

# Entre palavra e imagem: o processo de criação fílmica em *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho

---

## *Between Word and Image: The Film Creation Process in Archaic Farming, By Luiz Fernando Carvalho*

Tania Regina Montanha Toledo Scoparo\*  
Secretaria Estadual de Educação - NRE/SEED-PR

191

---

**RESUMO:** Realiza-se, neste trabalho<sup>1</sup>, uma pesquisa sobre a transmutação da linguagem narrativa literária para a fílmica. O intuito é apresentar a relação entre literatura e cinema, explorar o processo de criação do espaço-tempo em *Lavoura Arcaica* (2001), filme dirigido por Luiz Fernando Carvalho, transposto do romance de Raduan Nassar (1975), assim como apresentar aspectos sobre a transmutação fílmica, em um fragmento da obra. Visa a investigação do processo criativo fílmico por meio de análise de elementos do filme, bem como documentos de processo utilizados para a tessitura de uma narrativa cinematográfica. Com esse estudo, percebe-se que nem só documentos físicos de processo, mas também documentos digitais, a leitura crítica de imagens e recursos utilizados na produção cinematográfica podem expor o caminho para a realização da arte fílmica. Para isso, utiliza-se pressupostos da gênese da criação, de conhecimentos teóricos sobre cinematografia e a tradução intersemiótica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e Cinema. Tradução Intersemiótica. Crítica Genética.

**ABSTRACT:** In this work a research on the transmutation of literary narrative language to film. The aim is to present the relationship between literature and cinema, to explore the process of creating space-time in *Lavoura Arcaica* (2001), a film directed by Luiz Fernando Carvalho,

---

\* Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL)

<sup>1</sup> Este artigo é um recorte de nossa tese, foi adaptado para este novo formato e acrescido de novas pesquisas.

transposed from Raduan Nassar's novel (1975), as well as to present aspects about the filmic transmutation, in a fragment of the work. Aims at the investigation of the filmic creative process through analysis of elements of the film, as well as process documents used for the fabrication of a cinematic narrative. With this study, it is clear that not only physical process documents but also digital documents, the critical reading of images and resources used in film production can expose the way for the realization of filmic art. For this, it uses assumptions of the genesis of creation, theoretical knowledge about cinematography and intersemiotic translation.

**KEYWORDS:** Literature e Cinema. Intersemiotic Translation. Genetic Criticism.

## Considerações iniciais

A linguagem, a meu ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao mistério, ao jogo sensorial. A minha compreensão do livro passa pela compreensão da arte como uma obra espiritual, que depende das tuas vísceras, das tuas antenas. Isso faz com que você penetre em zonas mais sutis.

Luiz Fernando Carvalho

192

O romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, publicado em 1975, é uma obra prima para ser sentida, que surpreende e emociona o leitor pela forma como o autor tece a narrativa, com uma linguagem metafórica, poética, tensa, explorando os limites do significado, repleta de símbolos e imagens que permeiam o texto e envolvem as personagens; o filme homônimo, por sua vez, de Luiz Fernando Carvalho, exibido em 2001, é um processo de criação, uma transmutação que, mesmo fazendo largo uso do texto de Nassar, transborda sentidos na sua trama enleante de imagens, sons, música, ritmo, luz, etc. É, sem dúvida, uma teia de significados que adensa as belas imagens que emergem da obra.

As imagens reproduzidas nas telas do cinema contêm histórias que nos levam à alegria, à inquietação, ao espanto, às lágrimas e também à reflexão, à revolta e à indignação. São algumas dessas emoções que extravasam do quadro trágico

da história criada por Nassar e transmutada para o longa-metragem de ficção por Carvalho em 2001. Neste mesmo ano, em dois de outubro, Carvalho participa de um debate no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, com a presença de críticos de cinema e teóricos da área cultural e da comunicação, cuja interlocução gira em torno do filme e juntos fazem uma reflexão sobre a busca de uma gramática fílmica que pudesse dar conta da dramática história de André, personagem narrador na obra, e de sua família. O discurso desse debate, publicado em 2002 no livro *Sobre o filme Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, possibilita-nos perceber o processo de criação do cineasta na transmutação fílmica<sup>2</sup>. Nessa obra, Carvalho relata um pouco sobre sua formação, sua carreira como diretor de televisão, mas o tema principal foi a construção do filme *Lavoura Arcaica*.

O livro é um importante documento de processo utilizado para a feitura da narrativa cinematográfica. Os documentos de processo são registros materiais do processo criador do artista: “São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo” (SALLES, 2008, p. 20), possibilitando fazer uma investigação de maneira indutiva sobre o processo de criação. Um material ilimitado em sua potencialidade interpretativa.

Assim, temos o intuito, neste trabalho, de apresentar, primeiramente, a relação entre literatura e cinema, depois, explorar o processo de criação do espaço-tempo em *Lavoura Arcaica*, bem como apresentar aspectos sobre a transmutação fílmica, em um fragmento da obra, mostrando que as transformações ocorridas na passagem de um código a outro podem ser

---

<sup>2</sup> Em 2016, o filme *Lavoura Arcaica* foi homenageado no Festival Internacional de Cinema do Rio pelos seus 15 anos e exibido em 35 mm no mesmo cinema em que estreou, na Estação Net Botafogo. Em novembro de 2016, o filme também foi homenageado e encerrou a Mostra Internacional de Cinema, em São Paulo, com a exibição do longa-metragem, um bate-papo do público com o diretor e com a presença, na plateia, do escritor Raduan Nassar, autor do romance que inspirou o filme.

reveladas por meio da investigação no que diz respeito aos elementos constituintes da narrativa audiovisual. A transmutação de formas é um processo criativo, principalmente por se tratar de uma adaptação de romance para filme.

Abordamos, aqui, a imagem fílmica como um texto, e tomada dessa forma, está aberta às mais diversas interpretações. Em sua composição, alia-se a linguagem cinematográfica, para trazer maiores significações, “pertencer ao mistério, ao jogo sensorial” (CARVALHO, 2002, p. 38) para além de um simples mostrar uma fotografia em movimento. Por meio dos pressupostos da Crítica Genética, de abordagens da tradução e da teoria do cinema, mostraremos o apelo imagético, a seleção de ícones representativos para o processo de criação fílmica.

### Literatura e cinema: relações intertextuais

Conforme Eco, o texto é uma máquina tranquila que espera pelo receptor, quando este se prepara para adentrar-se, ou melhor, quando nós entramos no “[...] bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala; quando o lobo come Chapeuzinho Vermelho, pensamos que ela morreu” (ECO, 1994, p. 83). E, depois, pensar que ela volta à vida é algo que extrapola nossa capacidade cognitiva de pensar com razão, tornando o fato extremamente extraordinário. Nesse sentido, dentre as diversas artes concebidas, literatura e cinema se despontam entre elas, provocando diversas indagações e discussões (SILVESTRE, 2014).

