criticar a postura da escritora frente às adaptações, ora para validar sua rejeição a elas. João Batista de Brito, por exemplo, afirma que:

O repúdio mais forte à adaptação vem, naturalmente, de um literato, no caso a escritora Virgínia Woolf que, num depoimento irritado sobre a filmagem do romance *Anna Karenina*<sup>60</sup>, de Tolstoi, critica o fato de, em cinema, um beijo significar o amor, uma taça quebrada, a separação, um sorriso, a felicidade, cada imagem dessas sendo incapaz de reconstruir a profundidade psicológica que está nas páginas do romance (2006, p.10).

A inquietação e o inconformismo, demonstrados por Woolf em seu ensaio, são bastante pertinentes para o período, pois o cinema, àquela época, dava seus primeiros passos, saindo da condição de “cinema atração”, aquele que reproduz o movimento de forma fotográfica, para a condição de cinema narrativo, dono de uma linguagem própria. A nosso ver, o que Woolf critica é a superficialidade de alguns filmes, é a limitação que o cinema, até então, mudo, tinha em transcodificar grandes romances para o seu meio. Seu descontentamento provém da ênfase dada aos atributos físicos em detrimento dos sentimentos, das emoções, da profundidade psicológica; provém da parca experiência que o cinema tinha de usar com propriedade suas ferramentas. Mesmo mostrando insatisfação, ao ressaltar a “imensa destreza” e “enorme qualidade técnica” do cinema, Woolf antecipa as potencialidades da chamada “nova arte”.

Os espectadores (aqui nos referimos àqueles que conhecem o texto-fonte) também ajudam nessa crítica negativa relacionada às adaptações fílmicas. Quem nunca foi ao cinema querendo ver seu livro favorito, seu escritor predileto, aquela peça tão elogiada ou aquele “game” eletrizante na tela grande? Temos a possibilidade de (re) encontrar a Alice que queríamos ser quando criança, de entrar na Terra Média<sup>61</sup> com Frodo e seus companheiros, de suspirar junto a Romeu e Julieta, de conhecer um terrível castelo na Transilvânia, mas os olhares decepcionados da saída se contrapõem ao entusiasmo da

---

<sup>59</sup> Em sua discussão, João Batista de Brito sugere que a adaptação de *Anna Karenina*, citada no ensaio de Virgínia Woolf, *The Cinema*, é de 1935. No entanto, como o texto de Virgínia Woolf é de 1926, tal adaptação ainda não existia.

<sup>60</sup> Entre o cinema e a televisão, existem pelo menos 12 adaptações de *Anna Karenina*. A primeira delas é de 1911, e a última, dirigida por Joe Wright, é de 2012.

<sup>61</sup> Terra Média é o nome da terra antiga e fictícia dos livros de J.R.R. Tolkien.

chegada, e o que se escuta é: “É diferente do livro!”; “Faltou a fada madrinha!”; “Não tem nada a ver com o jogo!”; “Não é a obra de Wilde!”, etc. A obra que imaginamos, até a entrada do cinema, não existe. Robert Stam diz que a adaptação cinematográfica “molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” (2006, p. 26). Estamos diante de um mundo novo.

Na verdade, a adaptação nem é cópia, nem reprodução; é um trabalho autônomo, que exige uma elaboração cuidadosa e envolve uma estrutura bastante complexa. A adaptação é outra obra, e a fidelidade é apenas um dos critérios para sua análise; critério que não deveria ser usado como parâmetro de valor, pois existem diversos tipos de adaptação e diversos graus de fidelidade. Ao optar pela adaptação, o cineasta se depara com diversas escolhas; ele tem as suas preferências, as suas ideologias, o seu orçamento, e todos esses fatores são bastante pessoais e extremamente variáveis.

O adaptador pode escolher o clima, a atmosfera, a época, alguns personagens, a ideologia retratada, etc. Ele pode usar o texto-fonte de forma crítica ou render-lhe homenagem, pode aproximar-se ou distanciar-se dele, não havendo limites para sua criação. O cineasta é o dono de sua obra e cabe a ele fazer do seu modo. A *Odisséia* dos irmãos Coen, *E aí, meu irmão, cadê você? (O Brother, Where art Thou?)*, 2000, tem uma atmosfera cômica, acontece nos Estados Unidos dos anos 30 e Ulisses (George Clooney), diferente do herói épico, é um trapaceiro que fugiu da prisão; o *Primo Basílio*, de Daniel Filho, 2007, acontece no Brasil dos anos 60. O filme de Tim Burton, *Alice no País das Maravilhas (Alice in the Wonderland)*, 2010, é adaptado de dois livros<sup>62</sup> de Lewis Carroll; na adaptação, a “menininha” Alice transformou-se em uma adolescente prestes a se casar. *O Ensaio sobre a cegueira (Blindness)*, 2008, de Fernando Meirelles, enfatiza a violência e a cegueira física dos personagens, em detrimento da cegueira psicológica e moral, tão importantes no livro de Saramago.

Outros cineastas optam pela fidelidade ao texto escrito, a exemplo do *Hamlet* (1997), de Kenneth Branagh, e da *LavourArcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho. Em depoimento à PUC-Rio, o diretor de *LavourArcaica* diz:

[...] eu me ofereci àquele texto, eu entrei naquele texto de uma forma muito vertical e tirei o filme na mesa de montagem com o livro aberto, entende? Eu não

---

<sup>62</sup> *Alice no País das Maravilhas* e *Alice no País do Espelho*.

fiz roteiro, eu não fiz nada. Então, eu me coloquei dentro do livro, sem proteção alguma evidentemente... (CARVALHO, 2008, p.86-87).

Mesmo que o cineasta declare o seu intento de seguir palavra por palavra o texto-fonte (o que é indubitavelmente um exagero), a obra adaptada jamais será a mesma. É outro produto, fruto de outro trabalho, que tem meios e linguagens específicas, sendo assim outra obra. André Bazin, referindo-se a um romance de George Bernanos, adaptado por Robert Bresson, *Journal d'un curé de campagne*, 1951, faz a seguinte afirmação:

Mas quando Robert Bresson, antes de levar às telas *Journal d'un curé de campagne*, diz que é sua intenção seguir o livro página por página, se não frase por frase, vemos que se trata de algo totalmente diferente e que valores novos estão em jogo. O cineasta já não se contenta em plagiar – como fizeram no final das contas, antes dele – Corneille, La Fontaine ou Molière; propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece a priori (BAZIN, 1991, p.83).

Os exemplos de Robert Bresson, Luiz Fernando Carvalho e Kenneth Branagh são bastante esclarecedores, pois comprovam que mesmo artistas que buscam a fidelidade em suas obras podem produzir textos bastante originais, dizendo algo novo e diferente. Afinal, “se não há nada novo para dizer, por que adaptar?” (Orson Welles, *apud* STAM, 2000, p.62) (Tradução nossa). A novidade deveria acontecer sempre, mas não é o caso. A crítica advém exatamente do fato de que muitas adaptações não são criativas.

Mas por que o fenômeno da adaptação cria tantos problemas e gera tantas discussões, se é algo tão antigo, inerente ao homem (BAZIN) e está em todos os lugares? Afinal, o que fez Louis David, quando pintou *A morte de Marat* ou *A coroação de Napoleão*? E Giotto, quando pintou as célebres cenas da vida de Cristo na Capela Scrovegni, em Pádua? E Picasso, quando pintou *A Infanta Margarida*? Ou, para sair da pintura, Renato Russo, quando compôs a música *Monte Castelo*? Não estariam esses artistas se alimentando de outras fontes para criar as suas obras? Não estariam eles adaptando?

Assim como as outras formas de arte, o cinema não escapa à influência recíproca que existe entre elas, não resiste à pureza preconizada por alguns críticos mais conservadores. Aqui, apropriamo-nos do discurso de Robert Stam, referindo-se a um ensaio de Bakhtin, que fala da relação entre o “eu” e o “outro”.



O eu, para Bakhtin, não é autônomo nem monádico, o cogito autocriador de Descarte; em vez disso, existe somente em diálogo com os outros eus. O eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser “autor” de si mesmo (STAM, 1992, p.17).

Essa noção polifônica dos discursos, inclusive artísticos, essa multiplicidade de vozes preconizada por Bakhtin, também está presente nos conceitos de transtextualidade de Gérard Genette. De acordo com o teórico francês, a transtextualidade, “ou transcendência textual do texto”, é “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p.11). Genette completa seu conceito, propondo cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade, hipertextualidade.

Robert Stam extrapola os conceitos de transtextualidade de Genette, da literatura para o cinema e para a adaptação fílmica, comprovando, através de algumas análises, as relações, os diálogos, a multiplicidade de vozes que ocorrem entre os textos, mesmo em meios bastante diversos. Seguindo os passos de Stam, utilizaremos, quando couber, a adaptação fílmica *LavourArcaica* para mostrar, através de exemplos, como se dão, na adaptação fílmica, os conceitos de transtextualidade propostos por Genette (2010, p.11-19).

- Intertextualidade: É a presença de um texto em outro, podendo aparecer em forma de citação, plágio e alusão. Geralmente essa co-presença não está explícita, exigindo conhecimentos anteriores para sua identificação (STAM, 2006, p.29).

Em *LavourArcaica*, os constantes sermões do pai assemelham-se aos sermões proferidos por Cristo no “Novo Testamento”. Referências a trechos bíblicos, a exemplo de “A parábola do semeador” e de “A parábola do filho pródigo” podem ser claramente percebidos.

Quando volta para casa, André é recebido pelo pai, que diz: “Aquele que tinha se perdido... tornou ao lar. Aquele pelo qual chorávamos... nos foi devolvido”, o pai da parábola bíblica diz algo bastante parecido: “porque este meu filho estava morto e reviveu; tinha-se perdido e foi achado” (Lc 15: 11-32).

Ana, a irmã-amante, é marcada pelo silêncio. Mesmo assim, não faltam referências com as quais podemos relacioná-la. Ela é a pastora, a dançarina oriental, a cigana. Descrita como serpente e acusada de ter seduzido o irmão, Ana pode ser

comparada a Eva ou ainda a Salomé, que a todos seduzia com sua dança, personagens bíblicas.

A intertextualidade também pode ocorrer através de objetos físicos. Nas *Lavouras*, por exemplo, alguns objetos utilizados reforçam a tradição religiosa da família: os quadros de santos na parede; o vinho; o pão; as velas que iluminam os personagens durante as orações; o *masbaha*, terço árabe, na mão do pai; o véu que, em algumas cenas, cobre a cabeça da personagem Ana, etc.

- Paratextualidade: É a relação entre o texto e seu “paratexto”. São mensagens acessórias que circundam o texto: trailers, resenhas, entrevistas, cartazes promocionais, etc. (STAM, 2006, p.29-30).

O filme *LavourArcaica* tem uma quantidade bastante significativa de paratextos. Além das peças promocionais e do site oficial do filme, que hoje está desativado, podemos citar como exemplos de paratexto: as inúmeras entrevistas concedidas pelo elenco e pela equipe técnica; o documentário, *Nosso Diário*, lançado junto ao DVD, que mostra toda a produção do filme desde a escolha das locações, escolha e preparação de elenco, até a execução dos figurinos. Há ainda um CD com a trilha musical do filme e dois livros: *Sobre o filme LavourArcaica* e *Fotografias de um filme*, de Luiz Fernando Carvalho e Walter Carvalho respectivamente.

- Metatextualidade: É a relação crítica que pode ser estabelecida entre os textos; essa relação pode ser explícita ou evocada silenciosamente (STAM, 2006, p.30-32).

Por tratar-se de uma adaptação filmica que respeita o texto-fonte de forma quase integral, não identificamos, a princípio, esse tipo de relação transtextual no filme *LavourArcaica*. Um estudo mais detalhado fez-nos ver que a mudança, mesmo que sutil, feita no título da obra já caracteriza um posicionamento crítico, como explicaremos a seguir.

- Arquitextualidade: Esse tipo de transtextualidade se refere “às taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto”. Pode ocorrer em adaptações genéricas e difusas, naquelas adaptações não identificadas, nas adaptações renomeadas e ainda nas adaptações com nomes enganosos (STAM, 2006, p.32-33).

Aqui o filme *LavourArcaica* se encaixa nos títulos renomeados. Mesmo conseguindo fazer a conexão, através dos títulos, entre romance e filme, não há dúvida que existem diferenças entre eles. Considerando a forma, o título do romance tem duas palavras, sendo a primeira lavoura, iniciada com letra maiúscula, e a segunda arcaica, iniciada com letra minúscula. No título de Carvalho, há a união das palavras lavoura e

arcaica por uma letra “a” maiúscula; assim, o título passa de *Lavoura arcaica*, para *LavourArcaica*. Essa diferença, que à primeira vista parece simples, pode estar carregada de significados. Essa letra “a” maiúscula no meio da palavra pode representar o “a” inicial dos nomes dos amantes Ana e André, aludindo à relação incestuosa dos mesmos; pode representar a união da lavoura, trabalho físico e trabalho com a palavra, com o arcaico, no sentido grego de origem, de primevo, daquilo que vem antes.

Essa sutileza no título reforça a teoria da singularidade da obra, de sua originalidade, mesmo quando se propõe a ser fiel ao texto-fonte, apontando um posicionamento crítico, sem ser hostil, por parte do diretor de *LavourArcaica*, configurando a presença da “metatextualidade” na obra adaptada.

- Hipertextualidade: Um texto, que Genette chama de hipertexto, relaciona-se com um texto anterior, hipotexto, transformando-o, modificando, elaborando ou estendendo-o. Robert Stam diz: “Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e efetivação” (STAM, 2006, p.33); segundo ele, essa relação transtextual é a mais importante para a adaptação.

O hipertexto de Luiz Fernando Carvalho, *LavourArcaica*, tem como hipotextos o romance de Nassar, *Lavoura arcaica*; o conto, também de Raduan Nassar, “Menina a caminho”. Carvalho apropria-se de um dos últimos parágrafos do conto, para mostrar a passagem de Ana, da fase infantil para a fase adulta. Temos, em “Menina a caminho”, a seguinte descrição:

No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto (NASSAR, 2010, p.49).

Em *LavourArcaica*, Ana se tranca no banheiro, coloca, no chão, o espelhinho simples, que estava pendurado na parede, e observa, com curiosidade, seu sexo refletido no espelho. Ela toca sua genitália e, ao retirar a mão, vê que há sangue entre seus dedos.

Ali se inicia um novo ciclo: a menina, que minutos antes brincava com as irmãs, era agora uma mulher.

A teatralidade do filme, a linguagem sensorial e o trabalho dos atores estão alicerçados nas teorias de Antonin Artaud. De acordo com o teórico francês, deve haver uma entrega total, física e espiritual, por parte dos intérpretes (*apud* CAMATI; LEVISKI; ROCHA, 2007, p.59). Para que houvesse essa entrega, atores e equipe técnica de *LavourArcaica* passaram quatro meses vivendo na fazenda onde a adaptação foi filmada. Lá, improvisavam, trabalhavam no campo, faziam leituras do romance, tinham aulas de dança, de árabe, de culinária. Carvalho diz:

[...] “Nós vamos levantar esse livro aqui, fazer isso aqui virar carne. Vamos improvisar”. [...] E muito trabalho com a terra, improvisação na lavoura, o pessoal improvisava as relações das personagens dentro da própria ação da capina, do tirar leite de vaca, do semear, eles mesmos plantaram sua horta de feijão, araram a terra... Mas eles improvisavam usando não só as ferramentas da lavoura, mas usando também outras ferramentas, as relações do pai e do filho, da mãe e do filho, do irmão para o irmão (CARVALHO, 2002, p.91-92).

Os conceitos de montagem elaborados por Sergei Eisenstein, cineasta soviético, para quem “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (1990, p.35), também foram bastante explorados por Carvalho. Podemos citar um momento do filme em que o diretor opta pela utilização de uma “montagem paralela”<sup>63</sup>. Imagens de André criança, aguardando que as “pombas de sua infância” caíssem em sua armadilha, surgem em paralelo a imagens de André adolescente, à espera de Ana na casa velha. Tanto as pombas, quanto Ana, que de início mostrava-se “assustadiça”, caem na arapuca de André.

Os contornos indefinidos e alongados de alguns objetos e personagens, o jogo entre claro e escuro, usado em diversas cenas, os *close-ups*<sup>64</sup>, que tomam toda a tela,

<sup>63</sup> Eisenstein, citando um exemplo utilizado no filme *A Greve* (*Stachka*, 1925), define, assim, a montagem paralela: “a montagem do assassinato dos trabalhadores é na realidade uma **montagem paralela** desta carnificina com a matança de um touro num abatedouro. Apesar de os temas serem diferentes, a “matança” é o **elo associativo**. Isto criou uma poderosa intensificação emocional da cena [...]” (1990, p.63) (Grifo nosso).

<sup>64</sup> **Close-up ou primeiro plano ou grande plano**: “a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela)” (XAVIER, 2008, p.27-28). Jean Epstein refere-se ao **grande plano** da seguinte maneira: “Entre o espetáculo e o espectador não há qualquer rampa. Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração

dialogam com a pintura “tenebrista” de Rembrand, El Greco, Caravaggio, Van Gogh. No texto “Lavoura arcaica: o cinema da crueldade de Luiz Fernando Carvalho”, as autoras identificam uma relação entre a disposição dos móveis e objetos da primeira cena do filme e o *Dormitório de Arles*<sup>65</sup>, de Van Gogh, como também associam o comportamento conflituoso de André ao comportamento angustiado do pintor holandês, que cometeu suicídio em 1890 (CAMATI; LEVISKI; ROCHA, 2007, p.62-63).

Carvalho fala da influência, em sua obra, do cinema italiano, do cinema de Glauber Rocha, com sua temática voltada à terra; da filmografia de Bergman. O diretor diz que se baseou no “ritual de distribuição de máscaras”, existente no filme do cineasta sueco, *A hora do lobo* (*Vargtimmen*, 1968), para criar a fábula do faminto, da maneira como aparece no filme: o pai no papel do “rei dos povos” e André interpretando o faminto (CARVALHO, 2002, p.45-46).

Além do romance *Lavoura arcaica*, o conto “Menina a caminho”; a luz do *Impressionismo*<sup>66</sup>; a música *Noites do Sertão*<sup>67</sup>, de Villa Lobos; o *dabke*, dança típica dos países árabes; o teatro de improvisação, de Antonin Artaud; o documentário *Que teus olhos sejam atendidos*; *A hora do lobo*<sup>68</sup>, de Bergman, são alguns dos hipotextos encontrados em *Lavoura Arcaica*.

As teorias de Bakhtin e Genette, utilizadas por Stam em sua discussão sobre a adaptação, comprovam a imbricação, a mistura, o diálogo constante entre textos, mesmo quando esse diálogo é transposto para outras linguagens. Ou seja, continuar essa crítica moralista, preconceituosa, limitada é negar a evolução das artes em geral e especificamente do cinema, através das adaptações fílmicas. Nesse ponto, é importante lembrar que assim como as artes, inclusive a literatura, levam ao cinema, o movimento inverso também existe e está cada dia mais frequente. Filmes também são adaptados para a literatura, para a televisão, para o teatro, para os videogames, etc. Vejamos alguns

---

permite todas as intimidades. Um rosto, ampliado pela lente, pavoneia-se, revela a sua geografia fervente... É o milagre real, a evidência da vida, aberta como uma bela romã descascada, a vida assimilável e bárbara. Teatro da pele” (*apud* MARTIN, 2005, p.48-49).

<sup>65</sup> Dormitório de Arles, pintado em 1888, está exposto no Museu Van Gogh, em Amsterdam.

<sup>66</sup> Movimento pictórico surgido na França, no final do século XIX. Seus principais representantes são: Monet, Sysley, Auguste Renoir, Edgard Degas, Paul Cézanne e Camille Pissarro.

<sup>67</sup> Carvalho diz que alguns arranjos, feitos por Marco Antônio Guimarães, tiveram como referência a música de Villa Lobos (2002, p.97).

<sup>68</sup> Em *Sobre o filme Lavoura Arcaica*, Carvalho diz que baseou-se em uma das cenas de *A hora do lobo*, para compor a “fábula do faminto”. Assim como no filme de Bergman, na “fábula do faminto”, há um “ritual de distribuição de máscaras”, cabe a André a máscara do faminto e, ao pai a máscara do rei dos povos (2002, p.45-46).

exemplos: o filme *O Piano*, de Jane Campion, tornou-se um livro; *A Mulher invisível* (2009), dirigida por Cláudio Torres, foi adaptada para a TV; *Matrix* e *Star Wars* viraram jogos para videogame e computador.

A adaptação também pode levar o espectador à obra literária desconhecida ou pouco conhecida. Um exemplo bastante significativo que nos ocorreu foi o livro de Paulo Lins. *Cidade de Deus* (1997), quando lançado, vendeu 12.000 exemplares; após o lançamento do filme de mesmo nome, em 2002, dirigido por Fernando Meirelles, mais de 80.000 livros foram vendidos.

O cinema pode sair das telas e invadir os palcos, através da utilização de seus recursos. Foi o que aconteceu na montagem de *Hamlet*, dirigida por Aderbal Freire Filho, tendo Wagner Moura no papel principal. Na peça, o personagem Horácio (Caio Junqueira) registra cenas com uma câmera e as imagens são projetadas, durante a encenação, em um telão no fundo do palco. A peça *Eu te amo*, adaptada do filme homônimo de Arnaldo Jabor, constitui mais um exemplo de filme adaptado para outra mídia; a peça é dirigida por Rosane Svartman e Lírio Ferreira, ambos vindos do cinema, e também usa a tecnologia do cinema em suas apresentações.