No caso de *Lavoura Arcaica*<sup>3</sup>, por exemplo, é considerado um clássico pelos críticos da literatura. Segundo Alfredo Bosi, em nota de orelha para a 3ª edição

---

<sup>3</sup> *Lavoura Arcaica* ganhou, em 1976, o prêmio Coelho Neto para romance da Academia Brasileira de Letras. No mesmo ano recebeu o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e Menção Honrosa da Associação Paulista de Críticos de Arte APCA. Foi traduzido para o espanhol, em

da obra, em 1989, é “uma revelação, dessas que marcam a história da nossa prosa narrativa” (apud NASSAR, 1989). Em 2016, Raduan Nassar recebeu o Prêmio Camões, considerado o mais importante prêmio literário destinado a autores de língua portuguesa. Na premiação, o júri ressaltou “a extraordinária qualidade da sua linguagem” e a “força poética da sua prosa”, e ainda contemplou que é “através da ficção, que o autor revela, no universo da sua obra, a complexidade das relações humanas” acrescentando que “muitas vezes essa revelação é agreste e incômoda, e não é raro que aborde temas considerados tabus” (LUCAS; QUEIROS, 2016).

A ficção adaptada para os meios de comunicação contamina a vida do ouvinte e do espectador. Na recriação para o cinema, o espectador projeta-se no universo fílmico. O cinema molda o seu imaginário e contribui para o diálogo de várias culturas. Firma-se, assim, como linguagem universal e diminui as distâncias entre os idiomas e entre as classes sociais (COSTA, 2002, p. 64).

As tecnologias produtoras de imagens alteram sensivelmente a maneira de ver o mundo, de senti-lo, de interagir com ele e de representá-lo por meio da literatura e da arte. E de tal forma isso é verdade, que a técnica cinematográfica e a dinâmica de suas imagens em movimento influenciaram a técnica da narrativa literária (JOHNSON, 2003). Por outro lado, há, também influência da literatura sobre o cinema, com o aproveitamento de textos ficcionais na narrativa cinematográfica. Assim, a relação entre literatura e cinema pode ser vista, conforme Stam, sob a forma de dialogismo intertextual qq. As narrativas, nesse contexto, são repetidas de diversas maneiras, e essas livres ou não.

---

1982 - *Labor Arcaica*, e para o francês, em 1985 - *La Maison de la mémoire*. Em 2001, foi adaptado para o cinema sob a direção de Luiz Fernando Carvalho.

Assim, em determinados momentos, o cinema faz uso da literatura, e em outros a literatura se utiliza do cinema, como aconteceu com grandes escritores do século XX, como, por exemplo, Hemingway, Fitzgerald e Faulkner. No Brasil, encontramos a influência do cinema na literatura na prosa dita “cinematográfica” de Oswald de Andrade, no romance *Operação silêncio* (1979), de Márcio Souza, ou de Josué Guimarães, em *Camilo Mortágua* (1980), que usou o cinema como elemento temático e estruturador (JOHNSON, 2003, p. 39).

Benjamin (2008, p. 67), no processo de recriação entre literatura e cinema, prega a tradução como “forma” em que, para assumi-la assim, e explorar as etapas do processo, é necessário voltar ao texto de origem, uma vez que a essência dessa forma se encontra nele, contendo em si sua “traduzibilidade”, ou seja, a tradução de uma forma a outra, e essa tradução “mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência” (PLAZA, 2008, p. 32).

Nesse viés, os pressupostos da Crítica Genética são bastante importantes, pois possibilitam o desvendar dos caminhos para a transformação de formas. Nas palavras de Salles (2008, p. 12), a Crítica Genética “surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista”:

Os estudos genéticos nascem de algumas constatações básicas. Na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo; estamos acompanhando seu trabalho contínuo e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos (SALLES, 2008, p. 14).

Existe na obra, portanto, um complexo processo, e são necessários para sua concretização inúmeros ajustes, pesquisas, esboços, planos, entre outros.

Assim, “Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose” (SALLES, 2008, p. 14).

Não se consegue traduzir tudo, e isso causa certa deficiência nos dizeres originais, mas a relação entre literatura e cinema facilita essa recriação, pois

A relação entre literatura e cinema se realiza no instar da linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe porque o cinema, como a literatura, é linguagem. Porque no interior da literatura (para flagrar o movimento, o acaso, o passar do tempo) inseriu-se a imagem cinematográfica; porque desenvolvemos um outro material para a criação de formas que constroem o pensamento que constrói a linguagem, que constrói novos pensamentos: a imagem cinematográfica (AVELAR, 2007, p. 113).

Plaza (2008, p. 22) assim elucida “Todo signo difere da coisa significada, pois que entre ambos não há identidade; o signo possui características e qualidades materiais próprias que ‘nada tem a ver com a função representativa’, pois esta tem a ver com a relação do signo com um pensamento”. Além disso, o processo de intertextualidade é muito presente em uma adaptação, conforme Gérard Genette, em *Palimpsestes*, esclarece ao falar da questão da transtextualidade, ou transcendência textual de um texto, ou seja, tudo aquilo que o coloca em relação com outros textos. Dentre as várias relações que tal texto estabelece, conforme Genette (1982, p. 13) a hipertextualidade ou *hypertextualité* é a relação que une um texto B (chamado pelo autor de hipertexto) a um texto anterior (chamado de hipotexto), o hipertexto se liga ao hipotexto, ou seja, o autor fala de uma noção geral de texto de segundo grau ou texto derivado de outro pré-existente. Nesse sentido, o texto de origem, que sofre a transformação, no caso aqui, a narrativa literária, é designado hipotexto ou texto de primeiro grau; e a obra transmutada, no caso o filme, é hipertexto ou texto de segundo grau.

Essa relação demandou uma visão depreciativa da obra fílmica, pois o espectador, ao assistir a obra transmutada, queria verificar a fidelidade em relação à obra original. Conforme Plaza (2008, p. 32), “o problema da tão falada ‘fidelidade’ é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser ‘fiel’ ou ‘infiel’ ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele”.

Normalmente, a crítica tradicional, conforme Stam, discrimina a transmutação fílmica baseada em romances, difundindo a concepção “[...] de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’[...] ‘profanação’” (STAM, 2008, p. 20) são comuns e passam a ideia de que o livro é superior ou melhor. No entanto, há também ocasiões em que se verifica “uma nítida ênfase à idéia de transposição - como aconteceu com o filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, que adaptou o romance de Raduan Nassar. Boa parte da crítica identificou-se com o filme como tradução e considerou a busca de equivalências bem-sucedida” (XAVIER, 2003, p. 63). Dessa forma, a questão de fidelidade não deve ser restritiva, pois, consoante Stam (2008, p. 20) “[...] (a) algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações são melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes”.

Temos, assim, que a transmutação da linguagem literária para a linguagem audiovisual resulta em algumas transformações inevitáveis diante da mudança de veículo, dos contextos diferentes e modos de produção. Essas transformações resultam em uma nova obra, sujeita a comparações e críticas. Analisar esse processo implica tentar compreender as especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos de cada linguagem, exigindo alterações na transposição da palavra para a tela de maneira a permitir que o modelo fílmico se transforme em uma obra independente. Consoante Pellegrini (2003, p. 42), enquanto um romancista tem à sua disposição toda a riqueza da



linguagem verbal, um cineasta lida com diferentes materiais de expressão: imagens em movimento, iluminação, linguagem verbal oral (diálogos), sons e ruídos não-verbais (efeitos sonoros), música, os movimentos da câmera, enquadramentos, planos, ângulos de filmagem, cor, entre outros. Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras, portanto, a diferença entre os dois meios não se reduz à diferença entre linguagem escrita e a linguagem audiovisual.

Aumont (2003, p. 12) salienta que a transmutação admite várias viabilidades de escritura fílmica e “[...] os filmes dividem-se entre literalidade mais ou menos absoluta e busca de ‘equivalentes’ que transpõem a obra”. Isso pode acontecer em consonância ao tempo, ao espaço, à modificação das personagens, “[...] seja, enfim, buscando um meio fílmico de reproduzir sua própria escritura”.

Enfim, na literatura, o escritor possui a palavra; no cinema, o cineasta possui a imagem captada pela câmera cinematográfica, “[...] com todos os seus recursos auxiliares de imergir e emergir, seus cortes e seu isolamento, suas extensões de campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções [...], nos abre pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual” (BENJAMIN, 1983, p. 23), exigindo um maior esforço do espectador, como uma obra literária de qualidade exige um empenho diferenciado do leitor. Assim, deve valer mais a apreciação do filme como uma nova obra de arte independente, com sua nova forma e sentidos julgados em seu próprio direito.

No caso do filme *Lavoura Arcaica*, o diretor Luiz Fernando Carvalho leva o espectador a sentir, mais que compreender, por meio do confronto entre imagem e palavra, o enredamento dos relacionamentos familiares em um ambiente repressor e arcaico. Ele transformou a narração verbal em ação visual, os intensos pensamentos abstratos da personagem principal em cenas concretas e o impacto do argumento abstrato no choque dos fotogramas.

Para que houvesse um diálogo entre livro e filme, conforme Carvalho (2002) explica, houve uma intensa pesquisa da obra de Nassar, como também da cultura árabe. Juntos, Carvalho e Raduan estiveram no Líbano em busca da cultura, como por exemplo, a culinária, as vestes, os objetos de mobília, os rituais religiosos, entre outros. Apresentou tudo isso para a equipe, que incorporou esses elementos de forma a criar uma atmosfera no filme, um “sopro dominado pela tradição mediterrânea” (CARVALHO, 2002, p. 36).

A articulação entre romance e filme implica várias dimensões, não apenas a da transformação. Como confirma Panichi e Contani (2003, p. 2) “a realização do texto [...] obedece a uma sequência de etapas nas quais se constroem formas, de início provisórias, que mais tarde vão recebendo modificações, até o momento em que se tornam uma frase, um período, uma composição completa”, uma obra cinematográfica, com supressões, acréscimos, inspirações, tessituras que abraça o espectador de maneira que consiga vivenciar a trama.

No tópico a seguir, dentre as várias possibilidades de análises entre os dois objetos em tela, veremos como a tessitura espaço/tempo foi construída na obra transmutada.

### **Espaço-tempo nas obras**

Tanto no romance como no filme não há, necessariamente, o desenrolar-se cronologicamente, mas os dois objetos diferem em relação ao tempo e ao espaço. As lembranças são narradas em exposições não ordenadas que se unem por associações ou indícios dentro da mente das personagens, os quais convertem-se em imagens visuais. No filme, há sequência ou saltos de um tempo para outro, valendo-se das técnicas literárias do *flashback* ou do

*flashforward*. Em geral, para isso há necessidade de um efeito na tela (a iluminação pode ficar difusa - frontal, contraluz de ângulo oposto e luz oblíqua; a cor da imagem pode se modificar, normalmente preto e branco, ou uma coloração envelhecida, pálida; na velocidade das tomadas, na ausência de ação ou mesmo de fala; além das questões relativas à edição e montagem, à trilha sonora, ao enquadramento da imagem). Na literatura, isso é representado por um marcador temporal, como advérbio ou tempo verbal. No filme “a noção de tempo só pode ser criada através do contexto, da relação entre a tomada e o resto do filme, ou por meio verbal” (DINIZ, 1986, p. 99-100).

Enfim, no romance, o tempo é marcado linguisticamente; no filme isso acontece pelas imagens de ações concretas, sendo percebido como similar ao tempo real que constatamos pela ação e movimento, e não pelo tempo cronológico. Há predominância do espaço no filme e do tempo no romance. O espaço é conceitual no romance, e o tempo é expresso intensamente, como explica Brito:

Sendo o romance eminentemente conceitual e mediatizante, e o filme, eminentemente espetáculo atualizante, presentificador, o espaço aparece sempre naquele primeiro como se temporalizado, ao passo que o tempo aparece neste segundo sempre como que espacializado. Isso porque o que em literatura é resultado (a construção da imagem mental, advinda da decodificação da linha discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta) (BRITO, 2006, p. 146).

Segundo Lawson (1967, p. 267), “o cinema pode dispor os acontecimentos em qualquer ordem temporal, embora valorizando o impacto imediato; enfoca o passado e mesmo o futuro como se tratassem do tempo presente”. O romance tem relação com aquilo que aconteceu; e o filme, àquilo que está acontecendo, situado entre o passado e o futuro. Dessa forma, o presente é um tempo inerente ao filme, como confirma Lotman (1978, p. 64) “em qualquer arte ligada à visão, só existe um tempo artístico possível, o presente. [...] Mesmo

tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real”.

Metz (2004, p. 29) salienta que há dois tempos em uma sequência temporal, o tempo “do narrado e o tempo da narração (tempo do significado e do significante)”, explicando que essa dualidade não só torna concebível distorções aos aspectos temporais, mas “[...] nos leva a constatar que uma das funções da narração é transpor um tempo para outro tempo e é isso que diferencia a narração da descrição (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da imagem (que transpõe um espaço para outro)”. E ainda acrescenta que o espaço e o tempo na narração fílmica estão relacionados, mostrando essa relação com base em um exemplo:

[...] o “plano” isolado e imóvel de uma extensão desértica é uma imagem (significado-espaço → significante-espaço); vários “planos” parciais e sucessivos desta extensão desértica constituem uma descrição (significado-espaço → significante-tempo); vários “planos” sucessivos de uma caravana andando nesta extensão desértica formam uma narração (significado-tempo → significante-tempo) (METZ, 2004, p. 32).

O espaço<sup>4</sup>, ainda, pode representar um sentido simbólico ou condizer às imagens e percepções reais do espectador. Assim, é nesse complexo espaço-tempo que modela o universo fílmico, que estrutura de maneira fundamental e determinante toda a narrativa cinematográfica.

### **O processo de criação em *Lavoura Arcaica***

Na gênese da criação, formada pelo percurso do romance ao filme, lidamos com o

---

<sup>4</sup> Além dessas implicações, Xavier (2005, p. 24) sublinha que o “[...] espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo às leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema e na literatura”, dessa forma tempo e espaço estão intimamente encadeados.

processo de tradução haja vista a interpretação do signo verbal. No sentido de esclarecer o modo de tradução com a qual contamos para a nossa investigação, pautamo-nos na interpretação do signo verbal de Roman Jakobson (1969, p. 64-65), na obra *Linguística e comunicação*. O autor assinala três modos de interpretação do signo verbal. O primeiro modo, denominado de intralingual, consiste na tradução de um signo por outros signos da mesma língua; o segundo modo consiste na interpretação por meio de signos verbais de outra língua, denominado tradução interlingual, ou tradução propriamente dita; e o terceiro, denominado tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Desse modo, a transposição a que se refere este trabalho enquadra-se na terceira tipologia apresentada pelo autor e requer uma exploração de alguns de seus componentes para a realização de nossa pesquisa.