Dados estatísticos de 1992, levantados por Linda Hutcheon em seu texto “Beginning to theorize adaptation”, confirmam a importância mercadológica e a onipresença das adaptações. De acordo com a autora, 85% dos “Oscars” de melhor filme resultam de adaptações. Em 2013, *Argo*, adaptação do livro de mesmo nome, de Antonio Mendez e Matt Baglio, foi o vencedor do prêmio de melhor filme.

Hutcheon afirma ainda que 95% das minisséries e 70% dos filmes para a televisão ganhadores do Emmy são provenientes de adaptações (HUTCHEON, 2006, p.4). Fizemos um levantamento<sup>69</sup> dos últimos anos, 2000 a 2013, e constatamos que 50% dos filmes estrangeiros ganhadores do Oscar são advindos de adaptações.

Dudley Andrew diz que o processo de adaptação surgiu junto com o cinema e que metade dos filmes comerciais tem como fonte a literatura (2000, p.28). James Naremore cita uma pesquisa do *New York Times*, de 1985, que afirma que um em cada cinquenta romances publicados nos EUA foi adaptado por Hollywood.

João Batista de Brito, no livro *Literatura no cinema*, informa que o número de filmes com roteiros originais e com roteiros adaptados equiparam-se, em termos

---

<sup>69</sup> <http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/index.html>.

quantitativos; no entanto, baseando-se em uma observação empírica, relacionada à qualidade dos filmes, ele diz:

Assim, em linhas gerais, e na perspectiva da qualidade, pode-se dizer que: primeiro os grandes romances geraram filmes pequenos, e vice-versa, os romances pequenos (da chamada sublitteratura!) geraram grandes filmes: e em segundo e mais importante lugar para nós, os roteiros originais respondem por filmes melhores que os adaptados. Quem quiser exemplos, é só lembrar dos filmes que já viu (BRITO, 2006, p. 160).

Nesse momento do texto, e em outros, fica bastante claro que a posição do crítico é contrária às adaptações; ele ajuda a engrossar o coro daqueles que clamam por um “cinema puro”, daqueles que não acreditam na capacidade criativa do adaptador, daqueles que não aceitam as obras adaptadas como sendo originais e diferentes. Aqui respondemos à solicitação de Brito com uma pergunta: *O Poderoso chefão; Apocalypse Now; Casablanca; E o vento levou; Zorba, o Grego; Lolita* e mais uma imensa lista de filmes adaptados, seja de literatura ou de sublitteratura, são qualitativamente inferiores por serem adaptações?

A discussão haverá sempre. As comparações são inevitáveis. As perdas e ganhos, os distanciamentos e as aproximações serão constantemente mencionados. Entretanto, o “reino da adaptação<sup>70</sup>” já está assegurado, tanto na história, quanto no cotidiano cinematográfico. Porém, a investigação deste fenômeno deve ser feita com parâmetros teórico-críticos, e não com impressões extrínsecas às textualidades em questão. A “Gata borralheira” pode virar uma linda princesa e o *The End* das adaptações fílmicas pode ser feliz.

Essa discussão sobre a adaptação fílmica, a nosso ver, justifica-se, uma vez que a pesquisa se propõe a investigar o texto literário e o texto fílmico. Através das escolhas, dos posicionamentos, das referências de cada um dos autores, vemo-nos diante de diferentes obras, que por vezes aproximam-se, por vezes distanciam-se.

Mesmo oriunda de um texto adaptado, a *LavourArcaica* de Luiz Fernando Carvalho é original e única. Sua marca pessoal está impressa no título de sua adaptação fílmica, na escolha do elenco e da equipe, no trabalho de improvisação feito com os atores, na música, na iluminação, nos cenários, nos figurinos, etc.

---

<sup>70</sup> Referência ao texto “Introduction: film and the reign of adaptation”, de James Naremore.

Em *Sobre o filme LavourArcaica*, Carvalho fala em atribuir novas possibilidades as palavras do romance:

Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me proporcionavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alçando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens (2002, p.35-36).

No lugar das palavras “antiga”, “milénar”, “tradição”, imagens da mesa dos sermões feita de madeira de lei; do pão saindo do forno à lenha; do pente que valia por um livro de histórias; da coalhada pingando na cozinha; das marcas do tempo nas paredes da casa velha; do sabão de cinzas usado no banho de André; das gamelas carcomidas; das canecas amassadas, etc.

Os constantes jogos de claro-escuro, bem como a utilização de *close-ups*, de planos oblíquos e de imagens desfocadas confirmam o carácter conflituoso e fragmentado dos personagens. A respeito da construção da primeira cena, por exemplo, Carvalho diz querer fugir do descritivo:

A minha ideia inicialmente era mostrar a vinda do Pedro, chegando na estação, tomando o trem para ir buscar o irmão. Mas isso me parecia... cada vez mais descritivo, e eu não queria trabalhar com o descritivo, [...] num primeiro momento a câmara não descreve o quarto, ele [André] poderia estar no chão da cabine de um trem, o mundo exterior pouco me importava. [...] uma imagem-síntese de todo o filme, que já traz consigo a sugestão da possessão, do corpo em delírio, do trem que se transforma em corpo, do corpo que se transforma em trem, ou seja, tudo conduz a um sentimento só, tudo é nada, nada que se vai expandindo, se abrindo, é pura imaginação para quem se depara com aquilo. [...] Esse norte da expressão e não da descrição foi definitivo e me guiou até a montagem (2002, p.49-51).

Nas celebrações, narradas na adaptação fílmica, as expressões de Ana – seu sorriso, seu olhar marcante, seus gestos delicados, sua dança sedutora – sobrepõem-se as descrições dadas por André. Ana entra, na primeira festa, de forma leve e brincalhona; dança com os convidados; dança com o irmão, Pedro, e exhibe-se para André, que a



observa de longe. Na segunda festa, as imagens nos revelam uma Ana possessa, demoníaca, luxuriosa. Seu sorriso bucólico transforma-se em um deboche exuberante. O girar violento da cabeça, a batida forte dos pés descalços, as mãos que entornam o vinho nos ombros nus sobrepujam os gestos delicados mostrados por Ana na primeira dança.

Diferente do que acontece no romance<sup>71</sup>, Carvalho optou por encerrar sua *Lavoura* com um discurso sobre o tempo:

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. Rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não se rebelando contra seu curso, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas<sup>72</sup>.

Em voz *over*, o pai (Raul Cortez) profere sua prédica, enquanto André simula seu enterro, cobrindo-se de folhas.

---

<sup>71</sup> O romance encerra-se com um discurso de André: (Em memória de 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, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.") (NASSAR, 2009, p.193-194).

<sup>72</sup> Transcrito de *LavourArcaica*. No romance, esse sermão paterno encontra-se no capítulo 9 (p.51-53).

## *Capítulo II*

### *Um olhar sobre Ana: dos véus à revelação*

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome”.

*Lavoura arcaica.*

## *1 As Lavouras e seus personagens*

“É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”.

Anatol Rosenfeld.

*Lavouras* “exigentes<sup>73</sup>”, essas de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, não se mostram assim em um primeiro olhar. A complexidade de seus temas, a confluência de vários gêneros literários, bem como as incontáveis ressonâncias textuais chegam a “desnortear”, exigindo muitos olhares e releituras. Em *Uma lavoura de insuspeitos frutos*, Renata Pimentel Teixeira credits, entre outros fatores, a “falta de rumo”, que sentimos durante a leitura, ao elevado grau de poeticidade do romance:

Ao parecer identificar-se seja com o romance, seja com a novela (ambos remetendo a realizações no terreno da prosa), prepara o leitor para uma determinada recepção e, apesar de este reconhecer a existência de um fio narrativo, é “desnortado” pelo elevado grau de poeticidade (bem maior, inclusive, do que o previsível nesses gêneros) (2002, p.32).

As primeiras frases do romance já apontam essa tendência poética que será encontrada em todo o texto: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, [...]” (NASSAR, 2009, p.7). Romancepoema? Poemaprosa? Mémória? Tragédia? Poesia filosófica?

Temas como incesto, relações familiares, autoritarismo, embates entre pais e filhos, conflitos de gerações, interditos, etc., são centrais nas *Lavouras*.

No entanto, o que mais nos seduziu nessas *Lavouras* foi a complexidade de seus personagens. Rosenfeld diz: “É porém a personagem que com maior nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (2002, p.17-18). Na literatura, através das palavras, adentramos indiretamente no mundo dos personagens, em seus aspectos psíquicos. O cinema e o teatro, através da “mediação física do corpo, da

---

<sup>73</sup> Alcides Villaça chama, no prefácio de *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*, o romance de Raduan Nassar, de “romance exigente” (2006, p.9).

fisionomia ou da voz”, dá-nos uma forma mais direta de contato com os personagens que o romance (2002, p.11-20).

Através das memórias de André iremos conhecer os personagens das *Lavouras*, suas marcas pessoais, suas inquietações, seus conflitos, seus desejos. É assim que o narrador-protagonista nos apresenta sua família, definindo suas duas linhagens:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anômala, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 2009, p.154-155).

Essa dicotomia entre “direita” e “esquerda”, a carga simbólica dessas palavras revela muito dos personagens das *Lavouras*.

Na Bíblia, a esquerda está relacionada ao inferno, ao passo que a direita é a direção para o paraíso. Lemos em Mateus:

Então, dirá o rei aos que estiverem à sua direita: Vinde, benditos de meu pai, possuí por herança o reino que vos está preparado desde a fundação do mundo; [...] Então, dirá também aos que estiverem à sua esquerda: Apartai-vos de mim, maldito, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos (Mt 25: 34-41).

No Mito de Er<sup>74</sup>, os juízes, após proferirem suas sentenças, “ordenavam aos justos subirem pelo caminho da direita, em direção ao céu”, e aos injustos “tomarem a via descendente, à esquerda” (Livro X, 614b-621b).

Essa simbologia milenar foi transmitida ao longo das gerações. No campo de extermínio em Auschwitz (Século XX, II Guerra Mundial), por exemplo, grandes filas se

---

<sup>74</sup> Er, morto em batalha, voltando à vida, foi escolhido como mensageiro do além. Cabia-lhe narrar o que acontecia aos justos e aos injustos após a morte.

formavam, os que podiam trabalhar como escravos ficavam nas filas à direita, os da esquerda iriam direto para a morte (MAINARDI, 2012, p.47).

André Luis Rodrigues afirma que a esquerda é “o lugar dos sem-lugar, dos marcados, estigmatizados, inadaptados, tortos, sinistros, mas também dos que não se submetem, dos que se revoltam, dos que questionam e desafiam a ordem estabelecida, como fez Satã” (2006, p.114).

Em “Poema de setes faces”, de Carlos Drummond de Andrade, o eu-lírico declara: “Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida”.

Nas *Lavouras*, os que ocupam o lado esquerdo do pai à mesa (a mãe, André, Ana e Lula) são os estigmatizados, marcados por excessos, fugas, rebeldias, transgressões, interditos; são os destinados ao inferno. À direita, Pedro, Rosa, Zuleika e Huda fazem parte do “desenvolvimento espontâneo do tronco”, da linhagem reta, aqueles que seguem e são seguidos, que não se rebelam, que aceitam as regras estabelecidas pelo patriarca; têm o paraíso a sua espera.

André, o narrador-protagonista, em diversos momentos, reforça essa sina maligna que o envolve, comparando-se a Caim:

**[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim** (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), **dos que trazem um sinal na testa [...]** (NASSAR, 2009, p.138) (Grifo nosso).

O livro do Gênesis traz a história de Caim, que foi amaldiçoado por Deus, devendo tornar-se “fugitivo e errante”, após ter assassinado o irmão Abel:

E agora maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber da tua mão o sangue do teu irmão. Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e errante serás na terra. Então, disse Caim ao Senhor: É maior minha maldade que a que possa ser perdoada. Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua face me esconderei; e serei fugitivo e errante na terra, e será que todo aquele que me achar me matará. O Senhor, porém, disse-lhe: Portanto, qualquer

que matar a Caim sete vezes será castigado. E pôs o Senhor um sinal em Caim, para que não o ferisse qualquer que o achasse (Gn 4: 11-15).

Quantas semelhanças entre o personagem bíblico e o das *Lavouras*! André, assim como Caim, é amaldiçoado, é errante, é fugitivo. Ele também carrega uma chaga que o aponta como assassino, mesmo que a morte de sua irmã não tenha sido cometida pelas suas mãos.

Na adaptação filmica, o personagem André é representado pelo ator Selton Mello. Sabemos a cor de seus cabelos, como se veste, como era quando criança, a expressão de seu olhar; quando está feliz ou triste. A câmera nos mostra um jovem magro, imberbe, de fala convulsa, por vezes ininteligível. Os *close-ups* enchem a tela com partes de seu corpo, corroborando o caráter fragmentado, mutilado, conflituoso do personagem. No livro *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin afirma que o “grande plano” (*close-up*) “constitui uma das contribuições específicas mais prestigiosas do cinema”. Para o autor, o *close-up* do rosto humano reflete a “significação psicológica e dramática do filme”, caracterizando de forma contundente o “cinema interior” (2005, p.48-49).

Esse “cinema interior”, de que fala Martin, está presente em *LavourArcaica*. A imagem desfocada da câmera aproxima-se do rosto contorcido do personagem. Boca, olho, orelha, parte do rosto preenchem a tela, indicando, já nos primeiros minutos, o caráter atormentado do personagem.

Aquilo que a câmera nos mostra nas primeiras cenas reflete as aspirações do diretor ao filmar sua *Lavoura*: “A preocupação principal é trazer o mundo interno do personagem para o primeiro plano. A cenografia é a da alma, não tem geografia, regionalismos, isso me daria a sensação de estar caindo num clichê do Brasil, sendo arrastado para dentro de um cartão-postal” (CARVALHO, 2002, p.79).

Carvalho constrói seus personagens de “dentro para fora”, evitando o didatismo, a imitação. Ele leva seus personagens, através da improvisação, a vivenciarem os acontecimentos. O diretor comenta as cenas em que André aparece em transe:

Aquilo é feito uma vez só, um grande improviso. Esquadrinha o chão todo com os pontos de foco, estimula o ator, e se começa a improvisar com o ator no caminho da cena, e improvisar mais, improvisar, e já está toda a equipe sabendo. E quando o ator chegava na sintonia tal, eu simplesmente olhava para o Walter

Carvalho<sup>75</sup>, que estava ali vivendo aquela joça toda e “Câmera!” e “Ação!”. O ator mal percebia a passagem do improviso para o momento da câmera rodando. Eu não queria que Selton imitasse um cara em transe, eu queria que ele estivesse em transe, que ele fosse o André (2002, p.59-60).

Carvalho queria transformar em imagens “a alma das palavras”, bem como conseguir um método para trabalhar com o elenco. Decidiu-se pelos princípios teatrais e filosóficos de Antonin Artaud<sup>76</sup>, seguiu sua “cartilha”. Artaud preconiza uma entrega total “ao instante de criação para que o ator realize no teatro essa ação orgânica e essencial, formando seu desempenho como um ato verdadeiro, dominado pelo ‘gesto absoluto’ que está na origem de toda linguagem humana” (ARTAUD, 2006, p.18).

Para conseguir esse “ato verdadeiro”, contido nas teorias de Artaud, Luiz Fernando usou técnicas de improvisação. Atores e equipe passaram quatro meses morando em uma fazenda, que serviu de locação<sup>77</sup> para o filme, improvisando. Eram os personagens trabalhando na terra, tirando leite de vaca, plantando sua horta. Tinham aulas de dança, de voz, de culinária. “Aí chega um momento em que eles já estão, digamos, tão imbuídos da atmosfera de cada personagem e da relação entre eles... Porque a improvisação já criou vínculos, já estabeleceu a linguagem, que é uma coisa que vem antes da própria fala, já foi criado um discurso do corpo, dos gestos, foi inventada uma família, o que é o mais importante” (CARVALHO, 2002, p.91-94).

Simone Spoladore, atriz curitibana, que interpretou Ana, precisou de um tempo ainda maior para construir a sua personagem, quase um ano. A atriz que vinha do teatro conta, em *Nosso Diário*, as dificuldades que enfrentou para conseguir um papel em *LavourArcaica*: “O teste foi muito intenso. Acho que foram uns quarenta minutos sem interrupção. E ele colocava música e ia sugerindo: Ana na lavoura, Ana tomando banho de chuva, Ana e o primeiro amor, Ana perdendo esse amor<sup>78</sup>”. Spoladore transformou, em imagens, a complexidade daquela personagem que se expressa, tanto no romance quanto na adaptação fílmica, através de seu silêncio e de sua dança. Coube à atriz e sua performance revelar as contradições, os conflitos, as paixões proibidas de Ana no cinema.

Antonio Candido fala da importância do personagem no romance. De acordo com o autor, existem três elementos inseparáveis nos romances bem realizados: o enredo, o

---

<sup>75</sup> Diretor de fotografia.

<sup>76</sup> Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês.

<sup>77</sup> São José das Três Ilhas, Minas Gerais.

<sup>78</sup> Transcrito do filme *Nosso Diário*.

personagem e as ideias. Os personagens fazem a ligação entre o enredo e as ideias, tornando-se o que há de mais “vivo” no romance (CANDIDO, 2002, p.54). Esse “ser fictício” que foi ganhando, ao longo dos anos, complexidade, revela-se através do contexto onde está inserido, através das diversas ideologias que envolvem o romance, através das diversas vozes que o compõem. “Que a história se conte conduzida pelas impressões dos personagens. É isso que, por fim, diferencia a ficção da história e da filosofia e da ciência” (BEACH *apud* FRIEDMAN, 2002, p.167).

Sendo assim, a complexidade de Ana não está somente nela, em seus traumas, seus desejos, suas inquietações, mas em questões mais abrangentes, que permeiam as *Lavouras*: no contexto familiar que a cerca, nas simbologias que ajudam a descrevê-la, na forma como é vista pelos outros. Para Pedro, por exemplo, que não sabia da relação incestuosa dos irmãos, o sofrimento de Ana, quando da fuga de André, é puro, fraterno, inocente. Ana é descrita por Pedro como uma santa:

[...] "foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha [...]" (NASSAR, 2009, p.37).

Para André, Ana era a amante, demoníaca, luxuriosa, venenosa, mundana:

"Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome" explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, "era Ana a minha enfermidade ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos" (NASSAR, 2009, p.107).

Na festa de “páscoa”, que culminou em morte, André parece zombar do pensamento familiar, julgando que Ana estava sempre na capela. Ora, André sabia os caminhos percorridos pela amante-irmã, conhecia seus pecados, sua malícia.

Essa dualidade, esse mistério, essa natureza fragmentada e incompleta, que encontramos em Ana e em outros personagens das *Lavouras*, são marcadamente encontrados nas produções artísticas modernas e contemporâneas. De acordo com Antonio Candido, as mudanças ocorridas nos romances a partir do século XVIII foram



essenciais para essa nova composição dos “seres fictícios”, que passaram, no decorrer dos anos, de seres íntegros, delimitáveis para “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (2002, p.60-61). Mas foi no século XX, com os escritos de Marcel Proust, Virgínia Woolf, Kafka, James Joyce, entre outros, que as grandes transformações tiveram lugar. O romance passa a ser o lugar de confronto entre o herói problemático, demoníaco e o seu mundo.

Diferente do herói épico, que tem como objetivo o destino de uma comunidade, o herói do romance é pautado no indivíduo, na subjetividade, na interioridade. De acordo com Lukács, “o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo”, rumo ao autoconhecimento (2000, p.82). Para Mikhail Bakhtin, os personagens do romance são seres inacabados, inadequados, capazes de transformar-se e de evoluir; complexos no sentido que reúnem diversos e distintos traços: positivos, negativos, inferiores, elevados, cômicos e sérios (1998, p.402). A complexidade dos personagens das *Lavouras* coloca-os no patamar dos personagens de Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Dostoiévski, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, James Joyce, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, etc.

Nos anos 20, E. M. Forster, romancista e crítico inglês, aponta os “seres fictícios” como um dos componentes essenciais do romance, ao lado da intriga e da história. Forster classifica os personagens como “personagens planas (*flat*)” e “personagens esféricas (*round*)”. Essas mais complexas, imprevisíveis, surpreendentes, multidimensionais; aquelas, mais facilmente compreendidas, não possibilitam muitas leituras, criadas em torno de ideias únicas, superficiais, externas. De acordo com Candido:

As “personagens esféricas” não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender (2002, p.63).

Nesse sentido, os personagens das *Lavouras*, em sua maioria<sup>79</sup>, adéquam-se à categoria de “personagens esféricos”. São surpreendentes, misteriosos, dúbios, antagônicos. Ana, por exemplo, tira seus véus e revela camadas profundas de sua

---

<sup>79</sup> Existem personagens secundários e figurantes. Ex: o tio, a prostituta.

interioridade. Nada nessa personagem é simples ou facilmente interpretável. Tantas Anas, tantos silêncios, tantas paixões, tantas contradições. Ana, a santa: boa filha, irmã, religiosa, seguidora dos preceitos paternos. Ana, a puta: rebelde, amante, demoníaca, luxuriosa. Na adaptação fílmica, o olhar, que se agiganta na tela, mostra as múltiplas faces de Ana. A câmera, amparada pela luz, transforma em imagem o olhar misterioso e venenoso da personagem, seus “olhos de tâmara”, o olhar bondoso, indicando que o “corpo tinha luz”, em oposição aos olhos sujos, revelando “um corpo tenebroso”.

Quando fala da iluminação, Marcel Martin a coloca na categoria de “elemento fílmico não específico”<sup>80</sup>, devido a sua utilização em outras produções artísticas: pintura, teatro, fotografia, televisão, etc. Martin destaca a importância da luz para as produções cinematográficas, mesmo sabendo que essa importância é praticamente invisível ao “espectador inexperiente”. São infundáveis os efeitos que a iluminação pode causar: dramáticos, psicológicos, emocionais, expressivos, só para citar alguns deles. De acordo com o autor, essa utilização rebuscada da luz já é percebida na *Era Muda do Cinema*, início do século XX; no *Expressionismo Alemão* e no *Film Noir*, a partir dos anos 40.

Martin diz haver, na atualidade, uma tendência, por parte do cinema, a optar por uma iluminação mais realista, menos simbólica. Não é o que acontece em *LavourArcaica*. O diretor de fotografia, Walter Carvalho, fugiu ao uso realista da luz, compondo criteriosamente cada uma das cenas. A iluminação, proposta por Carvalho, vai ganhando nuances que variam de um escuro total, muitas sombras, jogos de claro-escuro, meia iluminação, produzida ilusoriamente por velas e candeeiros; claridade, brilho intenso, chegando a cegar.

Essas variações de luz já estavam descritas no romance de Nassar: “claridade”, “luminosa”, “luz”, “sombra”, “escuridão”, “penumbra”, “cegar”, “sol”, “brilho”, “aurora”, “trevas”, são termos recorrentes na narrativa e foram traduzidos em imagens através do olhar apurado do diretor de fotografia – “O diretor de fotografia é o pintor dos quadros dos outros” (MOURA, 2005, p.209). O que vemos em *LavourArcaica* são quadros pintados por Walter Carvalho com cores moídas<sup>81</sup>; são luzes que enganam o espectador. Cada personagem tem a sua luz, cada tempo tem a sua claridade. À “luz boa da infância” (NASSAR) em tons de azul e branco se opõe a escuridão do quarto de

<sup>80</sup> Além da iluminação, Martin considera o figurino, os cenários, a cor, a tela larga e o desempenho dos atores como elementos não específicos do cinema (2005, p.71-93).

<sup>81</sup> Walter Carvalho, em *Nosso diário*, fala sobre as cores de *LavourArcaica*: “Os pintores usavam uma pedra para moer as cores. Sinto que nesta fazenda é preciso moê-las também”.

pensão; os diversos fundos pretos contrastam com momentos de luz estourada, luz que cega, simbolizando os contrastes humanos. Luiz Fernando fala do uso do preto como “uma metáfora da escuridão em que o personagem se encontra”, uma representação de seu mundo interior, de sua solidão (CARVALHO, 2002, p.102).

Na mesa dos sermões, a escassa luz, vinda de um lampião, incide sobre o patriarca. É uma iluminação tenebrista, que privilegia os vultos, as sombras. Luz só para o detentor do poder, o guia, e para aqueles que o seguem: “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família” (NASSAR, 2009, p.41). A forma como a cena é montada remete claramente à “Última Ceia” bíblica. Nas duas ceias, há a antecipação de um desfecho trágico, mortal: na ceia bíblica, o sacrificado será o filho; na arcaica, a filha, Ana.

Walter Carvalho compara a iluminação de *LavourArcaica* à pintura impressionista. Ele afirma:

Desde que me senti fotógrafo, além dos poetas, são os impressionistas que me inspiram e me regem. O registro da luz, tão caro aos pintores daquele período, é também um elemento fundamental no cinema. Alguns filmes que realizei têm a marca do impressionismo. É o caso de *LavourArcaica*. Toda sequência inicial do personagem André (Selton Mello) no embate com seu irmão Pedro (Leonardo Medeiros) se inspira nesse universo (*Bravo!* nº180).

A luz “impressionista” de Walter Carvalho semeou efeitos diversificados e antagônicos: alegria e tristeza, inocência e perdição, delicadeza e violência, brilho e escuridão, poder e submissão, unidade e fragmentação, pecado e absolvição, vida e morte.

Todos esses efeitos, obtidos através dos mais diferentes recursos, têm a intenção de aproximar personagens e pessoas, de simular a realidade vivida por eles, de iludir os leitores, de corporificar os “seres fictícios”. São tão reais, fazem-nos rir e chorar, como se a sua história fosse a nossa história. Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov discorrem sobre essa associação entre pessoa/personagem:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de

sua vida ausente do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção (*apud* BRAIT, 1985, p.11-12).

Sendo assim, Ana existe. Ela habita uma realidade diferente da nossa, já que seu universo é ficcional. Ana é feita de papel, é feita de imagem. Essa Ana não é Santa, não é Terra, não é Bolena. Mesmo sem sobrenome, ela é singular, única, inimitável. Quem é Ana? Ana das *Lavouras*? Uma adolescente, filha de imigrantes, que vive em uma fazenda e tem três irmãos (Pedro, André, Lula) e três irmãs (Rosa, Zuleika, Huda). Dentro de sua família, existem divisões e Ana pertence à linhagem da esquerda. Ela é silenciosa, não se expressa através de falas, mas dança, ama, infringe regras, luta por liberdade. E como é bonita essa Ana! “Corpo de campônia”, “cabelos negros e soltos”, “mãos graciosas”, “selvagem elegância”, “pele fresca”, “olhos de tâmara” (NASSAR, 2009, p.28-30). Ana é uma invenção!

Antonio Candido afirma que só existe um tipo de personagem eficaz, o personagem inventado. No entanto, esse personagem inventado não está totalmente dissociado do mundo e dos seres reais. Candido diz que essa “realidade básica pode parecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção dos escritos, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras” (CANDIDO, 2002, p.69).

Mauriac classifica os personagens considerando o grau de afastamento entre eles e a realidade. Nos romances memorialistas, existe um afastamento leve; nos retratistas, há uma “cópia fiel de pessoas reais”; nas personagens inventadas, “a realidade é apenas um dado inicial, servindo para concretizar virtualidades imaginadas” (MAURIAC, 1952, *apud* CANDIDO, 2002, p.68-69).

Invenção talvez seja a palavra-chave para entender o processo de criação dos personagens. Ilusão, mentira, simulação, manipulação são usadas para confundir o nosso discernimento entre realidade e ficção. Nós fingimos acreditar, e rimos, choramos, amamos, odiamos. Como é bom ser enganado por esses “seres de ficção”!

Certamente existe algo de realidade nos personagens das *Lavouras*. Um parente, um amigo, uma amante, a origem libanesa, a vida do campo, os arquétipos, as lembranças,

a infância? Em uma de suas entrevistas<sup>82</sup>, Nassar afirma: “[...] fui buscar na infância a atmosfera mediterrânea que existe no livro, afinal Pindorama<sup>83</sup> era uma cidade predominantemente de imigrantes mediterrâneos, aliás, o Brasil todo, de algum modo, é mediterrâneo” (*apud* RODRIGUES, 2006, p.159). A utilização dessas figuras ou vivências reais pode ter sido um ponto de partida, um impulso criativo. Candido afirma que “o próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir” (2002, p.74). A construção, feita com base no mundo e nos personagens ficcionais, é facilmente observável nas *Lavouras*. André é o filho pródigo<sup>84</sup>, é Caim, é Édipo, é Dioniso, é um apóstolo de Cristo. Iohána é Moisés, é Abraão, é Apolo, é Agamêmnon. A mãe é Maria, é Jocasta, é Penélope – “destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família” (NASSAR, 2009, p.37). Ana é santa, é Salomé, é Eva, é bacante, é Afrodite, etc.

Em uma análise mais moderna dos personagens de ficção, não se podem desprezar as contribuições de abordagens variadas – psicanalíticas, sociológicas, semióticas, filosóficas, etc. – desde que sejam demandadas intrinsecamente pelo texto literário. De acordo com Bourneuf e Ouellett, os personagens de ficção agem e revelam-se uns sobre os outros. Os autores apontam quatro funções possíveis desempenhadas pelos personagens no universo fictício: função decorativa, agente da ação, porta voz do autor, ser fictício com forma própria de existir (*apud* BRAIT, 1985, p.48-52).

O personagem com “função decorativa” não tem uma significação particular dentro da narrativa, mas pode ajudar na composição de certo traço ou característica. Nas cenas das festas, nas *Lavouras*, os parentes, o tio velho, os moços e moças, que delas participam, têm essa função. O tio, que toca a flauta de forma efusiva, dá o ritmo da dança; os moços e moças reforçam o clima festivo e tradicional tão importante naquele núcleo familiar, dançam, brincam, batem palmas, interagem com Ana: “ela [Ana] roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços” (NASSAR, 2009, p.29). Na festa de André, vão ao socorro da mãe, que chora a filha morta. A prostituta, interpretada no filme por Denise Del Vecchio, mostra-nos a iniciação sexual de André, a natureza atormentada e rebelde daquele adolescente: “é uma doida pena ver esse menino trêmulo com tanta

<sup>82</sup> Entrevista concedida a Edla van Steen.

<sup>83</sup> Pindorama é a cidade de nascimento de Raduan Nassar.

<sup>84</sup> No ensaio “Da cólera ao silêncio”, Leyla Perrone-Moisés chama *Lavoura arcaica* de “versão negra do filho pródigo, sem final feliz” (1997, p.66).

pureza no rosto e tanta limpeza no corpo, ela me disse, é uma doida pena um menino de penugens como você, de peito liso sem acabamento, se queimando na cama feito graveto” (NASSAR, 2009, p.69).

A função de “agente da ação”, na qual os personagens apresentam-se em situações de conflito, aliando-se ou defrontando-se, é bastante evidente nas *Lavouras*. Todos os membros da família podem ser caracterizados nessa função. As irmãs, excetuando-se Ana, aliam-se aos ensinamentos paternos. Pedro, o representante do pai, enfrenta a desobediência de André, conduzindo-o de volta ao lar. A mãe afronta as doutrinas do patriarca com seus excessos afetivos. Lula seguirá os passos do “filho torto”. Ana grita, em silêncio, por liberdade. Ao viver um amor clandestino com o irmão, ela infringe regras morais e sociais, sendo punida com a morte.

O maior embate, no entanto, acontece entre André e Iohána. O “filho tresmalhado” viola todas as regras estabelecidas para aquela família. Ele cultua os excessos, inclusive os do corpo; não é disposto para o trabalho, tem uma relação incestuosa com a própria irmã, foge de casa, subverte o discurso paterno, pregando a desordem, a obscuridade, a impaciência e a desunião:

[...] a impaciência também tem os seus direitos! [...] - Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade [...] - Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeei esta semente (NASSAR, 2009, p.88;158;163).

Pai e filho são marcados por forças antagônicas, por forças conflituosas e, ao mesmo tempo, forças complementares. Essas forças, que ora se repelem, ora se aproximam, remetem ao que Friedrich Nietzsche chamou de dualidade do dionisíaco e do apolíneo. De acordo com Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*,

É a suas duas divindades das artes, Apolo<sup>85</sup> e Dioniso<sup>86</sup>, que se liga nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origem como dos fins, que

---

<sup>85</sup> Apolo, na mitologia grega, era o deus do sol que conduzia diariamente seu carro de um extremo a outro do firmamento, originando os dias e as noites. Considerado ainda o inventor da lira e protetor das artes, era igualmente deus da harmonia, da música, da inspiração poética e da profecia (NIETZSCHE, 2007, p.27) (Nota do tradutor).

<sup>86</sup> Na mitologia grega, Dioniso era o deus do vinho, da embriaguês, da colheita e da fertilidade (NIETZSCHE, 2007, p.16) (Nota do tradutor).

subsiste no mundo grego entre a arte plástica, a apolínea, e a arte não-plástica da música, aquela de Dioniso. Esses dois instintos tão diferentes caminham lado a lado, na maioria das vezes em guerra aberta, e incitando-se mutuamente para novas criações, sempre mais robustas, para perpetuar nelas o conflito desse antagonismo que seu designativo “arte”, comum a ambos, somente encobre; até que, finalmente, por um milagre metafísico da “vontade” helênica, aparecem acoplados e, nesse acoplamento, geram então a obra ao mesmo tempo dionisiaca e apolínea da tragédia ática<sup>87</sup> (NIETZSCHE, 2007, p.27-28).

Iohána e André, da maneira como são construídos nas *Lavouras*, representam essas forças conflituosas e complementares, equiparando-se, nesse sentido, a Apolo (Iohána) e Dioniso (André). O patriarca, representante da razão, da luz, do poder supremo também se permite embriagar: “depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão” (NASSAR, 2009, p.30), também comete excessos, deixando-se possuir pela ira, que o levou a assassinar a própria filha: “era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava” (NASSAR, 2009, p.191).

Com relação ao personagem como “porta voz do autor”, Beth Brait o caracteriza como “um amálgama das observações e das virtualidades de seu criador”, entretanto a narrativa ficcional é plenamente autônoma. Ainda de acordo com a autora, o personagem com a “função de ser fictício” tem forma própria de existir (BRAIT, 1985, p.51-52).

Personagem e texto vão sendo construídos através de uma combinação criativa, através de artifícios diversificados, até que se chegue ao produto final. É bastante interessante a comparação, feita por Beth Brait, entre o escritor – acrescentamos cineasta, teatrólogos, pintores, escultores, etc. – e o bruxo:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinharias do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos” (BRAIT, 1985, p.53).

---

<sup>87</sup> Tragédia grega.

Se o artista é o bruxo, aquele que vai nos enfeitiçar com suas poções mágicas, aquele que vai nos iludir, o narrador é o encarregado de nos guiar através desse mundo “fabricado”. E a imaginação desses “bruxos” não tem limites. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, seremos guiados por um “defunto autor”: “Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo” (ASSIS, 2005, p.8). Em *Elogio da Loucura*, somos conduzidos pela Loucura:

De fato, que mais poderia convir à Loucura do que ser o arauto do próprio mérito e fazer ecoar por toda parte os seus próprios louvores? Quem poderá pintar-me com mais fidelidade do que eu mesma? Haverá, talvez, quem reconheça melhor em mim o que eu mesma não reconheço? [...] Não posso deixar, neste momento, de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão ou pelo fingimento dos mortais. É certo que nutrem por mim uma veneração muito grande e apreciam bastante as minhas boas ações; mas, parece incrível, desde que o mundo é mundo, nunca houve um só homem que, manifestando o reconhecimento, fizesse o elogio da Loucura (ROTTERDAM, 2002, p.5).

A morte é quem nos leva em *A menina que roubava livros*:

Eu poderia me apresentar apropriadamente, mas, na verdade, isso não é necessário. Você me conhecerá o suficiente e bem depressa, dependendo de uma gama diversificada de variáveis. Basta dizer que, em algum ponto do tempo, eu me erguerei sobre você com a maior cordialidade possível. Sua alma estará em meus braços. Haverá uma cor pousada em meu ombro. E levarei você embora gentilmente (ZUSAK<sup>88</sup>)

Quem é o nosso guia nas *Lavouras*? Quem é o semeador nessas *Lavouras*?

É um narrador-protagonista, um narrador centralmente envolvido na ação. Esse envolvimento emocional vai limitar sua mobilidade e suas fontes de informação. Norman Friedman afirma: “O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente

---

<sup>88</sup> Digital Source. Disponível em:

[https://docs.google.com/file/d/0B5HJ3BW4\\_ubHUWdkQTk0ZDFndVE/edit?pli=1](https://docs.google.com/file/d/0B5HJ3BW4_ubHUWdkQTk0ZDFndVE/edit?pli=1).



limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

O romance *Lavoura arcaica* é narrado por esse tipo de narrador. Em primeira pessoa, André, o “filho arredio”, vai contando sua história. Esse narrador-protagonista guia-nos por um “universo subterrâneo, cava a terra, desnuda a família, a ancestralidade, e reacende vozes” (SOUZA, 2005, p.96). Nas primeiras linhas do romance, não conseguimos identificar o tipo de narrador que teremos nessa caminhada. Ele se mostra impessoal, distante, um aedo recitando seu poema:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo [...] (NASSAR, 2009, p.7).

Depois dessa abertura, os verbos, os eu(s), meu(s), minha(s), me(s) começam a brotar, indicando-nos o tipo de narrador que teremos:

[...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra 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 [...] (NASSAR, 2009, p.7-8).

No filme, essa primeira parte, que chamamos de abertura, é mostrada através de imagens. A câmera nos mostra imagens distorcidas, parciais, fragmentados de um ser deitado em movimento frenético, convulsivo. O olho da câmera vai sendo ajustado e percebemos que é um homem e que ele se encontra, em um quarto, sob a cama. Lá estava André. Somos apresentados ao protagonista por um narrador cinematográfico<sup>89</sup>, a partir daí, André narrará sua “história passional”, que se inicia no quarto da velha pensão interiorana e finaliza na sua festa de páscoa. A ele se juntam outros personagens: o irmão mais velho,

---

<sup>89</sup> Genilda Azerêdo define o narrador cinematográfico, termo usado por Seymour Chatman, como “o agente geral, que abrange todo o filme como objeto construído, e responsável pela transmissão de todos os recursos comunicativos ligados ao canal sonoro e visual” (2007, p.147). Em *Lavoura Arcaica*, há um narrador maior, o narrador cinematográfico, que delega a André o foco narrativo.

que veio para levá-lo de volta; a família inteira desabando sobre ele “como um aguaceiro pesado”. Os personagens começam a ganhar forma, vamos descobrindo seus nomes, de onde vêm, suas características físicas e psicológicas. De André, no primeiro momento, sabemos de seus impulsos sexuais, de sua entrega ao corpo, de sua “doce embriaguez”, de seu isolamento. Pedro, o irmão mais velho, “era o pai”, misturava em suas falas ternura – “nós te amamos muito, nós te amamos muito” – e repreensões - “abotoe a camisa, André”; “por que as venezianas estão fechadas?” (NASSAR, 2009, p.9-10; 14). Começamos a decifrar os personagens das *Lavouras*.

A respeito do narrador em primeira pessoa, Beth Brait faz a seguinte afirmação:

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados. [...] Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de “conhecer-se” e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens. [...] Tomando como medida o romance moderno, empenhado cada vez mais em distanciar a personagem dos esquemas fixos que delimitam o ser fictício, teremos que admitir que esse recurso ajuda a multiplicar a complexidade da personagem e da escritura que lhe dá existência (1985, p.61-62).

Utilizando um discurso caótico, fragmentado, verborrágico, sem linearidade, André vive os dramas e reflete sobre eles. No ensaio “A poética da narrativa e a narrativa poética em *Lavoura arcaica*”, Sigrid Renaux declara que o discurso de André se estabelece dentro de uma organização mítica onde se entremeiam “recordações, reflexões e questionamentos” sobre ele mesmo, sobre sua família e sobre a vida (2007, p.16).

No filme, a forma de utilização da linguagem cinematográfica corrobora o discurso subjetivo do filho-narrador. Vejamos um exemplo do momento em que André diz a Pedro que é “um epilético”: André, em meio a uma discussão com Pedro, revela ao irmão sua doença. A câmera, que mostra os irmãos, está fora de foco, trêmula, enquadrando partes de André em *close-up*, tendo ao fundo um Pedro perplexo, como se estivesse acuado. As falas de André vão se concretizando em imagens, que acontecem em paralelo. Os cortes rápidos oscilam entre o quarto de pensão e imagens do pai e do irmão, trancando as portas apressadamente e as marcando com cruzes. Em grande plano,

vemos os pés descalços e agitados das mulheres, parecendo sem destino, dizendo: “ele nos abandonou”, “ele nos abandonou”. Por vezes, o preto toma conta de toda a tela; outras vezes, as imagens são distorcidas pelas grandes velas, carregadas pelos familiares. A fala atropelada e convulsa de André vaza para a cena em paralelo, juntando-se ao coro das mulheres, que gritam: “traz o demônio no corpo”, “traz o demônio no corpo”, “traz o demônio no corpo”. A multiplicidade de elementos que compõem as cenas chega a nos confundir, já não sabemos o que é real e o que está sendo imaginado por André. Ao final, um André exausto desaba no chão, indicando que seu transe epilético havia terminado.

Em seu ensaio “A personagem cinematográfica”, Paulo Emilio Sales Gomes aponta o cinema como um afluente de todas as linguagens, sejam elas artísticas ou não. De acordo com o autor, existe uma relação simbiótica entre o romance, o teatro e o cinema. O personagem pode ser citado como um dos responsáveis por esse tipo de relação. Teatro e cinema, por exemplo, necessitam de personagens e esses devem ser encarnados em atores, devem ser corporificados. Os recursos narrativos, de que dispõem o romance e o cinema, possibilitam aos “seres ficcionais” um maior grau de mobilidade. Vejamos um exemplo das *Lavouras*: em um primeiro momento, André é um adolescente atormentado, que fugiu de casa e está trancafiado em um quarto de pensão; algumas palavras adiante ou um corte rápido na cena, ele é uma criança alegre, que brinca na terra e interage com os animais.