O filme, após o processo de criação, é revisado diversas vezes por meio de um exercício de análise e síntese para atingir o objetivo do diretor e todos os outros envolvidos em sua produção (FRANCISCO, 2015, p. 36). Nesse processo de transcrição temos a interpretação de signos verbais por meio de estruturas de signos não verbalmente representados.

Para que possamos entender esse processo, vamos exemplificar analisando as obras, *corpus* deste trabalho. O enredo em *Lavoura Arcaica* trata do conflito entre André - sujeito da ação discursiva - seu pai e a paixão incestuosa pela irmã. Ele pertence a uma família rural engessada no tempo e no espaço, e descendentes de libaneses. A família é constituída pelo pai, o patriarca; o irmão mais velho, Pedro; as três irmãs: Rosa, Zuleika, e Hunda; a mãe, mulher submissa; André, filho pródigo e protagonista; Ana, irmã e a paixão de André; e Lula, o filho caçula.

O romance é dividido em duas partes intituladas “A partida” e “O retorno”. No filme não há essa divisão marcada. Como no romance, a narrativa do filme mostra o encontro dos dois irmãos, André e Pedro, em um quarto anônimo de pensão, na cidade, onde André se escondeu e se refugiou após abandonar a fazenda em que vivia com a família (no romance, essa parte é intitulada como “A partida”). Nesse quarto, André rememora e desnuda suas experiências, distanciando no tempo, e procura explicar ao irmão mais velho, Pedro, sua fuga do campo. Seu relato sobre si mesmo opõe-se, numa comunicação ambígua, à força poderosa do pai, que leva a vida dedicada aos trabalhos com a terra e à contrição religiosa. A história se alterna entre o momento da narração e o passado na fazenda com a família. Nesse momento presente da narração, há uma visão profunda de sua solidão, envolvida pela lascívia do corpo, da carne, em um quarto escuro de pensão. O cenário, aqui, avulta de importância, assumindo a relação entre a personagem André e o seu drama: é apertado, sufocante, escuro. Nesse espaço, o irmão mais velho chega para tentar resgatá-lo para o seio da família novamente. Há um diálogo tenso entre eles. André faz inúmeras revelações, entre elas, o incesto praticado com a irmã Ana, deixando aflorar suas angústias em “um sopro escuro da memória” (NASSAR, 1989, p. 10). No final da narrativa (no romance, é a segunda parte, intitulada “O retorno”), André, convencido pelo irmão Pedro a voltar para casa, propõe-se dialogar com o pai, expondo suas opiniões sobre a forma como ele conduz, tradicionalmente, a família. Acontece, em uma festa para comemorar o retorno de André, o desenlace trágico, culminando no assassinato da irmã Ana pelo pai.

No filme, não há um roteiro formal, conforme explica Carvalho (2002, p. 91-92) no documento de processo. Como o diretor assinala neste documento, o roteiro foi o próprio livro de Nassar. O texto deu o suporte para os atores, que o leram e passaram a ensaiar. As palavras foram vividas por eles, e não representadas. Para isso, viveram meses em uma fazenda e sentiram a atmosfera desse espaço, e ainda, improvisaram relações entre pai e filho, filho e mãe, irmão e irmã para

irem interpretando o texto do filme. Conforme o diretor narra, no documento, foi um laboratório, o que permitiu que os atores construíssem as personagens e improvisassem em cima da literatura.

Carvalho guiou-se pela narrativa do romance, para ele era como se as palavras tivessem alma e virassem imagem “A linguagem, a meu ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao mistério, ao jogo sensorial. A minha compreensão do livro passa pela compreensão da arte como uma obra espiritual, que depende das tuas vísceras, da tua alma, das tuas antenas” (CARVALHO, 2002, p. 38). Assim comenta a construção de sua obra:

O processo do filme como um todo tem como ponto de partida a improvisação. Havia um guia, sempre um guia mínimo para a produção, a direção de arte e o figurino tomarem conhecimento daquilo de que eu precisaria dispor em determinada cena. Mas nunca um roteiro adaptado, uma fala adaptada. Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele (CARVALHO, 2002, p. 44-45).

No entanto, não há como concordar com esse posicionamento, mesmo havendo uma leitura rigorosa do texto de Nassar pela equipe. O texto foi inserido em outro suporte, em linguagem diversa; a literatura é verbal, o cinema é imagético, e a relação entre tempo e espaço no romance ocorre de maneira bem diferente no filme. Em decorrência disso, houve supressão dos capítulos 4 e 8 do romance, e, também, seleções, entre tantas memórias, que precisaram ser realizadas para a montagem do filme no tempo de duas horas e cinquenta minutos. Assim, mesmo que a história seja a mesma, e os diálogos e a narração sejam reproduções iguais às do livro, a adaptação aconteceu.

Em relação ao espaço no romance, por exemplo, não se sabe onde exatamente se localiza a história - em qual estado ou cidade. Ao atentarmos por algumas particularidades, nos nomes de instrumentos utilizados pelo autor, percebemos um espaço interiorano e rural: cumбуca, bule de ágata, torrador de café,

moringa, gamela, latão de leite, monjolo, matraca, peneira, etc. Na primeira parte do romance, a narrativa alterna o espaço entre o quarto de pensão e a fazenda, conforme as lembranças de André vão surgindo. Depois, na segunda parte, o drama se dá somente no espaço da fazenda. Há, portanto, poucos espaços, cuja ação e as relações entre a vida objetiva e a subjetiva da personagem André se entrelaçam, formando uma elaborada ação, bastante tensa.

Assim, o espaço - o quarto de pensão e a fazenda - se instala, tanto no romance como no filme, enredando-se com a trama. No romance, no início da narrativa, André já o coloca como um lugar “inviolável”, íntimo, onde ele pode buscar sua individualidade, tão necessária para sua sanidade. No filme, também observamos esse espaço como lugar íntimo, pessoal. No entanto, tanto no romance, como no filme, tão logo chega Pedro, o irmão mais velho, sua intimidade é derrubada pela imagem da família, que chega junto com ele. Ao entrar no quarto e após abraçar o irmão, Pedro diz: “Abotoe a camisa, André” (NASSAR, 1989, p. 11; LAVOURA ARCAICA, 2001). Uma ordem perpetrada por Iohána, o pai. Nesse momento, iniciam as memórias de André. É nesse espaço que ele se desnuda perante o irmão e o leitor/espectador, e, de maneira idêntica, toda a vida da família é trazida para dentro do quarto por meio de sua memória, deixando à mostra a intimidade da casa, expondo o avesso da figura do pai e a fragilidade de seus discursos para a família. A imagem construída pelo refúgio do quarto deixa distinguir uma tentativa de construção de um eu-indivíduo que procura emancipar-se de sua dependência da família. A fazenda é introduzida na narração de André, quando, distendida no tempo, aparecem suas memórias. Nesse espaço, há duas casas, duas temporalidades opostas, desdobradas. Na casa velha, há as lembranças da família, o passado de suas origens, mais distante no tempo, lugar onde André, na juventude, isolase e cria um santuário próprio, com lembranças voltadas para o passado. Entretanto, é onde também acontece o incesto, que desencadeará o desfecho



trágico. Na casa nova, as memórias são mais recentes, onde ocorre também a ação em si.