Assim como existem aproximações, também existem distanciamentos, quando da composição dos personagens nos diferentes meios. No romance, o personagem é feito de palavras escritas, ele é imaginado pelo leitor; no cinema, o personagem ganha um corpo físico, ele é imagem, é palavra escrita e falada, é desempenho, ele é visto pelo espectador. Essa imposição física, presente no cinema e no teatro, determina que sejam feitas escolhas por parte dos diretores. Eles devem decidir quem será mais adequado para cada papel, optar por atores conhecidos ou desconhecidos, definir o biotipo mais apropriado para o personagem, considerar a experiência dos atores, etc.

Em *LavourArcaica*, as decisões de Luiz Fernando Carvalho foram bastante diversificadas. Para interpretar o pai, ele queria um ator experiente e escolheu Raul Cortez. Para o papel de Ana, sua opção foi pela estreante no cinema Simone Spoladore. Assim também seria com André, mas Carvalho rendeu-se ao desempenho de Selton Mello. André, de *LavourArcaica*, seria um poeta, um anjo decaído: “Então é assim,

delicado: tem barba, mas é pouca, o cabelo... é uma figura bonita, é um poeta, [...] Ele é um musgo, assim, ele é parte daquilo tudo, ele é uma planta, sabe?”<sup>90</sup>

É esse ser duplo, anjo e demônio, esse poeta e profeta, essa planta, esse musgo que nos conduzirá até Ana, (re)velando-a.

---

<sup>90</sup> Depoimento de Selton Mello para o documentário *Nosso diário*.

## 2 O banquete de vida e morte: Ana (re)velada

“[...] eu que não sabia que o amor requer vigília: não há paz que não tenha um fim, supremo bem, um termo, nem taça que não tenha um fundo de veneno”.

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*.

O banquete é considerado, quase que universalmente, como um grande ritual, uma refeição suntuosa e festiva, símbolo de comunhão, “símbolo de participação numa sociedade, num projeto, numa festa<sup>91</sup>”. Os gregos atribuíam funções sociais e educativas aos banquetes<sup>92</sup>; após o jantar, os convidados bebiam e discutiam sobre um determinado tema. Em *O banquete*, de Platão, por exemplo, os discursos são sobre o amor. Assim falou Erixímaco<sup>93</sup>:

– Começo por dizer, como na *Melanipe* de Eurípedes: “não são minhas estas palavras”, mas aqui do nosso Fedro. A toda hora e momento aí está ele a encher-me os ouvidos com seus queixumes: “Não é impressionante, Erixímaco, como vemos por aí os poetas comporem hinos em honra dos mais variados deuses, e em honra do Amor, um deus tão antigo e ilustre, nenhum desses poetas ilustres de agora lhe faz sequer um encómio? [...] Nisso sim, aplicam eles todo o seu zelo; trate-se, porém do Amor, e verás que até ao dia de hoje ainda nenhum homem ousou dirigir-lhe um cântico condigno. E assim se põe de lado um deus tão poderoso...” [...] A minha opinião, aí a têm: cada um de nós deverá apresentar um discurso de elogio ao Amor, o mais belo que lhe for possível, seguindo pela direita. O primeiro a falar naturalmente Fedro, já que ocupa o primeiro lugar e já que é ele, também, o pai da ideia (PLATÃO, 2010, 177ae).

O carácter ritualístico tão presente nas *Lavouras* assemelha-se muito aos banquetes. O ritual do plantio da terra, o ritual familiar, à mesa, fabricando o próprio pão, festejando; o ritual religioso dos sermões, das rezas; o ritual de purificação do banho; o ritual

<sup>91</sup> *Dicionário de símbolos* (2009, p.120).

<sup>92</sup> A tradutora de *O banquete*, Maria Tereza Schiappa de Azevedo, na introdução, define, assim, o que hoje chamamos de banquete: “Uma primeira observação que se impõe é definir o que para os atenienses significava um “symposion”: esta prática compreendia, com efeito, duas partes, à semelhança dos modernos banquetes - o “deipnos”, “jantar”, e o “potos”, “bebidas” -, constituindo a última o “symposion” propriamente dito, isto é, o momento em que os convivas se organizavam para beber e escolhiam centros de interesse para ocupar o tempo” (2010, p.10-11).

<sup>93</sup> Erixímaco, junto com Sócrates e outros, festejavam a vitória de Ágaton em um concurso de tragédias.

sacrificial de Iohána, que mata a filha, ou de André, que faz promessas caso consiga despertar Ana de seu torpor:

[...] mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação [...] Deus existe e em Teu nome imolarei um animal para nos provermos de carne assada, e decantaremos numerosos vinhos capitosos, e nos embriagaremos depois como dois meninos, e subiremos escarpas de pés descalços (que tropel de anjos, que acordes de cítaras, já ouço cascos repicando sinos!) e, de mãos dadas, iremos juntos incendiar o mundo! (NASSAR, 2009, p.102; 106).

A presença do cordeiro, animal sacrificial por excelência, também remete ao caráter ritualístico expresso nas *Lavouras*. A mãe chama o filho de “meu cordeiro” e o arrasta, segura, alimenta como se alimenta os animais que vão para o abate: “[...] e me [André] arrastando com ela pra cozinha e me segurando pela mão junto da mesa e comprimindo as pontas dos dedos da outra mão contra o fundo de uma travessa, não era no garfo, era entre as pontas dos dedos grossos que ela apanhava o bocado de comida pra me levar à boca ‘é assim que se alimenta um cordeiro’” (NASSAR, 2009, p.36). O próprio André, em sua festa de páscoa, compara-se a um “cordeiro sacrificado”<sup>94</sup>.

Vida e morte marcam o banquete de Ana nessas *Lavouras* ritualísticas. Que mistérios tem Ana? Que mistérios tem Ana?<sup>95</sup> A primeira vez que ouvimos o seu nome, Ana, não sabemos de quem se trata. André, refeito da chegada inesperada do irmão, hesita em perguntar por ela: “[...] e já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos” (NASSAR, 2009, p.14). Quem será essa personagem que desconserta André? Por que o narrador-protagonista receia em perguntar por ela? A forma temerária com que foi mencionada desperta em nós, leitores e espectadores, certa curiosidade. A primeira (re)velação fora feita. Havia um mistério circundando Ana.

O filme revela um pouco mais, na primeira aparição de Ana. A câmera, em plano americano<sup>96</sup>, mostra o pai sentado à cabeceira da mesa; depois, ela passeia por rostos

<sup>94</sup> De acordo com o *Dicionário de símbolos*, judeus, cristãos e muçulmanos têm o cordeiro, ainda hoje, como vítima sacrificial, principalmente nas festas de Renovação, de Páscoa e no Ramadão (2009, p.287).

<sup>95</sup> Parafraseando o refrão da música *Clarice*, feita por Caetano Veloso para homenagear Clarice Lispector. “Que mistério tem Clarice?! Que mistério tem Clarice?”

<sup>96</sup> A câmera mostra-nos figuras humanas até a linha da cintura aproximadamente (XAVIER, 2008, p.27).

sérios e cabisbaixos. Primeiro vemos os que estão à direita, encabeçados por Pedro, em seguida os da esquerda, começando pela mãe. A *voz-over* guia-nos através das imagens. Sabemos agora que Ana é um dos membros da família e que faz parte da linhagem da esquerda. Desse lado ficam os que trazem “o estigma de uma cicatriz”.

A esquerda é a direção do inferno, o lugar dos malditos: “Então, dirá também aos que estiverem à sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos” (Mt 25: 41). Na Idade Média, a Igreja Católica convencionou, com base na Bíblia, que a esquerda era o lado feminino, o lado do mau agouro, do noturno, do satânico. No Gênesis, Deus decide criar a mulher, pois não seria bom que o homem estivesse só. Essa mulher, criada para acompanhar e servir a Adão, foi feita de sua costela e recebeu o nome de Eva. A partir daí, tem início a porção de maldade da mulher. Primeiro, Eva desrespeitou as ordens divinas, que a proibiam de comer os frutos de certa árvore; depois, ela induziu seu marido a também comê-los. Como castigo por sua desobediência, sentiria muita dor durante o parto e seria dominada pelo marido: “E à mulher disse [Deus]: Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua concepção; com dor terás filhos; e o teu desejo será para teu marido, e ele te dominará” (Gn 3: 16).

A Bíblia está carregada de exemplos acentuando a carga de malignidade existente nas mulheres. Vejamos alguns deles:

E eu achei uma coisa mais amarga do que a morte: a mulher cujo coração são redes e laços e cujas mãos são ataduras; quem for bom diante de Deus escapará dela, mas o pecador virá a ser preso por ela (Ec 7: 26).

A mulher aprenda em silêncio com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão (1Tm 2: 11-14).

Esses conceitos, difundidos pelas escrituras sagradas, encontram eco nos tempos arcaicos, na história da civilização, na mitologia. Ao silêncio e à submissão feminina, acrescenta-se uma força maligna, que parece ser inerente ao gênero desde os mais antigos relatos.

Em *Os Trabalhos e os Dias*<sup>97</sup> e *Teogonia*<sup>98</sup>, a criação de Pandora, primeira mulher mortal, traz um mal incurável para todas as gerações: “E quem acolhe uma de raça perversa/vive com uma aflição sem fim nas entranhas,/ no ânimo, no coração, e incurável é o mal” (*Teogonia*, v.611-613). Zeus, para castigar Prometeu, que havia roubado o fogo sagrado, criou uma mulher, Pandora. Coube a essa mulher, mentirosa, sedutora, dissimulada e silenciosa, distribuir, pela terra, “tristes pesares”: diversos males, árduos trabalhos e terríveis doenças. De acordo com o mito, apenas a esperança restou para a humanidade (*Os Trabalhos e os Dias*, v.42-105).

Nas *Lavouras*, recai sobre a mãe a origem da malignidade sinistra: “[...] como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anômala” (NASSAR). Ao culpar a mãe pela sua origem anômala, o filho reafirma, mesmo que de forma inconsciente, o discurso arcaico da dominação do homem sobre a mulher. Em relação a esse discurso masculino, Georges Balandier afirma que: “[...] Devido, exatamente, a sua situação de alteridade, a mulher é definida como um elemento perigoso e antagonista. [...] Frequentemente ela é associada à antissociedade, às práticas da magia agressiva e da feitiçaria, às forças que corroem a ordem social e a cultura estabelecidas” (*apud* RODRIGUES, 2006, p.113). Ana, assim como aconteceu com a mãe, também será descrita por André como feiticeira, possuída, serpente.

O trabalho – “O amor, a união e o trabalho” (NASSAR) – era a estrutura daquela família patriarcal<sup>99</sup>. Existiam papéis bastantes definidos na hora de sua divisão. Aos homens, cabia levar o alimento para casa; às mulheres, a manutenção da casa: “os afazeres na cozinha e os bordados na varanda, na máquina de costura ou pondo ordem na despensa” (NASSAR, 2009, p.23). A presença do discurso masculino, determinando a “divisão sexual do trabalho”, faz-se presente, uma vez mais, nas *Lavouras*. Terry Eagleton relata como se dá essa divisão no mundo capitalista: o “pai sendo usado como força de trabalho no processo produtivo, enquanto à mãe cabe a “manutenção” material e emocional dele e da força de trabalho do futuro (os filhos)” (2006, p.263).

<sup>97</sup> *Os Trabalhos e os Dias* é um poema épico, escrito por Hesíodo. O tema central do poema refere-se ao trabalho e à justiça no mundo dos mortais.

<sup>98</sup> *Teogonia* é um poema mitológico, escrito por Hesíodo no século VIII a.C. O poema narra a origem dos deuses da mitologia grega.

<sup>99</sup> As autoras Martha Giudice Narvaz e Sílvia Helena Koller chamam a atenção para o termo patriarcado, dizendo que o mesmo se refere ao poder do homem e não do pai. Nas sociedades patriarcais, as mulheres e os jovens estão subordinados aos homens (2006, p.50).



Pierre Bourdier afirma que a manutenção da dominação masculina vem se perpetuando, ao longo dos séculos, pelos homens e por diversas instituições, detentoras do poder. As mulheres são vistas como “valores” que:

é preciso conservar ao abrigo da ofensa e da suspeita; valores que, investidos nas trocas, podem produzir alianças, isto é, capital social e aliados prestigiosos, isto é, capital simbólico. Na medida em que o valor dessas alianças, e portanto o lucro simbólico que elas podem trazer, depende, por um lado, do valor simbólico das mulheres disponíveis para troca, isto é, de sua reputação e sobretudo de sua castidade [...] a honra dos irmãos, que leva a uma vigilância tão cerrada, quase paranoica, quanto a dos esposos, é uma forma de lucro bem compreendida (1999, p.58-59).

O povo cigano, ainda hoje, nas celebrações matrimoniais, simula uma negociação da noiva entre os familiares. A esse respeito, Eliane Medeiros Borges diz: “Na sala de jantar, onde já está disposta a mesa com diversas comidas e bebidas, os homens se sentam. De um lado da mesa, a família do noivo. Do outro, a da noiva. A conversa acontece em romani, as mulheres permanecem à volta. É simulada uma negociação – a compra ritual da noiva. Moedas de ouro trocam de mãos. [...]” (2006, não paginado).

Ao longo dos tempos, a mulher foi calada e considerada incapaz de simbolizar como o homem. Em “Por uma ordem simbólica”, Rose Marie Muraro, escritora e fundadora do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, baseando-se nos conceitos de Lacan<sup>100</sup>, diz que o falo é o responsável pelo ordenamento simbólico, representando, a um só tempo, o órgão sexual e o poder. Por ser castrada [não ter falo], a mulher é excluída dessa ordem simbólica, chegando a não existir. Quem não existe, não tem poder, não tem voz – “a palavra pertence ao homem e o silêncio à mulher” (MURARO, 2001). De acordo com Muraro, os sistemas simbólicos, leis, gramática, crenças, filosofia, dinheiro, etc., foram criados pelos homens e para eles. As mulheres ficam à margem, excluídas do processo, sem voz, sem poder, como seres inferiores, seres de segunda classe<sup>101</sup>.

<sup>100</sup> Jacques-Marie Émile Lacan, psicanalista e filósofo, nasceu em 1901 e morreu em 1981, em Paris.

<sup>101</sup> Mesmo reconhecendo as inúmeras conquistas adquiridas ao longo dos anos, ainda existe um árduo caminho a ser percorrido. Milhares de mulheres, diariamente, são discriminadas, oprimidas, caladas, vítimas de diversos tipos de violência. No Irã, por exemplo, as mulheres não têm permissão para se divorciar, salvo em casos especiais, não têm direito à custódia dos filhos e podem ser apedrejadas se cometerem adultério. A Mutilação Genital Feminina (MGF) continua a ser praticada ao redor do mundo. Na Somália, Serra Leoa, Sudão e Etiópia, cerca de 80% das meninas entre três e quinze anos são mutiladas anualmente (dados da anistia internacional de Portugal). A mutilação é utilizada como prática de controle

As mulheres das *Lavouras*, com pouca ou nenhuma voz, submetem-se às determinações impostas pelo pai, pelos irmãos e pelos filhos, corroborando o que diz o discurso capitalista, bem como o que está assentado nas tradições arcaicas e milenares. Ana, no entanto, mesmo em silêncio, não se rende à dominação desses homens. Ela ousa, transgride, desafia os “rituais de austeridade” impostos pelo patriarca, debocha dos valores familiares.

---

sobre o corpo feminino e como símbolo de obediência feminina. Difícil pensar em conquistas quando, em países como a Índia, são registrados cerca de 600 estupros por ano só na capital Nova Deli - em 2012, apenas um desses crimes recebeu punição. Muitas vezes ter um familiar estuprado é mais vergonhoso do que ser um estuprador. Em 1999, o jordaniano Sirhan assassinou a própria irmã, de 16 anos, após descobrir que ela havia sido estuprada. Sem demonstrar remorso, o assassino justificou seu crime dizendo que: “Ela cometeu um erro, mesmo que tenha sido contra sua vontade” (*Veja*, 27/01/1999, p.60-61). Treze anos depois crimes bárbaros com conotação sexual continuam acontecendo; um estupro coletivo, ocorrido dentro de um ônibus na capital indiana, levou à morte uma jovem de 23 anos. Temos o que comemorar?

## 2.1 A primeira festa: André nos apresenta Ana

É na primeira festa que teremos uma descrição mais minuciosa da personagem Ana. Durante essa celebração, a irmã, até então mencionada laconicamente, toma conta das narrativas e vai despiando-se de seus véus, de seus mistérios. Sua figura sem forma ganha corpo, adquire traços físicos e psicológicos. Parece-nos que a narrativa, até aquele momento, estava sendo preparada para recebê-la, para deixá-la mostrar-se.

Esse ritual festivo, que acontece nas *Lavouras*, servirá para conhecermos a irmã-misteriosa e os demais membros de sua família; para entendermos seus costumes e a maneira como se relacionam. Dada a importância das festas naquela família, ao final das narrativas, ela se repetirá, apresentando, no entanto, outro tempo, outra situação, outro desfecho.

Os festivais têm uma importância significativa na história das civilizações. É durante essas celebrações que os sujeitos se permitem libertar e cometer excessos. Freud diz: “Um festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição” (FREUD, 1974, p.168). Para Octavio Paz, a festa é o lugar do incomum. “Regem-na regras especiais, privativas, que a isolam e fazem dela um dia de exceção [...] Em certas festas, desaparece a própria noção de ordem. O caos retorna e reina a licença. Tudo é permitido: desaparecem as hierarquias habituais, as distinções sociais, os sexos, as classes, as paróquias” (1992, p.48-49).

Mesmo sendo descrita de maneira idílica por André, as festas das *Lavouras* não fogem aos excessos e à quebra de hierarquia e de regras. A primeira festa acontece em um domingo ensolarado. A família toda reunida: os de casa, os parentes da cidade e os amigos; muita música, tocada pelo velho tio imigrante: “puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro” (NASSAR, 2009, p.28), conversas animadas, risos. As toalhas estendidas na relva, sombreada por árvores altas, recebem cestas repletas de frutas variadas, o cheiro da carne assada invadindo o ar, muita fartura. As irmãs sérias e cabisbaixas mostram-se leves e sorridentes. O pai junta-se aos moços e moças em uma dança ritmada, entregando-se à embriaguez do vinho. A vida cotidiana ganha novas cores, sons, cheiros. A liberdade é exercida sem medos, sem limites. As festas levam a semente de desordem àquele núcleo familiar.

Em *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*, Rodrigues descreve as festas das *Lavouras* como sendo “uma pausa na férrea disciplina, na moderação dos hábitos e no árduo trabalho que marcam o cotidiano familiar” (2006, p.76).

E surge Ana: “impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos”. No filme, a festa acontece com toda a intensidade até sua entrada. A câmera a recebe de forma lenta, a música cessa, a dança de Ana invade a tela. É apenas ela e a voz de André a descrevê-la: cabelos negros, pele fresca, boca doce, corpo de camponesa, mãos graciosas, elegância selvagem, vestido leve, branco.

Em *A Linguagem cinematográfica*, Marcel Martin relaciona o figurino entre os “elementos filmicos não específicos” e ressalta a sua importância na expressividade da imagem. Para o autor, o figurino pode ser usado de forma realista, para-realista ou simbólica. Quando usado simbolicamente, ele traduzirá os personagens, os tipos sociais ou os estados de alma (2005, p.75-78). No filme, o avô, que aparece nas lembranças de André, o pai e Pedro vestem roupas escuras e fechadas<sup>102</sup>; as irmãs usam vestidos leves e claros. Beth Filipeckie, responsável pelo figurino do filme, queria roupas que parecessem feitas pelas mãos da mãe. As estampas, as rendas, o algodão grosso, a cambraia deveriam retratar os arquétipos: pai, mãe, filho pródigo, irmãs, terra; as roupas deveriam revelar suas almas. Para Filipeckie, o figurino é elemento orgânico, montado de dentro para fora, com pouca cor e muita luz. Em Ana, chamam a atenção “a brancura, o linho, a frescura”, “o poético do coletinho da pastora”<sup>103</sup>. A roupa, que mostra a camponesa, a pastora, a irmã pura, vela seu lado pecador, lascivo, encantatório.

Ana tem mistério e veneno nos “olhos de tâmara”<sup>104</sup>. Os olhos são uma imagem recorrente nas *Lavouras*. Praticamente todos os personagens têm descrições de seus olhos ou de seu olhar. Não são olhos rasos, os olhos descritos por André, são olhos que veem por dentro, veem o interior, veem através. São os olhos de André, investigando o quarto-corpo, que abrem o romance: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, [...]” (NASSAR, 2009, p.7).

<sup>102</sup> Na festa, como um gesto de libertação, o pai arregaça as mangas da camisa. Pedro, na pensão, ordena: “abotoe a camisa, André”. As roupas também são índices de decoro e comportamento social.

<sup>103</sup> Depoimento de Beth Filipeckie, em *Nosso Diário*.

<sup>104</sup> De acordo com a *Torá*, a tâmara é símbolo da fertilidade.

A propósito dos olhos, ocorreu-nos a descrição dada por Bentinho, em *Dom Casmurro*, dos olhos de Capitu:

Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca (ASSIS, 1998, p.72).

e título e epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. No ensaio “Dois modos de (fazer) ver (a propósito de *Ensaio sobre a cegueira*)”, Genilda Azerêdo diz:

Tanto o título do livro quanto a epígrafe introduzem a relevância da questão do (não) olhar e da (não) visão na narrativa; e não é só isto: a ambiguidade do verbo “repara” (também significando conserto) apela para um envolvimento daquele que olha e vê, constituindo-se num chamamento, num apelo a uma tomada de atitude (2009, não paginado).

Alfredo Bosi, citando Santo Agostinho, diz: “o olho é o mais espiritual dos sentidos”. Bosi continua; “o olho capta o objeto sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias” (2000, p.24).

André apela para que vejamos, junto com ele, o que os olhos (não) veem, (não) reparam, (não) escondem, aquilo que (re) velam. Um olho-divino, que tudo vê, que revela a si mesmo – “sabia que meus olhos eram dois carcos repulsivos” – e revela quem por ele é observado. Esse olho-divino de André, esse olhar contemplativo, assumido por ele nas narrativas, é a imagem do *André-Pensador*<sup>105</sup>, aquele que ensina:

[...] cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à

---

<sup>105</sup> Referência à escultura *O Pensador*, de Rodin.

manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, [...] (NASSAR, 2009, p.60).

Nas *Lavouras*, os olhos vão captar a essência da alma. Era isso que o pai dizia em seus sermões: “os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (NASSAR, 2009, p.13). Os olhos<sup>106</sup> das *Lavouras* revelam paralisia, tristeza, atropelo, apreensão, exaspero, enfermidade, aflição, amargura, vazio, escuridão, dilaceramento (palavras com carga semântica negativa), iluminação, alegria, ternura, brilho, doçura, afetividade (palavras com carga semântica positiva), etc. Vejamos alguns exemplos: o avô,

[...] não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada (NASSAR, 2009, p.45).

André,

[...] e, súbito, num fechar d’olhos, virou meu doce mundo pelo avesso; houve medo e susto quando tateei a palha, abri os olhos, eram duas brasas, e meu corpo, eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida pra receber o demo (NASSAR, 2009, p.114).

a mãe,

"Quando contei que vinha pra te buscar de volta, ela ficou parada, os olhos cheios d’água, era medo nos olhos dela, [...] mas tudo o que pude ouvir sem que ela dissesse nada, foram as trincas na louça antiga do seu ventre, ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto, [...]" (NASSAR, 2009, p.35; 66).

O olho-signo de Ana é maligno, é venenoso. Opondo-se à sua descrição bucólica – “pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo cheia de meiguice” (NASSAR, 2009, p.30) –, um corpo tenebroso, intempestivo, sedutor. Olhos escuros, olhos perdidos, olhos primitivos, olhos de serpente.

---

<sup>106</sup> A palavra “olhos” aparece cerca de 120 vezes no Romance. A incidência maior de palavras com uma carga semântica negativa reforça o caráter trágico, fúnebre, demoníaco das narrativas.

## 2.2 Ana serpente

Ao pintar “O pecado original e a expulsão do paraíso”, no teto da Capela Sistina, Michelangelo optou por dividir o afresco em duas cenas, separadas por uma figueira: na primeira, Eva e Adão, surpreendidos pela serpente com formas femininas, pegam o fruto proibido. Na segunda cena, o casal, já consciente das mazelas que enfrentaria, é expulso do paraíso por um anjo de espada em punho.

No Gênesis, a serpente, “mais astuta que todas as alimárias do campo”, incentivou Eva a comer o fruto da árvore do “entendimento”. Deus perguntou à mulher:

“Por que fizeste isso? E disse a mulher: A serpente me enganou, e eu comi. Então, o Senhor Deus disse à serpente: Porquanto fizeste isso, maldita serás mais que toda besta e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás e pó comerás todos os dias da tua vida. E porei inimizade entre ti e a mulher e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar” (Gn 3: 13-15).

A serpente do romance *Caim* (José Saramago), mesmo só existindo em sonho, também é a responsável pela expulsão de Adão e Eva do jardim do éden:

Revolveu-se o senhor contra a mulher e perguntou, Que fizeste tu, desgraçada, e ela respondeu, A serpente enganou-me e eu comi, Falsa, mentirosa, não há serpentes no paraíso, mas digo sim que tive um sonho em que me apareceu uma serpente [...] As serpentes não falam, quando muito silvam, disse o senhor, a do meu sonho falou, E que mais disse ela, pode-se saber, perguntou o senhor, esforçando-se por imprimir às palavras um tom escarninho nada de acordo com a dignidade celestial da indumentária, A serpente disse que não teríamos que morrer, Ah, sim, a ironia do senhor era cada vez mais evidente, pelos vistos, essa serpente julga saber mais do que eu [...] (SARAMAGO, 2010, p.17).

Ana é a serpente das *Lavouras*:

[...] os braços erguidos acima da cabeça **serpenteando** lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, [...] e magnetizando a

todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto **serpenteava o corpo** e 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, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, [...] a boca um doce gomo cheia de meiguice, **mistério e veneno nos olhos de tâmara**, [...] (NASSAR, 2009, p.29-30) (Grifo nosso).

“Serpentear” é o verbo utilizado por André para designar Ana. A irmã é a serpente que movimenta o corpo de forma ondulante, que tem veneno no olhar, que esconde a peçonha sob a língua. Ana é serpente porque se deixa encantar pela música que sai da flauta, tocada pelo “velho tio”: “[...] até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo, [...]” (NASSAR, 2009, p.28). Nas civilizações primitivas, a flauta, assim como a música, tem um papel mágico, um poder encantatório. Nessa festa familiar, o toque vibrante da flauta corrobora, enfatiza o lado peçonhento de Ana, dá ritmo a sua dança, acentua o seu veneno. A imagem de Ana dançando, enquanto o velho tio toca a flauta, remeteu-nos aos encantadores de serpentes<sup>107</sup>, com a diferença que, nas *Lavouras*, é a serpente, Ana, que hipnotiza o tio-encantador, os convidados e principalmente seu irmão, André.

O *Dicionário de símbolos* fala que a “serpente fêmea é a invisível serpente – princípio que mora nas profundas camadas da consciência e nas profundas camadas da terra. Ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses” (2009, p.815). Assim também ocorre com Ana, surpreende-nos a sua forma de adentrar a festa, de entregar-se ao irmão, de refugiar-se na capela, de gritar em seu silêncio. Essa serpente não é apenas maldita, ela é poderosa, sedutora, bela, forte, destemida, fecunda, mortal, etc.

Ana traz dentro de si o “peso” inteiro da família. Ana é a mãe, em seu relacionamento ambíguo com o “filho-torto”. Ana é Lula, o “pássaro novo” – “nos seus

---

<sup>107</sup> Prática milenar, utilizada ainda hoje em alguns países do oriente: Índia, Bangladesh, Sri Lanka, etc. Os artistas de rua, encantadores, hipnotizam serpentes venenosas apenas tocando um instrumento musical, geralmente uma flauta.



olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!” (NASSAR, 2009, p.179) –, repetindo a relação incestuosa com André. Ana é André.

É na primeira festa que André afirma que sua irmã, assim como ele, “trazia a peste no copo”. Adiante André reforça sua fala dizendo: “quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma” (NASSAR, 2009, p.129-130). André e Ana são um só, são os dois lados de uma mesma moeda, são forças que se atraem e se complementam. Aquilo que descreve um, também descreverá o outro. Ana é a parte feminina de André, é a expressão em silêncio e dança, de sua rebeldia. Ana é santa. Ana é puta. Ana é cigana. Ana é Salomé. Ana é bacante.

## 2.3 A dança funesta de Ana

Dança é movimento, é libertação, é expressão. A dança é uma febre, uma manifestação explosiva do “Instinto da Vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT). Danças sagradas, danças profanas, danças populares, danças eruditas, danças de vida, danças de morte, todas as danças buscam uma libertação no êxtase. Os xamãs dançam para ascender ao mundo espiritual, os índios das Pradarias norte-americanas dançam para o Sol; na China antiga, havia a dança do luto; no Haiti, as danças de possessão.

Na Bíblia, a dança de Salomé seduz o rei Herodes: “entrou a filha da mesma Herodias, e dançou, e agradou a Herodes e aos que estavam com ele à mesa. Disse, então, o rei à jovem: Pede-me o que quiseses e eu to darei. E jurou-lhe, dizendo: tudo que me pedires te darei, até metade do meu reino”. Salomé<sup>108</sup>, sabendo da força que exercia sobre o rei, pediu-lhe: “Quero que, imediatamente, me dês num prato a cabeça de João Batista” (Mc 6: 22-25).

Nas *Lavouras*, a dança de Ana é paixão incontida, proibida, é transgressão, é libertação. E se lhe tomam a voz, ela deixa o seu grito ecoar na floresta, dançando, serpenteando o corpo, girando “as mãos graciosas”, estalando os dedos canoros, pisando o chão com os pés descalços. Tudo fala.

Nietzsche afirma que na dança o homem é impelido a exaltar as suas faculdades simbólicas: “Doravante a essência da natureza deve se exprimir simbolicamente; um novo mundo de símbolos é necessário, toda a simbologia corporal, enfim; não somente a simbologia dos lábios, do rosto, da palavra, mas também todas as atitudes e os gestos da dança, ritmando os movimentos de todos os membros” (2007, p.36). É exatamente assim que acontece com Ana – cada movimento, cada gesto tem algo a dizer.

Em sobre o filme *LavourArcaica*, Luiz Fernando diz: “A Ana<sup>109</sup> não fala nada na língua dos homens, mas, através de seu silêncio e de sua dança, eu diria até que ela berra, e muito” (2002, p.15).

O efeito de seu grito dançante inebriava o irmão-narrador que:

---

<sup>108</sup> As *Lavouras* questionam, invertem, parodiam os escritos sagrados e milenares (*Bíblia*, *Alcorão*, o livro *As mil e uma noites*). Se compararmos a dança de Ana à de Salomé, vemos que há uma inversão do episódio bíblico. Salomé, através de sua dança poderosa e sedutora, vingou-se do detratador de sua mãe, exigindo a cabeça de João Batista. Na dança das *Lavouras*, Ana será a vítima, a imolada: “e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu comum só golpe a dançarina oriental” (NASSAR, 2009, p.190-191).

<sup>109</sup> Para expressar-se através de sua dança, a atriz Simone Spoladore (Ana) passou quase um ano fazendo aulas de dança.

[...] desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida (NASSAR, 2009, p.30-31).

A atitude de André, diante da dança erótica de sua irmã, assinala o seu desejo. Essa urgência em desnudar os pés e, em seguida, usá-los para cavar o chão, cobrindo-os de terra úmida, antecipa a relação incestuosa que ocorrerá entre os irmãos. Nesse instante, a imagem predominante é a da violência<sup>110</sup>, a da violação. André penetra a terra com seus pés “brancos e limpos”; paralelamente, Ana vara o círculo dos dançantes com seus pés descalços.

Essa relação com os pés é bastante recorrente nas *Lavouras* – pés brancos e limpos, pés febris, pés descalços, pés em fogo, pés acorrentados, pés entorpecidos, etc. De acordo com Freud, o pé é um “antiquíssimo símbolo sexual” (*apud* RODRIGUES, 2006, p.77). O pé é um símbolo erótico, fálico, é um símbolo de poder: “Sendo o ponto de apoio do corpo na caminhada, o pé, para os dogons, é antes de tudo um símbolo de consolidação, uma expressão de poder, de chefia, de realeza. [...] Símbolo de poder, mas também de partida e de chegada, [...] O pé seria também um símbolo da força da alma, segundo Paul Diel, no sentido de ser ele o suporte da posição vertical, característica do homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.694-696). Ao confessar a relação incestuosa que mantinha com a irmã, André revela a origem das marcas que o queimavam por dentro, revela o poder da amante sobre ele:

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, "era Ana a minha enfermidade ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos" (NASSAR, 2009, p.107).

Ana não dança uma dança qualquer, sua dança é erótica, febril, sensual. É uma dança libertária, uma dança cigana. O jogo de sedução, feito pela cigana das *Lavouras*,

---

<sup>110</sup> Georges Bataille relaciona erotismo e violência. Para o autor, “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. [...] Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo” (1987, p.13-14).

muito se aproxima dos arquétipos do povo cigano. Esse povo caracteriza-se por fazer parte de uma sociedade bastante fechada, patriarcal, errante, misteriosa e até mágica<sup>111</sup>. Nas festividades ciganas, as mulheres se exibem de forma exuberante, expressando através de seu corpo, de suas vestes e de suas joias todo o simbolismo de seu povo. Eliane Medeiros Borges apresenta-nos assim as mulheres ciganas:

Em meio às praças e ruas de nossas cidades as encontramos, chamando de longe nossa atenção. Vestidos coloridos, largos, esvoaçantes. Lenços nos cabelos. Elas nos abordam insistentes para que as deixemos anunciar nossa sorte em troca de muito pouco ou quase nenhum pagamento. Mas basta uma aproximação mais direta e elas se esquivam, se recolhem a seu linguajar próprio, delimitando claramente o território no qual nós, não-ciganos, não temos permissão para incursionar. Sugerem um mistério a ser preservado (2006, não paginado).

Ana, pés descalços, vestido esvoaçante, corpo em movimento, flor vermelha no cabelo, coberta com as quinquilharias colhidas por André, é uma cigana. Mágica e misteriosa, ela guarda, além da tradição secular do povo da “costa pobre do Mediterrâneo”, seu segredo medonho. Ana aparece provocante:

[...] toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa (NASSAR, 2009, p.186).

Essa é a segunda festa das *Lavouras*, a celebração do retorno de André. No entanto, a pretensa alegria deu lugar a um ritual funesto, um ritual sacrificial. Tanto no romance quanto no filme, o ritual festivo repetirá quase que *ipsis litteris* a primeira celebração, mas isso é apenas uma ilusão. Essa última festa nega o tom bucólico e dá lugar ao tom violento. Nada é como antes, estamos diante de outro tempo. Um tempo

---

<sup>111</sup> As mulheres ciganas, principalmente, são conhecidas pelo poder da vidência.

perfeito, acabado, imutável: “o tempo, jogando com requintes, travou os ponteiros” (NASSAR, 2009, p.190).

Em seu ensaio “Da cólera ao silêncio”, Leila Perrone-Moisés observa que o tempo, nessa segunda festa, “deixou de ser cíclico”:

O ato exorbitante (e vital) de André marcou essa passagem do tempo no próprio corpo dos familiares, que estão mudados, envelhecidos. O trecho inicial trazia os verbos no imperfeito (o iterativo, a repetição, o hábito): “e era no bosque atrás da casa [...]”. No trecho repetido do final, os mesmos verbos estarão no perfeito da ação acabada, irreversível: “e foi no bosque atrás da casa [...] foi então que se recolheu a toalha [...] foi então a roda dos homens se formando [...]” (1997, p.65).

A mãe envelhecida, as irmãs sem alegria, o pai trancado em seu silêncio, Lula ansiando por liberdade. Uma família desunida. Um desfecho trágico. A celebração domingueira deu lugar a uma festa grotesca, brutal. Festa dionisiaca. Segundo Nietzsche, esse tipo de festividade se caracteriza pela “licença sexual desenfreada, cuja onda exuberante rompe as barreiras da consanguinidade e submerge as leis veneráveis da família; é realmente a bestialidade mais selvagem da natureza que se desencadeia aqui, numa mescla abominável de volúpia e crueldade, que sempre me pareceu como a verdadeira ‘beberagem das bruxas’” (2007, p.34).

Ana já não é a menina, a pastora graciosa. Ela é mulher, é amante-irmã, é demônio:

Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, [...] e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento [...] (NASSAR, 2009, p.186;188).

Nessa última festa, Ana mostra-se dominada pelas forças dionisiacas. Não existe repressão moral em sua dança, em seus gestos lascivos, em seu deboche exuberante. Nesse sentido, Ana se assemelha às bacantes, seguidoras do deus Dioniso. As bacantes eram mulheres que se entregavam fervorosamente ao culto do deus do vinho. Essas

mulheres simbolizam a “embriaguez de amar, o desejo de serem penetradas pelo deus do amor, como também a irresistível influência dessa loucura, que é uma espécie de arma mágica do deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.112).

Durante sua dança frenética, Ana se deixa tomar pela embriaguez da música, do vinho, que molha seu corpo delirante; da paixão incestuosa, que sente pelo irmão. Libertase de seus medos e, possuída, não consegue esconder a febre que queima seu corpo, “assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida” (NASSAR, 2009, p.187).

Foi a dança extasiada de Ana que instigou o ato tresloucado do irmão mais velho. A partir daí, a profecia<sup>112</sup> tem início. Pedro, com olhos alucinados, procura o pai para lhe revelar o ato promíscuo dos irmãos:

[...] vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doída, era o grito, era sua dor que supurava (pobre irmão!) (NASSAR, 2009, p.190).

Iohána, ao saber do amor clandestino dos filhos, mostra-se embriagado – de ira, de cólera, de paixão. O patriarca toma o alfanje nas mãos e,

fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava (NASSAR, 2009, p.190-191).

Todos os mistérios de Ana sucumbiram junto com sua cabeça decepada. Seu ímpeto de vida transforma-se em um banquete de morte. Ana, a “dançarina oriental” é

---

<sup>112</sup> As epígrafes, os símbolos funestos e demoníacos, os sermões autoritários do patriarca, a relação incestuosa dos irmãos, o “maktub”, as diabruras do tempo, etc., profetizam o desfecho trágico, que culminaria na morte de Ana.

morta diante de seu povo. Aquilo que vinha sendo deteriorado nos porões emerge. O desatino do pai contrapõe-se às ideias de seus sermões. Ao tentar restabelecer a ordem, rompida pelo ato interdito dos irmãos, o patriarca decreta o esfacelamento da família, sua desunião, restando um lamento milenar, a dor arenosa do deserto. E só restou o silêncio<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Referência à frase proferida por Hamlet antes de sua morte: “O resto é o silêncio” (SHAKESPEARE, 2010, p.235).

### *Capítulo III*

## *Lavouras de silêncio*

“O silêncio não é ausência de palavras, ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres”.

J. de Bourbon Busset<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> (*apud* ORLANDI, 2002, p.70).



## *1 Lavouras de Silêncios*

“Escolhe teu diálogo  
e  
tua melhor palavra  
ou  
teu melhor silêncio  
Mesmo no silêncio e com o silêncio  
dialogamos”.

Carlos Drummond de Andrade

A palavra silêncio, no dicionário, significa ausência de ruídos, é o estado de quem se cala, sossego, sigilo, segredo, ou ainda, interrupção de correspondência epistolar. O *Dicionário de Símbolos* fala do silêncio como “um prelúdio de abertura à revelação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.833-834). Nas *Lavouras* de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, o silêncio é muito mais. Ele é censura, é submissão, é tradição, é lástima, é sofrimento, é arrependimento, é interdição, é rebeldia, é culpa... Ele é muitos e está carregado de significados.

É diante dessa multiplicidade de silêncios, encontrada em *Lavoura arcaica* e em sua adaptação fílmica, que nos deteremos nesse capítulo. Analisaremos alguns desses silêncios, tentando entender sua importância na constituição das obras e de seus personagens.

Palavras, um mar delas, um verdadeiro jorro verbal, fluindo aos turbilhões, de forma contínua e caótica, quase sem pausas, com pouca ou nenhuma pontuação; sons, inúmeros; ruídos de todos os tipos, mas foi o silêncio, que permeia essas *Lavouras*, que nos chamou a atenção. O silêncio da natureza, o silêncio dos objetos, o silêncio dos amantes, o silêncio do interdito, o silêncio dos filhos à mesa, o silêncio das mulheres, o silêncio da morte e, principalmente, o silêncio de Ana. Essa personagem, que durante as narrativas não profere palavras, revela-se através de seu olhar, de seus gestos, de sua dança, de sua sensualidade, chegando a gritar de tantos significados. São esses os silêncios que queremos fazer ouvir nesse capítulo.

André, o protagonista das obras, faz emergir, em sua narrativa, lembranças de seu passado, dando a entender que as memórias ali expostas foram silenciadas durante algum tempo. Quanto tempo durou o seu silêncio? Não podemos afirmar, não existe nos textos,

literário e fílmico, uma precisão de ordem cronológica, indicando em que momento André decide contar a sua história, quebrar seu silêncio. Sabemos que houve um tempo decorrido entre a morte trágica de Ana e a narração dos fatos; sabemos também que no momento dessa narração, o pai já não estava entre eles; é em sua memória que André narra seu drama pessoal:

(Em memória de 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, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.") (NASSAR, 2009, p.193-194).

Com a morte, física ou metafórica, do pai, André pôde romper o seu silêncio e contar, em tom confessional, as desgraças que outrora assolaram a ele e sua família. Aquele seria o momento de libertar-se do poder opressor do patriarca, de soltar o grito reprimido durante anos. O silêncio do medo, da culpa, da repressão, da vergonha, deu lugar a um discurso catártico. Só a ausência paterna possibilitaria a fala do “filho tresmalhado”, a retomada da união familiar, o início de um novo ciclo, o apartamento das tradições.

No filme *LavourArcaica*, essa passagem de tempo, que indica um período de silêncio entre os fatos narrados e os acontecimentos, fica ainda mais clara devido ao recurso utilizado pelo diretor. Carvalho utiliza duas vozes para o personagem-protagonista André. A primeira delas, a que narra os acontecimentos trágicos, é uma *voz-over*<sup>115</sup>. Através dessa voz<sup>116</sup>, conseguimos visualizar um André maduro, que conta suas memórias de outro tempo e de outra forma; seu discurso é pausado, é recitativo, é um discurso de “reconciliação”<sup>117</sup>. A segunda voz, aquela que vive os fatos, coincide com a

<sup>115</sup> Ver nota 16.