O que percebemos no espaço é que não há geografia, ou regionalismos. Pelos objetos espalhados na casa nova, há uma geografia praticamente mítica, com tradição mediterrânea, diluída na nossa cultura camponesa, miscigenada, que o Brasil absorveu no desenvolvimento da nação. Há coalhada pingando advinda de um enorme seio de pano, como assinala o diretor “não há uma cozinha libanesa onde você não encontre uma coalhada pingando” (CARVALHO, 2002, p. 78) - além de cuias, utensílios de cobre. A preocupação de Carvalho (2002, p. 79) era trazer o mundo interno da personagem para o primeiro plano, conforme explica: “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”. Ele queria um espaço capaz de reunir qualquer cultura, pois esse é o nosso país. No primeiro plano, devem aparecer a palavra, o olhar de André, a subjetividade. As reminiscências marcam a descrição do espaço, o qual percebemos pelo olhar de André. Não é uma referência concreta, objetiva, externa ao personagem, mas subjetiva, emotiva e, muitas vezes, em delírio.

Então, no espaço da casa nova, vem à tona a personagem ambígua, repleta de contrastes, que era André. Vejamos a sequência em que André vasculha uma caixa com quinquilharias mundanas no quarto da pensão, e pede ao irmão entregá-las às irmãs. A sequência se passa em 1h11min de filme:

Imagens do filme *Lavoura Arcaica*: do profano



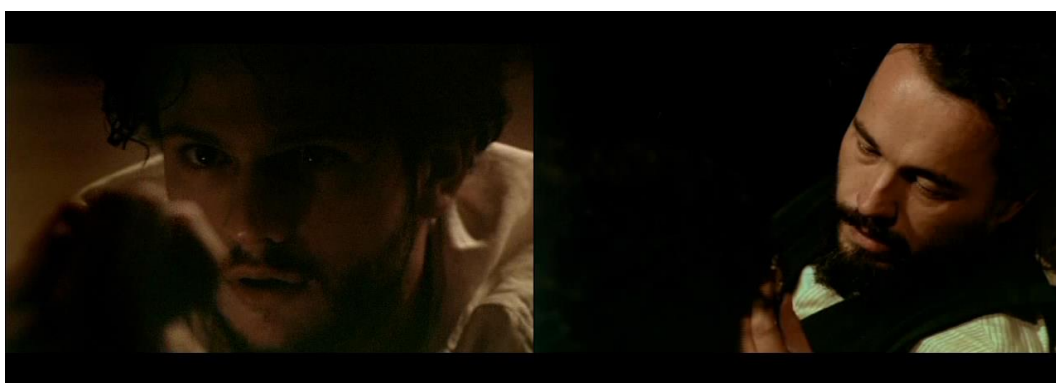
Fig. 01 - Os irmãos Pedro e André

Fig. 02 - Caixa de quinquilharias



Fig. 03 - As mãos de André entre os objetos da caixa

Fig. 04 - Fita entre os dedos de André



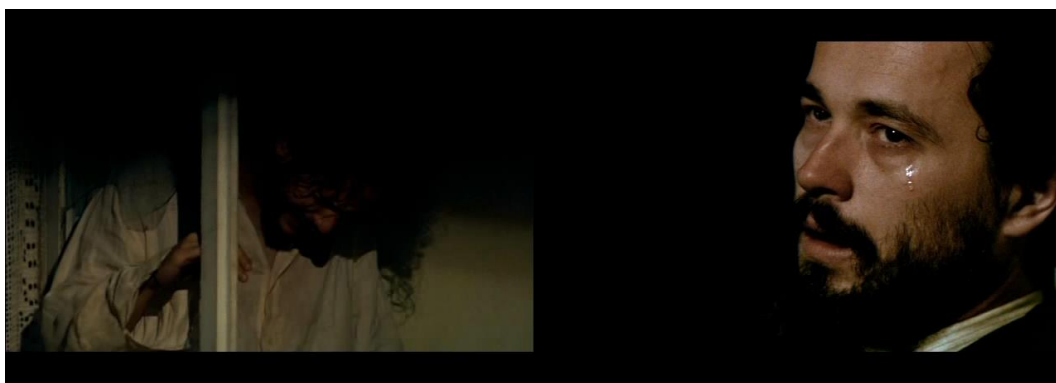
Figs. 05 e 06 - Campo/contra-campo de André e Pedro



Figs. 07 e 08 - André se alterando



Figs. 09 e 10 - Ira e gritos



Figs. 11 e 12 - Os irmãos choram  
Fonte: DVD *Lavoura Arcaica*, (2001)

Nessas cenas, percebemos a sensibilidade do cineasta na construção de expressivas articulações, que conferem às imagens acima o destaque aqui. Elas se iniciam em 1h6min de filme. O espaço integra um grande choque de contrastes entre claro e escuro, interior e exterior, que se mesclam com um sentimento eufórico e um sentimento disfórico da personagem. Tem-se uma

visão de espaços exteriores e interiores, e da manifestação do próprio corpo de André. A narrativa traduz a exterioridade e a interioridade de André, dos deslocamentos, não só da luz, mas dos estados de alma da personagem.

Para a execução da arte cinematográfica em processo, o diretor contou com o recurso dos planos. O trabalho do cinema constitui-se de “fragmentos de temas e fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contiguidade ou segundo a similaridade e o contraste” (JAKOBSON, 2007, p. 155). Numa linguagem técnica e do ponto de vista da realização do filme, o plano pode ser definido, também, como um fragmento de filme. Nessa sequência, o quarto está bastante escuro. Na montagem, os planos<sup>5</sup> se alternam para compor o quadro, plano conjunto nos dois irmãos sentados no assoalho, fig. 01. Um segundo plano (americano) revela André pegando uma caixa com quinquilharias, fig. 02, que ganhou de prostitutas; a câmera se desloca para baixo do quadro até detalhar André espalhando os objetos da caixa no chão. Detalhe do primeiro plano nas mãos se misturando aos objetos, fig. 03. Diz ao irmão “Pedro, pega na mão e sinta essa fitinha

<sup>5</sup> Há uma grande variedade de planos, conforme o tamanho relativo das figuras, que podem ser proporcionais ou não, em relação à realidade. É na articulação dos planos que se deve produzir um sentido lógico e coerente para o texto visual. Xavier (2005, p. 28), ao tomar os conceitos de decupagem clássica, classifica quatro planos, que serão demonstrados a seguir:

- Plano Geral: Insere o sujeito em um ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles. Mostram cenas amplas, todo o espaço da ação. Abrange um campo maior de visão.
- Plano Médio ou de Conjunto: Mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário), principalmente em interiores (uma sala por exemplo).
- Plano Americano: Corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas da cabeça até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela.
- Primeiro Plano (*close-up*): A câmera, próxima da figura humana, focaliza um detalhe, um rosto ou uma mão, por exemplo. (Há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento - um olho, ou uma boca ocupando toda a tela).