<sup>116</sup> A *voz-over* que ouvimos no filme é a voz do próprio diretor Luiz Fernando Carvalho, interpretando outra fase do personagem André.

<sup>117</sup> Ismail Xavier, no XI Congresso Internacional da ABRALIC- 2008, fala dessas duas vozes como sendo “a voz do conflito” e “a voz da reconciliação”.

voz do ator que interpreta André, Selton Mello; aqui ouvimos a voz de um adolescente, “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular” (NASSAR, 2009, p.87); seu discurso é colérico, apressado, conflituoso.

É o silêncio que marca os primeiros minutos do filme *LavourArcaica*. Logo após os créditos que mostram os patrocinadores e indicam o diretor, a câmera faz um passeio por imagens distorcidas, até nos mostrar, de forma parcial, fragmentada, a figura de um homem deitado, no chão, sob uma cama. O movimento frenético de sua mão e suas costelas que sobem e descem de acordo com sua respiração ofegante, sugerem uma masturbação. Em primeiríssimo plano<sup>118</sup>, vemos ora a boca aberta do personagem, ora parte de seu rosto com a barba por fazer, ora suas mãos contorcidas. O jogo de claro-escuro da iluminação corrobora a atmosfera sombria que se instaura nos primeiros minutos do filme, mostrando, desde já, a natureza contrastante daquele personagem. Ouvimos, ao longe, um apito de trem que se aproxima e se faz ouvir de forma plena, junto com o orgasmo de André, que agora respira de forma compassada. Mais silêncios. As batidas à porta interrompem o estado de torpor, o transe orgástico do adolescente. Ele se levanta e veste-se de forma apressada; ao abrir a porta, depara-se com seu irmão Pedro. Só então, depois de mais de seis minutos do início do filme, ouvimos as primeiras palavras de André: “Eu não te esperava”, ele diz e repete: “Eu não te esperava”.

Também no romance, as primeiras páginas são marcadas pelo silêncio. O narrador descreve, em primeira pessoa, o que via e fazia no quarto de pensão onde ele se encontrava, até que as batidas à porta o tiram de seu estado de embriaguez, de seu silêncio erótico. Mesmo quando revê o irmão que veio, inesperadamente, para levá-lo de volta à casa paterna, André mantém seu silêncio, até que decide mostrar sua surpresa:

[...] foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto; num salto leve e silencioso, me pus de pé, me curvando pra pegar a toalha estendida no chão; apertei os olhos enquanto enxugava a mão, agitei em seguida a cabeça pra agitar meus olhos, apanhei a camisa jogada na cadeira, escondi na calça meu sexo roxo e obscuro, dei logo uns passos e abri uma das folhas me recuando atrás dela: era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não nos

---

<sup>118</sup> Ver nota 64.

dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos olhar e eu disse "não te esperava" foi o que eu disse confuso com o desajeito do que dizia e cheio de receio de me deixar escapar não importava com o que eu fosse lá dizer, eu repeti "não te esperava" [...] (NASSAR, 2009, p.8-9).

Esses longos silêncios, que observamos já nas primeiras linhas do romance *Lavoura arcaica*, nos primeiros minutos do filme e na composição da personagem Ana – a principal característica dessa personagem é seu silêncio, seu “mutismo” – são característicos das artes de uma forma geral. Eni Orlandi fala de “uma relação fundamental (fundadora) entre o homem e o silêncio” (2002, p.42) que se estabelece em todas as áreas da vivência humana. Ele está na literatura, na música<sup>119</sup>, no cinema<sup>120</sup>, no discurso religioso, jurídico, político, científico, amoroso, etc.

O mestre renascentista Leonardo da Vinci (1452-1519) falava de suas pinturas como “poesias mudas com muito a dizer”<sup>121</sup>. Não há dúvida da poesia que se esconde por trás do meio sorriso da obra mais famosa do mundo, *La Gioconda*, de sua força misteriosa que atrai milhares de visitantes anualmente ao Louvre. Silenciosa e enigmática, a *Mona Lisa* inspirou, e continua inspirando, artistas de várias gerações. C. De Tolnay escreve o seguinte sobre a obra-prima de Da Vinci:

Leonardo trabalhou na *Gioconda* como pesquisador e pensador e como pintor e poeta. O lado filosófico científico não teve seguidores. Mas o aspecto formal – enquadramentos novos, a nobreza das vestimentas e a dignidade da modelo que ilustra a obra – teve um forte efeito sobre o retrato florentino nas duas décadas seguintes [...] Leonardo criou com a *Gioconda* uma fórmula nova, mais monumental e, ao mesmo tempo, mais animada, mais concreta e mais poética que aquela de seus predecessores [...] Antes dele, falta mistério nos retratos. Os artistas ainda não haviam abandonado as formas exteriores, sem alma, ou, quando

<sup>119</sup> A música *4'52"* (1952), de John Cage, é composta de silêncio.

<sup>120</sup> O documentário *O grande silêncio* (*Die Große Stille* – 2005), de Philip Gröning, que tem duração de 160 minutos, mostra a vida de clausura dos monges cartuxos. O filme não tem falas, apenas imagens e infindáveis silêncios.

<sup>121</sup> Frase citada no documentário *A vida de Leonardo da Vinci* (1972), de Philippe Leroy.

expressavam uma alma, essa procurava atingir o espectador por meio de objetos simbólicos ou escritos. Apenas da *Gioconda* emana um enigma: a alma está presente, mas inacessível (*Coleção Grandes Mestres*; v.1, 2011, p.148).

Quanto silêncio há no *Grito* de Munch, na dor corrosiva de Maria<sup>122</sup>, segurando seu filho morto; em *O Pensador*, de Rodin? O silêncio está plasmado no rosto da menina em fuga, Kim Phuc, retratada em 1972 por Nich Ut, correndo despida pelas ruas bombardeadas de seu povoado no Vietnã; está na *Rosa*<sup>123</sup> de Vinícius de Moraes, “pensem nas crianças mudas telepáticas”, nos versos do poema<sup>124</sup> de Pablo Neruda:

Gosto quando te calas porque estás como ausente  
e me ouves de longe; minha voz não te toca.  
É como se tivessem esses teus olhos voado,  
como se houvesse um beijo lacrado a tua boca.

Como as coisas estão repletas de minha alma,  
repleta de minha alma, das coisas te irradias.  
Borboleta de sonho, és igual à minha alma,  
e te assemelhas à palavra melancolia.

Gosto quando te calas e estás como distante.  
Como se te queixasses, borboleta em arrulho.  
E me escutas de longe. Minha voz não te alcança.  
Deixa-me que me cale com teu silêncio puro.

Deixa-me que te fale também com o teu silêncio  
claro qual uma lâmpada, simples como um anel.  
Tu és igual a noite, calada e constelada.  
Teu silêncio é de estrela, tão remoto e singelo.

Gosto quando te calas porque estás como ausente.  
Distante e triste como se tivesses morrido.

---

<sup>122</sup> Referimo-nos à Pietá, esculpida por Michelangelo entre 1497 e 1499. A escultura em mármore está na Basílica de São Pedro, Vaticano.

<sup>123</sup> *A Rosa de Hiroshima*.

<sup>124</sup> *Gosto quando te calas (Me gustas cuando callas)*.

Uma palavra então e um sorriso bastam.  
E eu estou alegre, alegre por não ter sido isso.

Alfredo Bosi faz uma descrição, ao mesmo tempo poética e significativa do silêncio. De acordo com Bosi, o silêncio é algo vivo que suporta um “um mar de significados”; ele é essencial para que haja equilíbrio e ordenamento entre as palavras. Para o autor, “uma vírgula, um ponto e vírgula, um “e”, um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer” (BOSI, 2000, p.121). Essa “tomada de fôlego” que flui entre as palavras, entre os símbolos de pontuação – “Não existiria som/ Se não houvesse o silêncio”, diz a canção de Lulu Santos – permite-nos entender seus verdadeiros significados, suas nuances, a surpresa e o suspense do porvir.

No romance *Lavoura arcaica*, após a trágica morte de Ana durante a festa familiar, as frases são construídas visualmente de forma a indicar longas pausas, silêncios, entre a palavra do narrador e o grito de “pai”, proferido pelos membros da família. Não é à toa que a palavra “Pai” está grafada em letra maiúscula e vem seguida de exclamação; os familiares gritam, a um só tempo, ao “pai divino” e ao “pai assassino”. Além da distância entre a última palavra e a palavra “pai”, o lugar em que ela aparece também traz significados, funcionando como um jogo visual em zigue-zague. A palavra “pai” está ora no meio da página, ora no começo, ora no fim, sugerindo um balé fúnebre, um coro circular ao redor do corpo morto. O carpir familiar vem de direções diferentes e de pessoas diferentes, passa pelas irmãs, vai até Pedro, em seguida Lula, até alcançar a dor maior vinda do grito da mãe:

[...] e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo

**Pai!**

e de outra voz, um uivo cavernoso,

cheio de desespero

**Pai!**

e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado

**Pai!**

eram balidos estrangulados

**Pai! Pai!**

onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?

**Pai!**

e de Pedro, prosternado na terra

**Pai!**

e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão

**Pai! Pai!**

onde a união da família?

**Pai!**

e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo,  
descobrimdo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes,  
batendo a pedra do punho contra o peito

**lohána! lohána! lohána!** (NASSAR, 2009, p.191-192) (Grifo nosso).

No cinema, sempre houve um lugar privilegiado para o silêncio, mesmo sabendo da importância do som para a estética cinematográfica. Tanto é que houve certa resistência, por parte de alguns críticos e realizadores, na transição do cinema mudo para o cinema falado. Charles Chaplin, por exemplo, temia que os avanços sonoros destruíssem a “grande beleza do silêncio”; ele dizia odiar o cinema falado (MARTIN, 2005, p.137). Pudovkin, Eisenstein e Alexandrov tinham receio de que a fala fosse utilizada “segundo a lei do menor esforço”, comprometendo a montagem (MARTIN, 2005, p.138).

Marcel Martin, ao citar as contribuições que o som trouxe para o cinema, não deixa de exaltar a função dramática e o valor positivo do silêncio nas produções cinematográficas. Martin diz que:

O silêncio, muito melhor do que a música atordoadora, pode sublinhar com força a tensão dramática de um determinado momento. Recordemo-nos do silêncio atento dos milhares de operários reunidos durante os preparativos de ensaio da nova turbina (*Vstretchny – Contraplano*), do tiquetaque do relógio a marcar o silêncio que precede o afundamento no inferno atômico (*Genbuku No Ko – As crianças de Hiroxima*), ou do silêncio absoluto que acompanha o roubo de *Du Rififi chez les Hommes (Rififi)*. A um nível mais elevado, notar-se-á o lugar considerável que o silêncio ocupa no universo de Bresson e a nobreza que ele lhe confere (*Le Journal d'un Curé de Campagne – Diário de um Pároco de Aldeia*, em particular) (2005, p.144-145).

Aos silêncios citados por Martin, acrescentamos alguns silêncios de *Lavoura Arcaica*: o silêncio que abre o filme, mostrando de forma lenta e fragmentada o personagem André se masturbando, antecipando o caráter conflituoso do personagem; o silêncio solitário e perdido da mãe, enquanto contempla a natureza em sua cadeira de balanço, aguardando pacientemente o retorno do filho; o silêncio de Pedro, ao descobrir a relação incestuosa dos irmãos; os vários silêncios de Ana, que oscilam entre o sagrado e o profano, entre a paixão e a culpa.

Recentemente, um filme mudo e filmado em preto e branco, *O Artista (The Artist)* (2011), coseguiu conquistar os maiores prêmios da indústria cinematográfica. O filme francês, dirigido por Michel Hazanavicius, trabalha com elementos típicos da era muda do cinema. Não faltaram atores em gestos largos, cartelas de diálogos, contrastes entre luz e sombra, enquadramentos em primeiro plano, tudo para homenagear a era muda do cinema, provando que, mesmo na civilização do barulho, há lugar para as aventuras silenciosas.

O silêncio está na pintura, na escultura, na fotografia, na poesia, na música, na dança, na literatura, no cinema e em todas as manifestações artísticas, mas não é privilégio delas. A história da humanidade está alicerçada sobre grandes e diversificados silêncios. O silêncio dos conquistados, dos perseguidos pela religião, das minorias, dos escravizados, dos desafortunados, dos frágeis, etc. A ditadura também é responsável pelo silêncio de diversas civilizações através dos séculos; o próprio romance *Lavoura arcaica*, publicado em 1975, é fruto de um período de severa ditadura militar no Brasil, quando diversos cidadãos, artistas, intelectuais, estudantes, foram calados pela censura, pela tortura, pelo exílio, e até pela morte. O Brasil viveu sob o regime ditatorial de 1964 até a abertura política em 1985, sendo seu período mais cruel o ano de 1968, ano em que passou a vigorar o Ato Institucional nº5 (AI-5).

Imposto a 13 de dezembro de 1968 no governo do Presidente Costa e Silva, o AI-5, entre outras coisas, dava poderes absoluto ao Presidente da República, decretou o recesso parlamentar e suspendeu os direitos políticos de milhares de cidadãos, apoiado em seu artigo 4º:

No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer



cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

O documentário *Canções do Exílio: A Labareda que Lambeu Tudo* (2010), de Geneton Moraes Neto, traz depoimentos de alguns artistas, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Mautner e Jards Macalé, que, devido ao processo ditatorial imposto no país, foram presos, perseguidos, exilados. Ao som de *Mamãe Coragem, É proibido proibir, Cálice*, entre outras músicas que fizeram sucesso e sofreram censura na época, esses artistas narram as atrocidades vividas no período de ditadura militar, onde tiveram seus direitos silenciados. Caetano Veloso, por exemplo, fala de sua prisão, da pressão sofrida durante os interrogatórios, de seu exílio em Londres e da imensa tristeza que sentia por estar longe do Brasil: “Fui preso. Depois, fui para Londres. Fiquei longe. Parecia que eu tinha morrido, que eu era um fantasma”. Em uma entrevista de 1978, referindo-se ao regime militar, ele diz que “tudo que for forte, corajoso, vitorioso, alegre, belo vai ser sempre perseguido”. Caetano e Gilberto Gil foram presos 14 dias após a instituição do AI-5 e partiram para o exílio em Londres em 1969. Gil conta que, antes de partirem para o exílio, ele e Caetano dividiram cela com Antonio Callado, Ferreira Gullar e Perfeito Fortuna; fala de como se sentiu humilhado e moralmente abatido, quando ele e Caetano Veloso tiveram a cabeça rapada no pátio do presídio onde estavam.

O exílio foi uma forma encontrada pelos militares de calar alguns, mas a tortura também era prática dos carrascos da ditadura. Em 2008, a Comissão de Infraestrutura do Senado interroga a, então, Ministra-Chefe da Casa Civil, Dilma Rousseff. O Senador Agripino Maia questiona a ministra sobre as mentiras que ela contou durante sua prisão no período ditatorial. Dilma responde: “Eu tinha 19 anos, eu passei três anos na cadeia e eu fui barbaramente torturada” e continua dizendo que “o direito a livre expressão estava enterrado, não se dialoga, não é possível supor que se dialogue, com o pau de arara, o choque elétrico e a morte, não há esse diálogo”. Dilma diz sentir orgulho de sua atitude, pois ajudou a salvar a vida de seus iguais. Além de ser presa e torturada, a atual Presidente da República teve seus direitos políticos cassados por 18 anos (*Folha de São Paulo*, primeiro caderno, p.10, 8 de maio de 2008).

Nesse mesmo período, o cinema, que passava por um momento de efervescência criativa, também foi abalado pela ditadura militar. Os cortes promovidos pela censura, que a princípio, tinham conotações de âmbito moral: adultérios, cenas de sexo, palavrões, homossexualismo, etc., passam a ser avaliados de acordo com critérios políticos. Como

exemplo, podemos citar a censura do filme *Terra em Transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha. O filme teve sua exibição proibida em todo o território nacional e todas as suas cópias foram recolhidas. O parecer do censor, Manoel Francisco de Souza Brandão, fazia as seguintes afirmações:

Consideramos o filme portador de mensagens contrárias aos interesses do País, motivo pelo qual deixamos de liberá-lo, aconselhando seja o mesmo examinado por elementos do Conselho De Segurança Nacional e pela Douta Chefia do SCDP [Serviço de Censura de Diversões Públicas] e Direção-Geral do DFSP [Departamento Federal de Segurança Pública]<sup>125</sup> (*apud* PINTO, 2005, p.4).

A partir de 1969, com a criação da Embrafilme<sup>126</sup>, a produção e a distribuição cinematográfica do país deveriam cumprir as exigências impostas por essa empresa estatal. Os filmes que não se adequavam aos critérios estabelecidos pela Embrafilme ou que não coseguiam burlar suas normas, fazendo uso de metáforas e alegorias em seus temas, eram duramente censurados, e seus idealizadores poderiam ser perseguidos, presos e torturados.

Foi nesse cenário de repressão, de torturas, de mortes, de imposição de silêncio que o romance *Lavoura arcaica* foi escrito. Não há dúvida que esse contexto ditatorial influenciou a obra de Nassar; o romance foi publicado em 1975 e seus primeiros rascunhos datam de 1968, ou seja, a *Lavoura* vai se desenvolvendo junto com o movimento ditatorial do país. Mesmo vivendo um momento político e histórico tão marcante, Nassar rompe com os paradigmas da época, que clamavam por uma literatura engajada, e cultiva sua *Lavoura* denunciando temas mais amplos. A esse respeito, Leila Perrone-Moisés faz a seguinte afirmação:

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual,

---

<sup>125</sup> Os documentos de censura estão disponíveis na Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988 ([www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)).

<sup>126</sup> Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima, Embrafilme, foi extinta, após a abertura política, em 1990.

numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à “mensagem”. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene (1997, p.69).

Luiz Fernando Carvalho admite que as obras, literária e fílmica, possibilitam uma leitura política, mostrando uma consciência social, mesmo que não se prestem ao panfletário:

Que cada um assista e o leia como bem entender! Esta é outra qualidade do texto, não ser panfletário, principalmente em se tratando de uma publicação da década de 70. Me parece evidente que o texto põe em xeque, mesmo que por meio de metáforas, as utopias, as leis, a ordem e tudo o mais. Sinto com muita clareza a consciência social que o texto alcança, os gritos e gemidos de André, como se fossem uma sociedade inteira focada pela lente de um potente microscópio (CARVALHO, 2002, p.47-48).

Fazendo uma breve leitura política dos textos, encontramos diversos traços que podem, mesmo que de forma alegórica<sup>127</sup>, remeter ao momento histórico que o Brasil enfrentava.

O discurso autoritário, repressor, inflexível do patriarca da família não difere daquele empregado pelos militares, pelos censores e até mesmo pelos simpatizantes do regime ditatorial; só as suas verdades eram absolutas e deveriam ser seguidas. Existe um momento, inclusive, em que André, assemelhando-se a tantos torturados, narra os castigos físicos que sofria por parte do pai:

[...] era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças essa a pedra que nos desolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços [...] (NASSAR, 2009, p.41).

A oposição direita versus esquerda também está impressa nas *Lavouras*. À mesa, do lado direito do pai, ficavam os passivos, os subservientes, os que pela linhagem o

---

<sup>127</sup> Antonio Geraldo da Cunha diz que a alegoria é um pensamento exposto sob forma figurada (2001, p.28).

seguiriam. Do lado esquerdo, estavam os rebeldes, os transgressores, os excessivamente amorosos.

Para a ciência política, a direita simboliza “a ordem, a estabilidade, a autoridade, a hierarquia, a tradição [...]”; a esquerda, a insatisfação, a reivindicação, o movimento, a busca da justiça social, de maior progresso, a libertação, a inovação, e o risco” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.344).

Mas o ápice do autoritarismo e da força bruta diante dos mais fracos está exposto no momento em que o pai, aquele que deveria proteger e zelar, aquele que pregava a união da família, tomado de ira, assassina a filha: “mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava” (NASSAR, 2009, p.191).

Sendo assim, os diversos silêncios encontrados nas *Lavouras* e em seus personagens encontram ressonâncias no momento histórico e político vivido no país, bem como em outras culturas, outras leituras, outras histórias: Bíblia, Alcorão, poesia, pintura, cinema, filosofia, etc.

Com base nos conceitos de Bakhtin, Robert Stam ressalta a importância dessa variedade de associações nas manifestações artísticas. De acordo com Stam:

O fenômeno literário, como qualquer outro fenômeno ideológico, determina-se simultaneamente de fora (extrinsecamente) e de dentro (intrinsecamente). De dentro, é condicionado pela linguagem e pela própria literatura (e aqui os formalistas fizeram uma contribuição importante), e de fora, pelas outras esferas da vida social [...] (STAM, 1992, p.23).

Patrice Pavis (2008), professor de estudos teatrais, semiologia e interculturalismo no teatro, corrobora as teorias de Bakhtin, quando se refere aos textos dramáticos. Para Pavis, os diferentes momentos históricos darão ao texto diferentes leituras, pois, “significante (obra-coisa), significado (objeto estético) e Contexto Social (abreviação daquilo que Mukaróvski chama de ‘contexto total dos fenômenos sociais [ciência, filosofia, religião, política, economia, etc.] de um dado meio’), são variáveis que modificam a concretização do texto e que é mais ou menos possível reconstituir” (2008, p.25).

No Brasil, o professor e crítico literário Antonio Candido, já nos anos 60, afirmava que só a fusão entre texto e contexto levaria ao entendimento integral da obra. Para Candido, “tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra” (1985, p.5). Sendo assim, arte e meio social se influenciam mutuamente, possibilitando uma análise coerente e abrangedora.

As respostas que buscamos estão nessa fronteira<sup>128</sup> esponjosa, que combina imanência textual e vários contextos implicados nos textos: histórico, social, político, ideológico, cultural, etc. Os sentidos do silêncio, nas *Lavouras* e em seus personagens, estão justamente nessa diversidade de fenômenos, que constituem as produções artísticas. Entre texto e contexto, encontraremos as sementes que nos revelarão essas *Lavouras* de silêncio.

---

<sup>128</sup> Fronteira: “Zona de liminaridade e espaço de trânsito, de fluidez, de contato entre sistemas semióticos. À medida que a estruturalidade garante a organicidade correlacional do sistema semiótico, é impossível admitir a existência de limites rígidos e precisos. Pelo contrário, fronteira configura uma superfície heterogênea e, portanto, irregular. [...] A fronteira define-se, então, como um mecanismo de semioticização capaz de traduzir as mensagens externas em linguagem interna, transformando a informação (não-texto) em texto. [...] a fronteira tem a função de um filtro absorvente. Como não delimita um espaço divisório, a fronteira tanto separa como une – daí a liminaridade” (MACHADO, 2003, p.159-160).

## 1.1 O Silêncio da culpa

“Que culpa temos nós dessa planta da infância,  
de sua sedução, de seu viço e constância?”

Jorge de Lima<sup>129</sup>.

“A culpa é a espora e o freio do desejo”.

Octavio Paz

Entender os silêncios e seus significados nas *Lavouras* e em seus personagens é o objetivo a que nos propomos neste capítulo de nossa dissertação.

A primeira parte do romance, intitulada “A PARTIDA”, traz como epígrafe versos de um poema de Jorge de Lima: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”. A partir desse questionamento, que encontramos na abertura de *Lavoura arcaica*, podemos inferir que o tema da (des)culpa e do silêncio causado por ela será frequente na caracterização subjetiva dos personagens, em ambos os universos verbal/literário e fílmico. Ao longo da narrativa, que é construída em tom confessional, o “filho torto”, como um fiel que procura um padre para contar seus pecados, tenta libertar-se de suas culpas. No capítulo 20, os versos, usados como epígrafe, são ampliados e já não pertencem a Jorge de Lima. André os incorpora ao seu discurso colérico, tentando expurgar suas culpas:

[...] que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? [...] "não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio: uma conta do teu rosário para a minha paixão, duas contas para os meus

---

<sup>129</sup> Canto I de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima.

testículos, todas as contas deste cordão para os meus olhos, dez terços bem rezados para o irmão acometido!” (NASSAR, 2009, p.129, 136).

Respalado pelo seu delírio, André culpa-se, desculpa-se e justifica seus atos – o incesto, a fuga, a rebeldia – como sendo resultantes da “propalada armadilha do destino”, dos “afagos desmedidos”, dos discursos paternos, pregando que “a felicidade só pode ser encontrada no seio da família”; do veneno encontrado nos olhos da irmã, da sua dança luxuriosa. A culpa é do “tempo que faz diabruras” (NASSAR). A fala inflamada do personagem mostra todo o seu conflito e, ao mesmo tempo, sua dualidade. André não é senhor absoluto de suas faltas. Ele é vítima e vilão.

Em resposta ao grito alucinado de André, ouvimos o silêncio dolente de Ana. Existe dor no silêncio da irmã-amante. Essa dor silenciosa arranca Ana dos braços de seu amante e a conduz até a capela. Seguida por André, que parece não entender a fuga da irmã, Ana não responde aos seus questionamentos. Ela é só silêncio, chora e contempla de forma mística o Cristo na cruz, que está a sua frente. Tendo nas mãos um terço, Ana traz a cabeça coberta por um véu que fez de improviso.

[...] nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso, onde corria, na altura dos ombros, um pouco abaixo, a renda grossa que guarnecia a toalha feito mantilha; mesmo assim eu fui em frente, caroço por caroço, "Ana, me escute, é só o que te peço" [...] Ana não se mexia, continuava de joelhos, tinha o corpo de madeira, nem sei se respirava [...] (NASSAR, 2009, p.117-118; 124).

Mesmo imóvel e em silêncio, Ana está carregada de significados. A fuga para um lugar sagrado, o choro diante do altar, a cabeça protegida pela mantilha, o olhar contemplativo para os santos, dão sentido ao seu silêncio. Ana sente culpa, sente medo, sente-se paralisada e confusa diante de seus sentimentos.

A capela é um lugar de oração, de confissão e de absolvição. Esse ambiente sagrado representa a casa de Deus na Terra, o encontro com o divino. A capela, que abriga Ana, estava nos limites da propriedade familiar, indicando, de forma concreta, a religiosidade de sua família. Além de encontrar-se em lugar sagrado, Ana está cercada de símbolos religiosos: suas roupas brancas, o véu que cobre sua cabeça, as imagens de santos, as velas que iluminam a capela, o terço que traz nas mãos, etc.

As vestes brancas de Ana parecem ainda mais claras em contraste com a escuridão da capela. Apesar de a cor branca ser tratada pelo senso comum como a cor da pureza e da virgindade, ela traz significados mais complexos e até contraditórios. O *Dicionário de Símbolos* ressalta a dualidade dessa cor, que é a ausência e a soma das cores. A cor branca é primitivamente a cor da morte, do luto e da mortalha; por outro lado indica pureza, neutralidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.141-144).

Ana, a moça vestida de branco, diferente da virgem que se apresenta para o casamento, traz o estigma de um crime nefasto, o incesto. Não é pura, nem casta, é o retrato de uma pecadora, que quebrou as regras da lei e das instituições. Para Lévi-Strauss, “a proibição ao incesto possui ao mesmo tempo a universalidade das tendências e dos instintos e o caráter coercitivo das leis e das instituições” (1982, p.49).

Contraditória como a cor que veste, Ana perambula entre o sagrado e o profano, entre vida e morte, entre o virginal e o sexual. Nesse momento na capela, a cor de sua roupa parece aproximar-se, muito mais, de seu significado primitivo que indica morte, como se suas vestes prenunciassem o seu destino trágico. A brancura de suas roupas cobrem-na de uma pureza inexistente, ela é a irmã criminosa, impura. Não há perdão para o seu crime. O amor clandestino dos irmãos custará a vida de Ana.

De joelhos, em sua prece silenciosa, Ana busca perdão. Quando cobre a cabeça com um véu, ela demonstra submissão e respeito diante do Divino, corroborando a ideia de que seu silêncio inabalável está repleto de culpa, de arrependimento, mesmo que momentâneo. Ela nega-se a ouvir as promessas de mudanças e de felicidade, gritadas pelo irmão:

[...] as coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões da nossa lavoura, vou pedir a chuva e o sol quando escassear a água ou a luz sobre as plantações, contemplar os cachos que amadurecem, estando presente com justiça na hora da colheita, trazendo para casa os frutos, provando com tudo isso que eu também posso ser útil; tenho mãos abençoadas para plantar, querida irmã, (NASSAR, 2009, p. 119).

Ana tenta conectar-se com as forças divinas, através de seu silêncio, de suas preces, de sua reverência. O véu, que cobre sua cabeça, ajuda a afastá-la do mundo



terreno, ligando-a a Deus. Os sufistas<sup>130</sup> afirmam que a pessoa está “velada”, quando está tomada pela paixão, desprezando a “Luz” divina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.950-951). Nesse sentido, Ana está em busca dessa “Luz”, lutando contra as forças da paixão – “O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio”, dizia a prédica de Iohána (NASSAR, 2209, p.54) – e tentando ocultar seu abominável segredo. Mas o segredo velado será revelado, e Ana será punida com a morte.

O pesquisador Michael Pollak (1989) dá exemplos de silêncios relacionados à culpa, referindo-se a episódios da II Guerra Mundial. Para Pollak, o silêncio que cerca grande número de judeus, que colaboraram com os nazistas tentando amenizar seus sofrimentos e até prolongar suas vidas, é claramente identificado com a culpa. Acerca desse período traumatizante, o autor faz o seguinte questionamento:

Em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança “comprometedora”, preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranquila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar? (1989, p.3).

Muitos, até hoje, guardam silêncio sobre as atrocidades vividas no período de guerras por se sentirem culpados. De acordo com Pollak, essas lembranças traumatizantes aguardam o momento propício para serem exteriorizadas. Ele afirma que “essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (1989, p.4). O autor classifica essas lembranças traumatizantes, que levam ao silêncio de culpa, como sendo de três tipos: proibidas, indizíveis ou vergonhosas. São exatamente assim as lembranças de André. Os crimes, que o “filho tresmalhado” rememora, fazem calar, envergonham.

Há, pelo menos, três momentos nos textos em que o silêncio de Ana está relacionado à culpa que sente por ter vivido um amor incestuoso com o irmão. O primeiro destes momentos, já citado, acontece quando Ana, após o incesto, refugia-se na capela. No segundo momento, o irmão mais velho fala do “mutismo” que tomou conta de Ana,

---

<sup>130</sup> O sufismo é uma linha mística da religião islâmica.

quando da partida de André: "mas ninguém em casa mudou tanto como Ana" ele disse "foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, [...] ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; [...] ninguém lá em casa nos preocupa tanto" (NASSAR, 2009, p.37). Para Pedro, suas mudanças advinham da saudade que sentia do irmão "fujão", mas, na verdade, seu sofrimento estava repleto de culpa.

Quando André retorna para casa, é recebido com grande alegria por suas irmãs, que o beijam, acariciam-no, riem e choram com ele, mas Ana não estava lá. O filme mostra que Ana ocupava seu lugar à mesa junto de sua família, quando Pedro anuncia a chegada de André. No mesmo instante, Ana abandona a sala de refeições e sai correndo em direção à capela: "mal soube da notícia correra à capela para agradecer a minha volta" (NASSAR, 2009, p.150). Mais uma vez, é no silêncio da capela que Ana tenta expiar sua culpa; assustada e acuada, ela não participa dos primeiros momentos de André em seu retorno, não toma parte nos preparativos da festa, que celebraria a volta de André. Os amantes só voltariam a se encontrar, à distância, no dia da trágica morte de Ana.

Há um filme canadense, produzido em 2010 e dirigido por Denis Villeneuve, *Incêndios (Incendies)*, que exemplifica, de forma bastante impactante, como esse silêncio relacionado à culpa pode se manifestar. No filme, os gêmeos Jeanne (Mélima Désormeaux-Poulin) e Simon (Marwan Maxim) têm que descobrir suas raízes após a morte de sua silenciosa mãe (Lubna Azabal), deparando-se com uma tragédia familiar que inclui assassinatos, separações, estupro e incesto. Em um cenário marcado pelo ódio e cercado de guerras étnicas e religiosas, parte do filme acontece durante a guerra civil libanesa nos anos 70; *Incêndios* mostra que a morte pode ser o fim do silêncio, o começo da história. Ana Adelaide Peixoto faz o seguinte comentário sobre *Incêndios* e seu silêncio:

A cena de abertura é um deserto; um lugar a esmo, cinza e monótono e silencioso, somente com uma palmeira própria dos desertos. A história começa num vilarejo no meio do nada, de um país em guerra. Tudo quase em câmera lenta e silenciosa que passeia por trás de uma janela, mas com uma vista escura e triste. Um canto desolador. Escuridão. Meninos raspam o cabelo, olhos esbugalhados. Um lamento que se mistura com a música belíssima do Radiohead. O ponto de vista é o de pés sujos e descalços. Calcanhares. E um close específico vem ao foco, com uma tatuagem de três pontos, para que um par de pés não fosse perdido no mundo. Um rosto fixa a câmera, com olhos negros e assustadores, que só no final

entenderemos esse epílogo. Questões como a honra, a maternidade, a morte, a procura, o exílio, o estupro, o acaso, o destino, e finalmente o re-encontro disso tudo, num silêncio que será quebrado e uma promessa que será cumprida, darão a condição de horror dessa personagem, que somente ao final terá seu nome exposto ao sol. [...] Depois quando sabem de toda a verdade sobre nascimento e origem, também nadam; nadam no escuro e se abraçam na fluidez da água, para que possam aguentar a dureza das descobertas. Um retorno ao útero materno e suas dores do parto e da rejeição. Toneladas de silêncios quebrados (PEIXOTO, 2011).

Nas *Lavouras*, toneladas de silêncios também são quebrados, quando André decide gritar sua tragédia familiar, seus conflitos interiores, seu amor clandestino ou quando Ana invade com “um deboche exuberante” a festa de seu irmão-amante:

[...] foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, (NASSAR, 2009, p.186-187).

Através de sua dança, de seus gestos incontidos, da peste que tomava conta de seu corpo, Ana grita a sua dor, a sua paixão desenfreada pelo irmão, sua ânsia de liberdade. Seu grito de resistência seria também o seu grito de morte.

## 1.2 O silêncio aos olhos da Psicanálise

“O resto é silêncio”.

Shakespeare, *Hamlet*.

Em *Le silence en psychanalyse*, o professor Juan-David Nasio fala do silêncio como a maneira mais pura de se chegar ao inconsciente: “Dentre todas as manifestações humanas, o silêncio continua sendo a que, de maneira muito pura, melhor exprime a estrutura densa e compacta, sem ruído nem palavra, de nosso próprio inconsciente” (*apud* FERREIRA, 2009, p.14). Há um consenso entre os estudiosos de que o silêncio é fundamental na psicanálise, tendo em vista que ele está sempre presente em uma das partes; enquanto um fala, o outro escuta, sendo, portanto, presença obrigatória. João Batista Ferreira afirma que “na aventura humana, antes do ato e do verbo, ele [o silêncio] comparece no começo. No princípio, era o silêncio, e no fim, é o silêncio, no nascimento e na morte. Está fortemente presente no amor e na dor. Quanto maior a surpresa ou o espanto, menos palavras para expressá-los” (FERREIRA, 2009, p.15).

Em uma das mais importantes peças de Shakespeare, é o silêncio que marca o fim trágico do príncipe dinamarquês. Antes de morrer, Hamlet se dirige a Horácio e pronuncia suas últimas palavras:

Eu morro, Horácio!

O violento veneno me domina

O espírito. Eu não vivo até que cheguem

Notícias da Inglaterra. Mas auguro

Que a eleição será de Fortimbrás.

Dou-lhe o meu voto, embora na agonia.

Diz-lhe o que se passou e as ocorrências

Que me envolveram. **O resto é silêncio** (SHAKESPEARE, 2010, p.235) (Grifo nosso).

Nas *Lavouras*, o fim de Ana é marcado pelo “silêncio fúnebre”, “silêncio cavo”, que desaba sobre a família diante da atitude do pai. A última cena do filme mostra André,

em câmera subjetiva<sup>131</sup>, observando de longe a morte trágica da irmã. Deitado na relva e com lágrimas nos olhos, o irmão-amante cobre-se com as folhas que estão ao seu redor. O gesto, que simboliza um enterro, deixa claro o drama vivenciado pelo personagem, no momento do assassinato de Ana. O “filho torto” respondeu com silêncio à dor sentida ao ver sua amada morta.

Conforme João Batista Ferreira, apesar de não estar explicitado em seus textos, existe muito de silêncio nos estudos de Sigmund Freud, mas o primeiro psicanalista a efetivamente discutir o silêncio foi o húngaro Sándor Ferenczi no início do Século XX, baseando-se em observações obtidas com seus pacientes. A partir dos anos sessenta, os estudos sobre o silêncio proliferaram. Lacan, por exemplo, fala de “uma dupla alternativa do silêncio: uma pela via do pavor e outra pela via do desejo”<sup>132</sup>; ele dividia o silêncio entre *sileo* (“silêncio fundante, estruturante, sugestivo da ausência essencial da palavra”) e *taceo* (“silêncio da palavra não-dita, do calar, do silenciar ou ser silenciado”) (HERNANDEZ, 2004, p.130).

Juliana Hernandez cita uma experiência clínica em que essa dupla alternativa do silêncio está manifesta. Ela relata o tratamento de uma paciente que tentou suicídio porque ouvia vozes; a paciente precisava de silêncio, “ele a apaziguava” (2004, p.129). Tempos depois, essa mesma paciente não suportava o silêncio, sentia necessidade de falar, o silêncio a atordoava (2004, p.130).

Assim como acontece na experiência clínica de Hernandez, acontece no filme e no romance, aqui estudados. O silêncio das *Lavouras* apazigua e atordoa. Em um momento, parece apaziguar: durante os sermões, os filhos cabisbaixos e reverentes escutam respeitosamente o pai; na presença do avô; quando André se masturba ou quando faz amor com Ana; ao observar a dança sensual da irmã, André permanece em silêncio, desejando-a à distância. Em outros momentos, o silêncio precisa ser quebrado, ele atordoa: quando Ana decide falar através de sua dança, quando André confessa a Pedro seu amor clandestino ou quando desafia o pai contestando seu discurso; quando o faminto esmurra o soberano, para mostrar a sua indignação diante das humilhações sofridas:

[...] o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechava um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se

<sup>131</sup> De acordo com Ismail Xavier, a câmera subjetiva é aquela que “assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com seus olhos” (2008, p.340).

<sup>132</sup> A dupla alternativa do silêncio, preconizada por Lacan, encontra-se em *Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: Psicanálise e estrutura da personalidade*, publicado originalmente em 1960.

diante de sua indignação: "Senhor meu e louro da minha fronte, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui mão contra o meu benfeitor.") (NASSAR, 2009, p.84-85).

Existe muito de pavor e muito de desejo nos silêncios das *Lavouras*, mesclando-se e confundindo-se durante a trama, cabendo sempre mais de uma análise, diversos significados. Silêncios atrelados, por um lado, à dor, ao sofrimento, ao proibido, à morte; por outro lado, ao amor, ao desejo, à vida.

Esse discurso sem palavras, esse silêncio, que ora tranquiliza, ora apavora, está enraizado na existência humana, nas nossas expressões artísticas, no nosso dia-a-dia. Vejamos alguns exemplos: no filme *Há tanto tempo que te amo*<sup>133</sup> (*Il y a longtemps que je t'aime*, 2008), após quinze anos na prisão, Juliette (Kristin Scott Thomas) volta a conviver com sua irmã, seu cunhado e suas sobrinhas, mas o seu passado trágico está impresso no seu olhar triste e profundo, na sua frieza com relação às sobrinhas e na sua tentativa de isolamento. Ao final, o espectador descobre o que dizia seu discurso silencioso, qual o mistério que marcou o passado de Juliette.

No filme *O Leitor*<sup>134</sup> (*The Reader*, 2008), por trás do silêncio de Hanna (Kate Winslet) esconde-se sua vergonha por não saber ler, vergonha tamanha que a levou a se declarar culpada, assumindo a culpa pela morte de centenas de judeus em um episódio da II Guerra Mundial.

Assim como nos exemplos citados, há, nas *Lavouras*, diversos discursos sem palavras: na cadeira vazia do avô, em uma das cabeceiras da mesa, fazendo-se presente mesmo depois de sua morte; na submissão das mulheres da fazenda; nos rostos coalhados dos filhos durante os sermões paternos; nas carícias dos amantes; no olhar de medo da mãe ao saber que Pedro iria buscar o filho “fujão”.

Tanto André, quanto Ana, principalmente, calam-se diante daquilo que não se pode dizer, diante do interdito, do incestuoso, do vergonhoso. Não podemos esquecer que a prática do incesto é proibida na maioria das sociedades, sendo inclusive considerada crime em alguns países, a exemplo daqueles do Reino Unido. Para as leis brasileiras o

<sup>133</sup> Filme franco-alemão, dirigido por Philippe Claudel.

<sup>134</sup> Adaptação fílmica do livro de Bernhard Schlink, dirigida por Stephen Daldry.

incesto não constitui crime, no entanto o atual *Código Civil Brasileiro* (2002) no artigo 1.521, incisos I a V, proíbe o casamento entre: I- os ascendentes com os descendentes, seja o parentesco natural ou civil; II- os afins em linha reta; III- o adotante com quem foi cônjuge do adotado e o adotado com quem o foi do adotante; IV- os irmãos, unilaterais ou bilaterais, e demais colaterais, até o terceiro grau inclusive; V- o adotado com o filho do adotante. Apesar de não constituir crime com previsão no *Código Penal Brasileiro*, o incesto é considerado, em nossa sociedade, um tabu moral e religioso.

A palavra “incesto” deriva do latim *incestu* (impuro, impudico) e significa a união sexual ilícita entre parentes consanguíneos, afins ou adotivos. O *Dicionário de Símbolos* aponta o incesto como uma forma de autismo e cita a sua presença entre os deuses da mitologia, entre os faraós e os reis; nas sociedades fechadas “que desejam conservar sua superioridade, sua supremacia essencial” (CHEVALIER; GHERRBRANT, 2009, p.504), entretanto, ao sair do âmbito mitológico, a sociedade via com horror a prática do incesto. Na Roma antiga, por exemplo, o incesto era considerado crime, e os acusados eram punidos com a morte.

Para Claude Lévi-Strauss, a proibição do incesto constitui regra em todos os grupos sociais. Ele afirma que “esta proibição, sancionada por penalidades sem dúvida variáveis, podendo ir da imediata execução dos culpados até a reprovação difusa, e às vezes somente até a zombaria, está sempre presente em qualquer grupo social” (1982, p. 47).