A câmera, assim, além de se deslocar no espaço, recorta-o. Ela filma fragmentos do espaço, que podem ser amplos, por exemplo, um campo, ou restritos, um rosto. Há, também, os movimentos de câmera chamados *travelling* e panorâmica:

- *Travelling* Deslocamento da câmera num determinado eixo.
- Panorâmica: Rotação da câmera em torno de um eixo, vertical ou horizontal, sem deslocamento do aparelho.

imunda”. A câmera reitera o mesmo enquadramento do plano mais aproximado nas mãos com a fita entre os dedos, fig. 04, em meio a muita delicadeza. Depois, em campo/contra-campo<sup>6</sup>, ora com foco em André, ora em Pedro, alisando a fita, figs. 05 e 06. Vários minutos para a narração de André com cenas intercaladas de sua comunhão com as prostitutas. Há sons humanos: narração agressiva, respiração ofegante, manifestação de desespero, intensificando a alta voltagem emocional; como também uma discreta música ao fundo, somente para intensificar o drama narrado e aprofundar a sensibilidade. A câmera somente enquadra o drama de André, deixando o resto do quadro no escuro. A iluminação é dramática, novamente esculpindo as sombras e os rostos dos irmãos, criando uma obscuridade voltada para a interioridade das personagens.

Na articulação desses efeitos, notamos, conforme Francisco (2015, p. 58), que a Crítica Genética é mais que documentos de processo manuscritos, pois ela “ressurge dentro da linguagem cinematográfica”. Os estudos da gênese da criação no cinema empreendem o entrelaçamento do marco em torno dos gêneros e das artes, “a compreensão de qualquer texto será sempre resultado de uma dimensão muito maior do que ele próprio. Criar essa dimensão é um exemplo inequívoco de que o texto não se constrói em definitivo, mas ganha corpo no contínuo selecionar e combinar formas” (PANICHI; CONTANI, 2003, p. 150).

---

<sup>6</sup> Campo/contra-campo é um procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outros dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (daí a origem da denominação campo/contra-campo). Com esse procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens (XAVIER, 2005, p. 35).

As seleções e combinações entre as inúmeras técnicas da criação artísticas do cinema realçam a forma traduzida e auxiliam na compreensão do texto verbo-viso-sonoro. Os recursos oferecidos pela câmera na cena acima, por exemplo, recriam a cena do texto de origem trazendo novos olhares, ressignificando a obra cinematográfica. Os expedientes da câmera resultaram num “trabalho audiovisual criativo e intenso que possibilitou a recriação do romance com larga intensidade dramática” (MONZANI, 2013, p. 229). A câmera é um elemento substancial para a narrativa fílmica e responsável pelo efeito da impressão de realidade, além de ser grande aliada no processo de tradução. Para que a linguagem cinematográfica seja compreendida, deve haver, segundo a tradução, a transmutação de seus signos em outros signos concernente ao mesmo ou a outro esquema. A transcrição gerada pelos recursos da câmera auxiliam nessa interpretação (FRANCISCO, 2015, p. 60).

Na tradução como transcrição de formas, é relevante se atentar nos diferentes signos, procurando lançar luz às relações de estruturas entre esses signos, “pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução” (PLAZA, 2008, p. 71) e a análise da imagem pelos efeitos da câmera filmadora contribui para isso.

Na sequência acima, a câmera revela André espalhando os objetos e, conforme escolhe alguns para mostrar ao irmão, diz:

Entre um pouco nessas coisas que me dormiam, engorde os olhos nessa orquídea amarrotada, nessa pulseira, nesse par de ligas cor-de-rosa, nessas quinquilharias todas que paguei com moedas roubadas ao pai, que só ia enterrando nessa caixa, para um dia desenterrar e espalhar na terra, e pensar com esses meus olhos de agora: foi uma longa, foi uma longa adolescência! Carregue com você, Pedro, carregue essas miudezas todas pra casa e conte como foi se erguendo a história do filho e do irmão, encomende depois uma noite bem quente ou uma lua bem cheia, convoque nossas irmãs, faça vesti-las com musselinas cavas, faça calça-las com sandálias de tiras [...] (LAVOURA ARCAICA, 2001).

Em meio às palavras, em plano americano, a câmera revela André se levantando abruptamente, alterando sua voz, mais alta, nervosa, e ele esbarra na lâmpada do teto, figs. 07 e 08. Percebe-se o efeito que o movimento da lâmpada faz nas personagens, alternando o claro e o escuro em seus rostos. A lâmpada contribui para criar uma atmosfera ambígua e ao mesmo tempo esculpe as sombras, intervindo como fator de dramatização dentro daquele espaço pequeno do quarto. O quarto parece menor, sufocante, compondo o interior da personagem, amalgamado ao seu corpo. Articula-se aqui um paralelismo, entre espaço interno e externo. O espaço externo em meio às sombras; o interno, um furacão de sentimentos contraditórios que explodirá de forma desordenada.

Com rosto já convulsionado e mais alterado, quase em grito, figs. 09 e 10, ainda em plano americano, André expurga sua ira:

[...] faça ainda que esses brincos mordisquem os lóbulos das orelhas. E não esqueça os gestos langorosos, escancarando a fresta dos seios, expondo pedaços de coxas, imaginando um fetiche funesto pros tornozelos, provoque naqueles lábios então vermelhos, debochados, o escorrimento grosso de humores pestilentos. Carregue com você, Pedro! Carregue essas miudezas todas para casa. E, lá chegando, anuncie em voz solene: “são do irmão amado pras irmãs”. Mas muito cuidado em retirá-los desse saco. “Em paga aos sermões do pai, o filho tresmalhado também manda, entre os presentes, um pesado riso de escarnio”. Vamos, Pedro, ponha no saco! (LAVOURA ARCAICA, 2001).

André se movimenta, gesticulando com braços, com a câmera somente nele em um plano americano, e logo depois esbarra no vidro da janela, estilhaçando-o - a ação também é amalgamada com o sentimento da personagem. A imagem aqui não está somente mostrando, mas significando; o espaço e a ação dotados do poder de transformação desnudam a alma de André, agindo metaforicamente para a construção intimista da personagem. A câmera em campo/contra-campo revela o sofrimento em suas faces, os irmãos choram com um primeiro plano feito em seus rostos, figs. 11 e 12. As sombras continuam tremulando, agindo sobre os sentimentos, e a câmera ora foca um, ora outro.



Vários segundos se passam nesse ir e vir entre eles. É uma sequência agressiva em que André está pisoteando sobre todos os valores da família, principalmente, na pureza das irmãs. Percebemos, assim, que, em uma análise de imagem, “a função comunicativa de uma mensagem visual, explícita ou implícita, determina com força sua significação” (JOLY, 1996, p. 59). E diante disso, “cada obra literária, essencialmente plural e conseqüentemente ambígua, poderia ter um número ponderável de leituras e, portanto, de possibilidades de tradução” (BALOGH, 1996, p. 39).

Na sequência seguinte há um enorme contraste: lembranças dos utensílios da casa, do pão caseiro, afazeres domésticos da família. A cena sai de uma possessão de André, de um furor enorme, de muita tensão, e vai para o sagrado, para a comunhão entre a família. Sagrado e profano se intercalam em suas lembranças. O pão é figura de união, a hóstia da família. A cena parte do demônio na escuridão para a hóstia. Raduan Nassar (1989, p. 160) anunciava em seu texto “Toda ordem traz uma semente de desordem”. Estava no romance essa desordem, essa mistura de possessão e sagrado em dois capítulos seguidos, 11 e 12. Carvalho (2001) aproveitou esses detalhes, que revelam a intensidade dramática das ações da personagem e permitem sintetizar a narrativa, preparando o espectador para o que vem a seguir. A utilização da elipse<sup>7</sup> por meio da montagem fílmica se processou para formar uma linguagem coerente com a ação dramática da narrativa. O dinamismo visual da relação de continuidade da sequência anterior para essa suscita as possíveis relações psicológicas na mente do espectador para a compreensão da totalidade da personagem: André é repleto de contrastes, um ser excluído que tenta organizar seu mundo tão moderno e, ao mesmo tempo, tão arcaico.

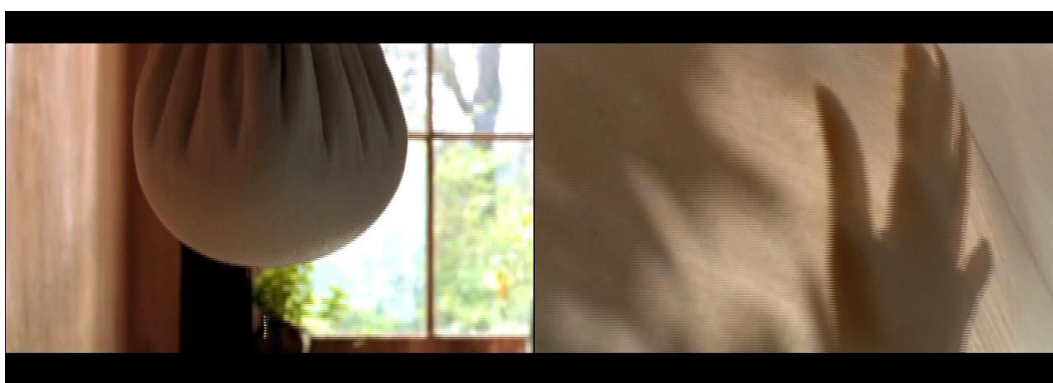
---

<sup>7</sup> Consoante Xavier (2003, p. 74), o discurso narrativo efetua a distinção entre a cena aparente e a construção que possibilita a sugestão, porque, sem nomear uma “ação ou fato, posso deixar subentendida a sua ocorrência por meio dos saltos do tempo - as elipses narrativas”.



Assim, são estas as imagens que caracterizam o espaço mítico e geográfico, da cozinha libanesa, da mistura brasileira e mediterrânea, como também do sagrado, da comunhão entre a família. A sequência ocorre em 1h13min de filme:

Imagem do filme *Lavoura Arcaica*: do sagrado



Figs. 13 e 14 - Coalhada pingando e roupas da família



Figs. 15 e 16 - Trabalho; e excesso proibido



Figs. 17 e 18 - Afazeres domésticos e vergonha escondida



Figs. 19 e 20 - Pão caseiro e ritual de austeridade  
 Fonte: DVD *Lavoura Arcaica* (2001)

O espaço que caracteriza essas imagens é concreto, mas faz parte da subjetividade discursiva de André. As lembranças o remetem à casa velha, de sua infância. No romance, o espaço se dá por meio do ato de fala de André, no âmbito da enunciação, não existindo sem o seu discurso: “nenhum espaço existe se não for fecundado” (NASSAR, 1989, p. 89). No início do romance, no quarto de pensão, por exemplo, o espaço é pequeno, restrito, há o teto, janelas e cortinas, mesa, copo e chão. O corpo de André pertence às “coisas letárgicas”, aos objetos do quarto, como uma extensão do seu corpo. Ele é sagrado, pois André o consagra à solidão, à reclusão e à memória. E no seu discurso o percebemos como uma extensão de seu interior, sombrio, fechado. No filme, o espaço já está pronto, a cenografia o arquitetou conforme os indícios da leitura do livro. No entanto, com o recurso da câmera, da iluminação, da cor, o diretor cria, também, o espaço sombrio, como o interior de André, por isso subjetivo,

sendo um recurso no cinema conhecido como Expressionista<sup>8</sup>, ou seja, “criado artificialmente, tendo em vista sugerir uma impressão plástica que coincida com a dominante psicológica da ação” (MARTIN, 2003, p. 64). Um espaço criado como contraponto simbólico ao drama da alma de André. Assim, dentro desses recursos, presenciamos uma rede de técnicas que auxiliam a transmutação.

André sai do demônio, do quarto de pensão, na sequência anterior, e vai para a infância, do espaço da casa velha. Ele “foi direto do demônio para a infância, ele foi para a coalhada” (CARVALHO, 2002, p. 109). Assim, o espaço é mais aberto, iluminado. Sai da memorização da vida mundana, entre prostitutas, direto para a pureza, do pão sagrado. Aqui se encontra o duplo em André, um ser que se alterna entre claro e escuro. Carvalho (2002, p. 109) explica o duplo ao compor a personagem quando se deparou com os dois capítulos tão díspares entre si “Agora eu enxergava, definitivamente, e vi isso através da montagem, a necessidade do duplo o tempo inteiro recaindo sobre André, entendi isso como fundamental na construção de uma personagem ambígua, contraditória”. Ele não é somente mal, é bom também. Anjo e demônio. A agressividade da sequência anterior foi rompida por uma delicadeza imensa. Essa mudança, esse contraste, acontecerá também em relação ao pai, no final da narrativa, quando este se torna o possesso, tomado pelo impulso das paixões, que tanto repudiava, e mata Ana, sua filha, ao saber do incesto.

Como se percebe, os estudos do processo criativo vão além de documentos físicos de processo para dar conta dos inúmeros tipos de leitura que conduzem à investigação. A leitura das imagens, os movimentos da câmera, toda a técnica cinematográfica, contribuem para a compreensão das escolhas do diretor. São ideias, cuidados, minúcias necessárias para a criação da obra de arte fílmica. A

---

<sup>8</sup> O Expressionismo é uma grande inovação do cinema alemão. O conceito é de origem pictórica e foi levado ao cinema essencialmente por pintores e decoradores (MARTIN, 2003, p. 65).

tradução para o código verbo-audiovisual requisita multitemos, que integradas, levam ao espectador um produto (re)inventado, único. Enfim, desvelam-se as minúcias da obra em processo.

Na cena, a câmera, lentamente, num *travelling* vertical, de cima para baixo, materializa no espaço a cultura árabe revelada por Nassar. No romance, como a coalhada pingando, “elemento necessário, é uma anatomia da casa”, conforme Carvalho (2002, p. 108). O diretor queria transformar o visível em invisível, não descrevendo as referências orientais, mas simplesmente fazendo sentir, e, com a ajuda da música e da voz *off* de André<sup>9</sup>, trazendo para a cena cálida uma sensibilidade e muita delicadeza:

E é enxergando os **utensílios**, e mais o **vestuário da família**, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender com a água transparente, que ainda brota lá do fundo, e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o **excesso proibido**, o zelo uma exigência e condenado como um vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao **trabalho**. E reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos, e as nossas **vergonhas mais escondidas** nos traíndo no rubor das faces e a angústia ácida de um pito vindo a propósito [...] 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 casa que não fosse o **pão de casa** e era na hora de reparti-lo que concluíamos três vezes ao dia o nosso **ritual de austeridade**, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça (LAVOURA ARCAICA, 2001) (Sem grifos no original).