Freud localiza os primeiros impulsos incestuosos, ainda, na fase oral<sup>135</sup> da criança. Esses impulsos inconscientes e reprimidos formam os chamados Complexo de Édipo e Complexo de Electra<sup>136</sup>, constituindo uma fase importante da sexualidade infantil. Quando existe uma fixação relacionada a esses impulsos sexuais, instalou-se uma patologia, a neurose<sup>137</sup>. Baseando-se nos conceitos de Freud, Terry Eagleton faz a seguinte afirmação acerca desses complexos:

---

<sup>135</sup> De acordo com Terry Eagleton, “a fase oral, como Freud chama, é a primeira fase da vida sexual, estando associada ao impulso de incorporar objetos” (2006, p.230).

<sup>136</sup> Os conceitos do Complexo de Édipo foram cunhados com base na tragédia de Sófocles, *Édipo Rei* (427 a.C). Nessa tragédia, Édipo mata seu pai, Laio, e casa com sua mãe, Jocasta. Aristóteles, em *Poética*, diz que *Édipo Rei*, de Sófocles, é a mais perfeita tragédia já escrita, uma peça exemplar. O Complexo de Electra baseia-se no mito grego de Electra. De acordo com o mito, Electra incita seu irmão, Orestes, a matar a mãe, Clitemnestra, e o padrasto, Egisto. O mito de Electra foi descrito em peças teatrais de Sófocles e de Eurípedes.

<sup>137</sup> De acordo com Terry Eagleton, “certos desejos inconscientes que não serão negados, mas que também não ousam encontrar um esboço prático; nessa situação, o desejo força sua saída do inconsciente, o ego bloqueia-o defensivamente, e o resultado desse conflito interno é o que chamamos de neurose” (2006, p.235-236).

A criança que sai das fases pré-edípicas que vínhamos acompanhando não só é anárquica e sádica, mas também incestuosa: o envolvimento íntimo do menino com o corpo da mãe leva-o a um desejo incestuoso de união sexual com ela, ao passo que a menina, que teve ligação semelhante com a mãe e cujo primeiro desejo é, portanto, sempre homossexual, começa a voltar a sua libido para o pai. A relação “diádica” inicial, ou de dois termos, entre a criança e a mãe, desenvolve-se agora para formar um triângulo constituído pela criança e por ambos os pais. Para a criança, o progenitor do mesmo sexo surgirá como rival na afeição do progenitor do sexo oposto (2006, p.232).

Octavio Paz corrobora as ideias propostas por Freud dizendo que:

[...] Em menino, descobre a feminilidade na mãe e nas irmãs. E, desde então, o amor se identifica com o proibido. Nosso erotismo está condicionado pelo horror e pela atração do incesto. Por outro lado, a vida moderna estimula desnecessariamente a nossa sensualidade, ao mesmo tempo que a inibe com todo tipo de interdições – de classe, de moral, e até de higiene. A culpa é a espora e o freio do desejo (1992, p.178-179).

A epígrafe que abre a segunda parte (O RETORNO) do romance *Lavoura arcaica* também proíbe o incesto: “Vos são interditadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (Alcorão – Surata IV, 23).

Considerando o núcleo familiar das *Lavouras* como sendo bastante fechado, autossuficiente e preso a tradições arcaicas e patriarcais, não é de estranhar que os impulsos sexuais pulsantes no adolescente atormentado, André, tenham recaído nos membros da própria família: Ana, a mãe e o irmão caçula, Lula. Há um momento, inclusive, em que André busca nos discursos paternos a justificativa para sua relação incestuosa com Ana:

[...] foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a



felicidade só pode ser encontrada no seio da família; [...] (NASSAR, 2009, p.118).

Na verdade, a ânsia sexual de André é impossível de ser reprimida, podendo ser constatada através das relações incestuosas, confirmadas, sugeridas ou desejadas ao longo das narrativas, mas também em seus atos masturbatórios, na sua relação libidinosa com a natureza, com as prostitutas e com os animais:

Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pêlo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo (NASSAR, 2009, p.19).

Não há justificativa para seus atos. A revelação do seu amor clandestino pela irmã vai chocar, não só o irmão, Pedro, como também os leitores e os espectadores das *Lavouras*. Foi com assombro e gemidos que Pedro ouviu a confissão de André:

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” [...] e embora caído numa sanha de possesso vi que meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos, era impossível adivinhar que ritos lhe trincava o tijolo requeimado da cara, que faísca de pedra lhe partia quem sabe os olhos, estava claro que ele tateava à procura de um bordão, buscava com certeza a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro (NASSAR, 2009, p.107-109).

Os amantes foram silenciados pela fúria incontida do patriarca, “o guia”, “a tábua solene”, “a lei”. André calou-se diante da cena funesta que presenciava – “(que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!)” (NASSAR, 2009, p.191).

Ana foi calada pelo golpe certo do pai. O silêncio, que atingiu as *Lavouras*, só foi quebrado pelo carpir em língua estrangeira. *Maktub*.

## Conclusão

Uma personagem silenciosa, duas *Lavouras* e um sem número de descobertas a serem feitas. Nossa pesquisa procurou revelar alguns aspectos da personagem Ana, no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e na adaptação fílmica *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho.

O lavar foi árduo, dada a complexidade das obras pesquisadas, bem como da personagem escolhida para ser investigada. A linguagem palimpsesta das *Lavouras* possibilitou-nos uma multiplicidade de leituras, nenhuma delas pretendendo ser definitiva. Caminhamos por episódios bíblicos e corânicos; pelo universo das *Mil e uma noites*; por mundos arcaicos; por tradições milenares, sempre embalados pela dança frenética de Ana, pelo seu silêncio gritante.

Para Luiz Fernando Carvalho, as *Lavouras* são:

um espelho gigante, espelhando tudo e todos! Que cada um o assista e o leia como bem entender! Esta é outra qualidade do texto, não ser panfletário, principalmente em se tratando de uma publicação da década de 70. Me parece evidente que o texto põe em xeque, mesmo que por meio de metáforas, as utopias, as leis, a ordem e tudo o mais. Sinto com muita clareza a consciência social que o texto alcança os gritos e gemidos de André, como se fosse de uma sociedade inteira focada pela lente de um potente microscópio (2002, p.47-48).

Buscamos, nas *Lavouras*, “o sopro dominado pela tradição mediterrânea”. Através daquela família de imigrantes, ouvimos o lamento de um povo mutilado, de um povo sem pátria, de um povo excluído, que, a um só tempo, chora aquilo que deixou para trás e reivindica acolhimento no lugar escolhido para viver.

As tradições milenares estão no *Maktub* do avô, nas ressonâncias épicas, mitológicas, religiosas; no discurso oracular de André; na forma ritualística com que a filha foi sacrificada; nas festas; na dança; no carpir desesperado da mãe ao ver a filha morta; no poder supremo do patriarca, guiando a sua família; no destino implacável que urde a tragédia familiar.

Leila Perrone-Moisés aproxima *Lavoura arcaica* da tragédia grega, “pelo tema funesto e pelo tom elevado, tanto quanto pela ambientação culturalmente mediterrânea de sua trama” (1997, p.65). André Luis Rodrigues corrobora o que diz Perrone-moisés,

afirmando que as *Lavouras* são trágicas – “não só porque a morte da filha pelas mãos do patriarca é um acontecimento trágico por excelência, mas sobretudo porque há uma atitude trágica como há uma atitude lírica, fazendo que elementos caracterizadores do trágico se encontrem entranhados no romance tanto quanto elementos líricos” (2006, p.158).

Durante nossa pesquisa, consideramos as especificidades de cada *Lavoura*: títulos, intertextos, composição dos personagens, modo de utilização da linguagem, etc., observando possíveis aproximações e distanciamentos entre o romance e a obra adaptada.

Mesmo sendo declaradamente reverente ao texto de Raduan Nassar – “Eu me ofereci, me joguei de corpo e alma nos braços daquele texto. [...] Não há uma vírgula que esteja ali que não seja de Raduan, não há um artigo que não seja dele” (CARVALHO, 2002, p.30; 45) –, Luiz Fernando Carvalho não deixa de imprimir sua marca pessoal ao texto adaptado.

A partir do título, *LavourArcaica*, já se observa um posicionamento, por parte do diretor, frente à obra adaptada. Carvalho, diferente do que acontece com Raduan Nassar, não se nega a declarar suas influências nem a apontá-las em sua *Lavoura*. Para mostrar a transformação da Ana menina em Ana mulher, por exemplo, o diretor se apropria de um fragmento do conto “Menina a caminho”, também de Raduan Nassar:

No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto (NASSAR, 2010, p.49).

Em *LavourArcaica*, Ana se tranca no banheiro, coloca, no chão, o espelhinho simples, que estava pendurado na parede, e observa, com curiosidade, seu sexo refletido no espelho. Ela toca sua genitália e, ao retirar a mão, vê que há sangue entre seus dedos. Ali se inicia um novo ciclo: a menina, que minutos antes brincava com as irmãs, era agora uma mulher.

A teatralidade do filme, a linguagem sensorial e o trabalho dos atores estão alicerçados nas teorias de Antonin Artaud. De acordo com o teórico francês, deve haver

uma entrega total, física e espiritual, por parte dos intérpretes (*apud* CAMATI; LEVISKI; ROCHA, 2007, p.59). Para que houvesse essa entrega, atores e equipe técnica de *LavourArcaica* passaram quatro meses vivendo na fazenda onde a adaptação foi filmada. Lá, improvisavam, trabalhavam no campo, faziam leituras do romance, tinham aulas de dança, de árabe, de culinária.

Na construção da fábula do faminto, da maneira como aparece na adaptação, a influência foi o filme *A hora do lobo* (*Vargtimmen*) de Bergman:

[...] O anfitrião começa a manipular os bonecos, enquanto Liv Ullman e Max Von Sydow, que formam o casal no filme, começam a ficar completamente hipnotizados, sugados, tragados pelo tom ilusionista daquele instante, e vão se transferindo emocionalmente para os personagens de *A flauta mágica*<sup>138</sup>. [...] Foi com essa cena de Bergman, do anfitrião ilusionista, que surgiu essa possibilidade da distribuição das máscaras, da incorporação de novos personagens. [...] E aí eu entendi a fábula do faminto como uma distribuição das máscaras sociais, ou seja, o pai ao ler a fábula subentende-se: “Olha, está aqui a sua máscara de faminto; agora a minha eu vou pegar aqui, é a do ancião, e é assim que nós, aqui em casa, devemos nos relacionar, este é o jogo teatral...” [...] E quem distribui alguma coisa ali em termos morais é a figura paterna. A moral daquela fábula quem está regendo é o pai, ele o ilusionista (CARVALHO, 2002, p.46-47).

Amparados por conceitos teórico-críticos sobre o personagem, fomos desvelando, revelando e velando Ana. Seu silêncio ruidoso vai ganhando força e adquirindo significados. Sempre guiados pelo narrador-protagonista, André, fomos conhecendo a várias faces de Ana.

Ana, assim como a mãe, André e Lula, pertence ao lado esquerdo da família:

O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anômala, uma *protuberância* mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto (NASSAR, 2009, p.155).

---

<sup>138</sup> *A flauta mágica*: ópera em dois atos de Wolfgang Amadeus Mozart.

Referindo-se ao discurso do “filho torto”, Sabrina Sedlmayer fala dessa trama canhota, desse *gauche* presente nas *Lavouras*:

Não se trata mais do itinerário ideológico modernista – o filho revolucionário que vai contra os dogmas assentados pela tradição – mas sim do filho que, além de se apropriar dos grãos inteiros da fundação, tritura-os, engole-os, para lança-los posteriormente, numa enunciação enlouquecida, sobre a madeira de lei, matéria que o tempo não corroerá, mas que as palavras, as do filho, são capazes de macular (1997, P.89).

Assim como as palavras de André, a dança exuberante de Ana, seu comportamento lascivo e impetuoso, também é capaz de profanar os códigos de conduta patriarcais. Ao invés de fugir, a “dançarina oriental” desafia os mandamentos paternos, exibindo-se de forma debochada: “foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência” (NASSAR, 2009, p.186-187). A resposta do pai foi dada com um só golpe. Para onde Ana está indo? Ana está indo para casa. Ana está indo para a morte.

## Referências

ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. “Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar” (Mestrado em literatura). Curitiba: UFPR, 1999.

ABBATE, José Carlos. “Os companheiros”. In: *Cadernos de literatura brasileira, Número 2 – Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

*A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. São Paulo: Record, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “O constante diálogo”. In: \_\_\_\_\_. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. “O poema de sete faces”. In: \_\_\_\_\_. *Alguma poesia*. São Paulo: Record, 2001.

ANDREW, Dudley. “Adaptation”. In: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: DLC, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AZERÊDO, Genilda. “Dois modos de (fazer) ver”. In: *Sociopoética*, volume 1, nº4. Paraíba: EDUEP, 2009.

\_\_\_\_\_. “Escritas e imagens do eu: A lírica lavoura de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho”. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. “Narradores de Javé: estratégias narrativas e relações de poder”. In: *Estudos de cinema – Socine*, VIII. São Paulo: Annablume, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAZIN, André. “Por um cinema impuro”. In: *O cinema, ensaios*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDO, Gustavo. “Janela dos fundos”. In: \_\_\_\_\_. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta negra Bazar Editorial, 2010.

BORGES, Eliane Medeiros. *Mulheres ciganas: entre a exuberância e o mistério*. Disponível em: [www.studium.iar.unicamp.br/nove/4.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/4.html).



BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

*Bravo!* nº160. São Paulo: Editora Abril, 2010.

*Bravo!* nº180. São Paulo: Editora Abril, 2012.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

*Cadernos de literatura brasileira, Número 2 – Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

CAMATI, Anna Stegh; LEVISKI, Charlott Eloize; ROCHA, Paraguassu de Fátima. “Lavoura arcaica: o cinema da crueldade de Luiz Fernando Carvalho”. In: REICHMANN, Brunilda T. (org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba, 2007, sem editora.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio et all. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARVALHO, Luiz Fernando. “Depoimento de Luiz Fernando Carvalho”. In: DINIZ, Júlio (org.). *Machado de Assis (1908-2008)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008.

\_\_\_\_\_. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Walter. *Fotografias de um filme*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*; vol.1, São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

*Coleção Grandes Mestres*; vol.1. Tradução José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011.

COURI, Norma. “Nassar prefere falar de sua terra a escrever” In: *O Estado de São Paulo*, D4-5, 14 de março de 1998.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DOANE, Mary Ann. “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço”. Tradução Luciano Figueiredo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FARAH, Paulo Daniel. “Árabes viraram ‘turcos’ no Brasil”. In: *Folha de São Paulo*, A12, 23 de setembro de 2001.

FERREIRA, João Batista. “Palavras do silêncio”. In: *Dimensões do silêncio: Caderno de Psicanálise- CPRJ*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 22, 2009.

*Folha de São Paulo*, primeiro caderno, p.10, 08 de maio de 2008. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2008/05/08/2/>.

FREUD, Sigmund. “Totem e Tabu”. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, vol. XIII.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, nº53. São Paulo, 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos a literatura de segunda mão*. Tradução Cíbele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “A personagem cinematográfica”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HERNANDEZ, Juliana. “O duplo estatuto do silêncio”. In: *Psicologia USP*, 15(1/2), 2004.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os trabalhos e os dias*. Tradução Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Editora Objetiva Ltda, 2004.

HUTCHEON, Linda. “Beginning to theorize adaptation: what? who? how? where? when?”. In: \_\_\_\_\_. *A theory of adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

LACAN, Jacques. “Observações sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura da personalidade”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução Mariano Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

McFARLANE, Brian. "Backgrounds, issues, and a new agenda". In: *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press Inc., 1996.

MACHADO, Irene. "Competência semiótica". In: \_\_\_\_\_. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MAINARDI, Diogo. *A queda*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Vinícius de. "A rosa de Hiroxima". In: \_\_\_\_\_. *Antologia poética-Vinícius de Moraes*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

MOURA, Edgar. *50 anos luz, câmera e ação*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

MURARO, Rose Marie. "Por uma nova ordem simbólica". In: *Folha de São Paulo tendências e debates*, 08 de março de 2001.

NABOKOV, Vladimir. "Aprendendo a ser um verdadeiro leitor". In: *Oitenta*, nº5. Porto Alegre: L & PM, 1981.

NAREMORE, James. "Introduction: film and the reign of adaptation". In: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. "Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa". In: *Psicologia & sociedade*, vol.18, nº1, Porto Alegre, 2006.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. "O ventre seco". In: \_\_\_\_\_. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. "A conversa". In: *Cadernos de literatura brasileira, Número 2 – Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

NERUDA, Pablo. "Gosto quando te calas". In: \_\_\_\_\_. *Vinte poemas de amor e uma canção desesperada*. Tradução Domingos Carvalho da Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Tradução Eliane Zagury. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

PEIXOTO, Ana Adelaide. “Incêndios & a mulher que canta”. João Pessoa, 16 de outubro de 2011. Disponível em: <http://www.wscom.com.br/blog/anaadelaide>.

PERRONE-MOISÉS, Leila. “Da cólera ao silêncio”. In: *Cadernos de literatura brasileira, Número 2- Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

PINTO, Leonor Souza. *(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro: os anos de ditadura*. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

PLATÃO. *A república de Platão*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *O banquete*. Tradução Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2010.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989.

REICHMANN, Brunilda T. (org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba, 2007, sem editora.

RENAUX, Sigrid. “A poética da narrativa e a narrativa poética em *Lavoura arcaica*”. In: REICHMANN, Brunilda T. (org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba, 2007, sem editora.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio et all. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Tradução Paulo M. Oliveira. In: *EBooksBrasil.com*, 2002.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SELIGMAN, Airton. “Em nome da filha”. In: *Veja*, nº1582. São Paulo: Editora Abril, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução Barbara Heliodora. In: *Clássicos Abril coleções*; vol.10. São Paulo: Editora Abril, 2010.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Minas Gerais: Editora UFMG, 1997.

SOUSA, Ana Paula. “Declaração de amor”. In: *Bravo!* nº 174. São Paulo: Editora Abril, 2012.

SOUZA, Maria Salete Daros de. *Desamores: a destruição do idílio familiar na ficção contemporânea*. São Paulo: Edusp, 2005.

STAM, Robert. *Bakhtin da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation”. In: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: CORSEUIL, Anelise R. (ed.) *Ilha do Desterro: Film beyond boundaries*. Florianópolis, UFSC, nº 51, Julho/ Dezembro 2006.

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

VILLAÇA, Alcides. “Prefácio: a paixão e seus discursos”. In: RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

VILLAR, Valter Luciano Gonçalves. “A presença árabe na literatura brasileira: Jorge Amado e Milton Hatoum” (Mestrado em Literatura). João Pessoa: UFPB, 2008.

WHELEHAN, Imelda. “Adaptations: the contemporary dilemmas”. In: CARTMELL, Deborah and WHELEHAN, Imelda (eds.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge, 1999.

WOOLF, Virginia. “The cinema”. In: *The captain’s death bed and other essays*. New York and London: A Harvest/HBJ Book, 1978.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

XERXENESKY, Antônio. “A atualidade do silêncio”. In: *Blog do IMS*, 23 de outubro de 2012. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/a-atualidade-do-silencio-por-antonio-xerxenesky/>.

ZILLY, Berthold. “Lavoura arcaica “lavoura poética” lavoura tradutória: historicidade, atualidade e transculturalidade da obra-prima de Raduan Nassar”. In: *Estudos sociedade e agricultura*, Rio de Janeiro, vol.17, nº1, 2009.

ZUSAK, Markus. *A menina que roubava livros*. Tradução Vera Ribeiro. Disponível em: [https://docs.google.com/file/d/0B5HJ3BW4\\_ubHUWdkQTk0ZDFndVE/edit?pli=1](https://docs.google.com/file/d/0B5HJ3BW4_ubHUWdkQTk0ZDFndVE/edit?pli=1).



## *Filmografia*

CARVALHO, Luiz Fernando (dir.). *LavourArcaica*. DVD edição especial. Brasil/2007, Europa Filmes.

\_\_\_\_\_. *Que teus olhos sejam atendidos*. Brasil/1997, Bangbang Filmes.

CLAUDEL, Philippe (dir.). *Há tanto tempo que eu te amo (Il y a longtemps que je t'aime)*. França/2008, Moviemobz.

COUTO, Raquel. *Nosso diário*. In: CARVALHO, Luiz Fernando. *LavourArcaica*. DVD edição especial. Brasil/2007, Europa filmes.

DALDRY, Stephen (dir.). *O leitor (The reader)*. EUA, Alemanha/2008, Imagem filmes.

GRÖNING, Philip. *O grande silêncio (Die große stille)*. França, Suíça e Alemanha/2005.

HAZANAVICIUS, Michel (dir.). *O artista (The artist)*. França/2011, Paris Filmes.

HITCHCOCK, Alfred. *Janela indiscreta (Rear window)*. EUA/1954, Universal Pictures do Brasil.

LEROY, Philippe (dir.). *A vida de Leonardo da Vinci*. Itália/1972.

NETO, Geneton Moraes (dir.). *Canções do Exílio: a labareda que lambeu tudo*. Brasil/2010.

VILLENEUVE, Denis (dir.). *Incêndios (Incendies)*. Canadá/2010, Imovision.