Apesar de o teor de suas palavras ser de pesar e revolta contra as imposições do pai, André as expressa de maneira terna, delicada, como se os fatos narrados não fossem representação de um passado que o revolta. Ele os ressignifica a

---

<sup>9</sup>Manzano, citando Deleuze, assim explica esse recurso “o sonoro sob todas as suas formas vem povoar o extracampo com a imagem visual, e realiza-se ainda melhor nesse sentido como componente dessa imagem: no plano da voz, é o que se chama voz *off*” (2003, p. 113). E Martin (2003, p. 114) complementa “voz *off* abre ao cinema o domínio da psicologia em profundidade ao tornar possível a exteriorização dos pensamentos mais íntimos (monólogo interior)”, como é o caso da narração de André.

partir do momento de sua narração para o irmão, o presente, e o faz com um lirismo sutil. Conforme vai narrando suas memórias, as imagens dessas vão surgindo aleatoriamente na tela: a coalhada pingando, o vestuário da família, figs 13 e 14; o trabalho no campo, o excesso proibido, figs. 15 e 16.; os afazeres domésticos, a vergonha escondida, figs. 17 e 18; o pão feito em casa e o ritual de austeridade, figs. 19 e 20. Ao expor memórias da infância boa, do pão caseiro, das árvores do bosque e da casa velha, André relata um espaço datado no passado, lançando um olhar sobre outro tempo, imaginado no presente, e o recria de forma a evitar o esquecimento. Fazendo dessa forma, não permite que esse passado e suas experiências ruins venham a se repetir no presente.

Essas seleções e combinações de movimentos de câmera, mais as ações das personagens, bem como os outros recursos técnicos cinematográficos, iluminação, música, etc., clareiam nossas reflexões, no que diz respeito aos estudos genéticos. O processo de criação envolve inúmeras mudanças no “polimento” de uma obra de arte. Mesmo sem acesso a toda criação, por meio das análises de imagens, e do documento de processo usado aqui, *Sobre o filme Lavoura Arcaica*, percebemos algumas escolhas, em detrimento de outras, realizadas pelo diretor ao traduzir esta obra de arte. As imagens analisadas nos forneceram subsídios para examinar as escolhas do diretor para a realização dessa transmutação de formas. Nesse sentido, os fotogramas, aliados aos elementos técnicos, também, podem ser um importante documento de processo digital e criativo, em proveito do trabalho do processo de tradução:

Retomando a ideia de que os documentos de processos criativos deixam transparecer um percurso permanente de tomadas de decisão, pode-se afirmar que o crítico genético é, portanto, um observador de muitas das escolhas que os artistas se obrigam a fazer ao longo de um percurso de trabalho sensível e intelectual (SALLES, 2008, p. 115).

## Considerações finais

Percebemos, nessa leitura fílmica, que o cinema dispõe de uma linguagem competente e ao mesmo tempo complexa capaz de reproduzir com precisão não só fatos e comportamentos de personagens, como também seus sentimentos e ideias. O diretor de *Lavoura Arcaica* converte as páginas do livro de Nassar em imagens expressivas, esforçando-se por sugerir com precisão os conteúdos mentais mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis de André, fazendo o espectador penetrar na sua interioridade.

O caráter mágico das imagens cinematográficas aparece com clareza por entre as técnicas fílmicas que ajudam na construção da ilusão. O poder da câmera subjetiva cria e recria a realidade. Os enquadramentos transformam a realidade em matéria artística. Os diversos tipos de planos clareiam a percepção da narrativa. A iluminação cria uma atmosfera expressiva. A música age na nossa sensibilidade. O cenário, a cor, as elipses, a montagem e tantos outros recursos auxiliam na construção da fantasia que é o cinema. Uma arte que estimula a imaginação.

Enfim, a linguagem do cinema desvela a tradução de códigos ao recriar a narrativa, realçando a realidade, independentemente de tempo e espaço, e oferece uma forma própria de comunicação. Os estudos desses elementos, tratados aqui como documentos de processo, mostraram-nos que a transmutação das linguagens exigiu transformações diante da mudança de veículo, dos contextos diferentes de espaço e tempo. A obra traduzida foi recriada, tornando-se autônoma, mas sem deixar de carregar várias relações com o texto de partida. No exercício criativo do cinema, tratamos com o processo de tradução, considerando a compreensão do signo verbal. E pela Crítica Genética, pudemos explorar ainda mais os recursos do cinema para ampliar os estudos da gênese da criação.



## Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. 2. ed. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *O chão das palavras* (Cinema e Literatura no Brasil). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BALOGH, Anna. Maria. *Conjunções - disjunções - transmutações: da literatura ao cinema e à tv*. 1. ed. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter. et al. *Textos escolhidos*. Tradução de José Grunnewald. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. Tradução Fernando Camacho. *Revista Humboldt*. nº 40, Munique, Bruckman, pp. 38-44, 2008.

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

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

COSTA, Cristina. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Interdisciplinaridade: literatura e cinema. In: *Fragmentos: o ensino de literatura e cultura de língua inglesa no Brasil*. Revista de Línguas e Literatura Estrangeiras. v.7, n. 1. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRANCISCO, Eva Cristina. *Tradução como Recriação: o texto cinematográfico*. 2015. 203 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Francisco\_Eva\_C\_Dr\_2016%20(2).pdf. Acesso em: 04 de junho de 2020.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes* (La littérature au second degré). Paris: Seuil, 1982.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Tradução de Haroldo de Campos. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas. In: PELEGRINI, Tania et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de José Eduardo Rodil. Campinas: Papirus, 1996.

LAVOURA ARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001. DVD (172 min), son., color. Baseado no romance “Lavoura Arcaica” de Raduan Nassar.

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. Tradução de Anna Maria Capovilla. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUCAS, Isabel; QUEIRÓS, Luís Miguel. *Raduan Nassar é o vencedor do Prêmio Camões*. UOL. São Paulo, 31 mai. 2016. Disponível em: <http://publico.uol.com.br/culturaipsilon/noticia/-e-o-vencedor-do-premio-camoes-1733550>. Acesso em: 6 de junho de 2019.

MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2004. - (Debates; 54 / dirigida por J. Guinsburg).

MONZANI, Josette. Terra Sonâmbula, de Teresa Prata: Correntes de imagens, palavras, fantasias, transcrição e imortalidade. In: *Geração invisível: os novos cineastas portugueses*. PEREIRA, Ana Catarina; CUNHA, Tito Cardoso e (Orgs.), 2013. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt>. Acesso em 10 de junho de 2020.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.



PANICHI, Edina; CONTANI, M. L. *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê, 2003.

PELLEGRINI, Tania et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALLES, Cecília. *A Crítica Genética: Uma (nova) Introdução*. São Paulo: EDUC, 2008.

SILVESTRE, Penha Lucilda de Souza. Palavras e imagens: reflexões sobre leitura cinematográfica e literária - aspectos intertextuais e adaptação. In: SCOPARO, Tânia R. M. T. et al. *Estudos em linguagens: diálogos linguísticos, semióticos e literários*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.