

**O DIÁLOGO ENTRE O LITERÁRIO E O CINEMATOGRAFICO: UMA
ANÁLISE DO ROMANCE *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR, E DE
SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO**

Felipe Crespo de Lima (Especialista em Literatura Brasileira, UERJ)

felipe.lettras@gmail.com

RESUMO: Este trabalho tem por finalidade discutir a relevância de obras cinematográficas adaptadas de obras literárias, além do processo adaptativo em si. Através da evidenciação das diferenças entre as linguagens, são abordadas questões que envolvem o processo criativo de ambos os meios: cinematográfico e literário. Questões como a fidelidade da adaptação ao texto fonte, dialogismo e hierarquia entre as obras também são analisadas. A adaptação do romance *Lavoura Arcaica* é utilizada como estudo de caso visando ao aprofundamento dessas questões. Também é objeto de análise a forma como a primeira pessoa manifesta-se em cada uma das obras (romance e adaptação).

Palavras-chave: cinema, literatura, processo adaptativo, dialogismo, *Lavoura Arcaica*.

LINGUAGENS EM CONTATO: cinema e literatura

O cinema e a literatura, ao longo do século XX, criaram uma forma de colaboração mútua. Inicialmente, a sétima arte – ainda considerada inferior – utilizou-se do literário como fonte de inspiração e como estratégia para adquirir reconhecimento. Porém, é possível afirmar que o cinema, após estabelecer-se como uma forma de arte

capaz de mobilizar milhões de pessoas num único final de semana, também se tornou uma grande e importante influência na forma de se fazer e pensar literatura. A cultura das imagens afetou, de certa maneira, a estética do texto literário. Uma literatura menos descritiva, mais imediata e enxuta, voltada para o apelo do visual e da agilidade do cinema, começou a expandir-se.

De acordo com apontamentos de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010, p.47), é possível afirmar que existe uma literatura anterior e outra posterior às expansões das mídias visuais. Transformação semelhante ocorreu com o aprimoramento e a expansão da imprensa.

Sendo assim, o cinema e as inovações tecnológicas no campo das imagens podem ser percebidos como responsáveis por alterar a forma de se enxergar o mundo e, inevitavelmente, a forma de representar esse mundo. A literatura passa a assimilar essa nova perspectiva, esse novo olhar. Isso acontece por ela estar em contato constante com esse universo imagético, afinal narrar é criar imagens. E é isso que as artes audiovisuais fazem de melhor.

As adaptações cinematográficas têm o seu processo iniciado, de forma concreta, através do roteiro. Nele, o conteúdo literário do livro é transposto para a linguagem do cinema por meio de correspondências entre as duas linguagens. O que há no livro de cinematográfico ou o que potencialmente pode ser transportado para esse meio de forma eficaz? Essas são perguntas levantadas pelo roteirista. E, a partir delas, o roteiro tomará forma e, conseqüentemente, o filme em si.

A escrita do roteiro permite a reestruturação das ações dramáticas e construções de narrador, personagem, tempo e espaço, que dão corpo ao universo literário, fazendo com que as traduções imagéticas se manifestem previamente. Na

roteirização, portanto, são pensadas formas de as palavras se expressarem como imagens em movimento. (CUNHA, 2007, p.68).

Não existe uma receita pronta quando pensamos em adaptação, muito menos um caminho único e inequívoco a ser seguido. É comum que algumas obras “fujam” da concepção usual do que seria uma adaptação. Uma dessas exceções é o filme *LavourArcaica* – obra de Luiz Fernando Carvalho –, que, por exemplo, não se utilizou de roteiro para transpor o livro para o cinema, ou seja, houve um contato muito mais intenso (sem intermediações) entre o literário e o cinematográfico.

Ao optar por manter o texto literário em seu filme, Luiz Fernando Carvalho decide por fundir e potencializar o que há de melhor nos dois suportes. A manutenção da linguagem do livro no filme parece ter sido a única maneira de não perder a força narrativa das palavras de Raduan. Ao invés de promover o embate entre os signos literário e imagético, a decisão mais acertada, neste caso, foi a de comungá-los.

Apesar das influências mútuas, é inegável que literatura e cinema são linguagens diferentes. A primeira sustenta-se, principalmente, no verbo, na palavra, enquanto a segunda utiliza-se de diversas outras linguagens para enriquecer-se. Além da própria linguagem verbal, utilizada nos títulos, créditos, legendas e diálogos, são utilizados também, pelo cinema, outros instrumentos que ampliam a significação fílmica, como a música (trilha sonora) e a imagem propriamente dita, sendo esta última o elemento central e unificador dos demais.

A literatura parece exigir, em maior grau, a abstração por parte do leitor, pois o signo verbal está mais distante de ser assimilado do que o não-verbal (imagem), que num primeiro momento parece já vir pronto, através de uma assimilação quase passiva.

Jean Epstein discute a questão da interpretabilidade dos diferentes signos-chave do cinema e da literatura, imagem e palavra respectivamente:

Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso muito afastado do objeto. Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes que a evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos. A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio. (apud XAVIER, 1983, p. 293).

No entanto, essa ideia parece um tanto precipitada ou incompleta, não refletindo adequadamente a realidade. Apesar de o cinema concretizar a ação narrada com imagens, não havendo mais necessidade de apenas imaginá-la, a sugestão que leva à abstração, e que inicialmente poderia ser apenas creditada à literatura, continua existindo. O leitor-espectador torna-se um decodificador não só do que está sendo dito, mas também dos gestos das personagens, dos ambientes, dos objetos, do que é mostrado ou não, ou seja, nem tudo que é apresentado na tela está pronto, digerido.

No cinema, assim como na literatura, existem lacunas e também pausas a serem interpretadas. Portanto, dizer que o espectador de um filme tem uma participação, diante do processo interpretativo, que beira a passividade é um equívoco, que só faz confirmar o pré-conceito com este tipo de linguagem.

Também no filme, às vezes mais que no romance, existem os “vazios” das coisas não ditas (ou não mostradas) que o espectador tem de preencher se quiser dar

sentido à história. Aliás, se um romance pode ter páginas à disposição para traçar a psicologia de uma personagem, o filme, não raro, tem de limitar-se a um gesto, a uma fugaz expressão do rosto, a uma fala de diálogo. Então “o espectador pensa”, ou melhor, diria, deveria pensar. (ECO, 2005, p. 98).

LITERATURA *VERSUS* CINEMA: originalidade, hierarquia e fidelidade

Diante do exposto até aqui, pode-se começar a compreender a impossibilidade e até mesmo a incoerência da exigência da fidelidade do filme ao livro. Ser fiel, neste contexto, significaria podar-se, criar uma série de restrições e limitações antes mesmo de dar início ao processo de criação. Isso sim acabaria por eliminar qualquer traço de originalidade de qualquer obra.

Quando uma obra literária é adaptada para o cinema, transforma-se numa obra nova, trata-se de outro processo criativo. A literatura deixa de existir como obra acabada, transformando-se em matéria-prima nas mãos do diretor, que a modificará, transportando aquele material encontrado no livro para uma nova linguagem – a cinematográfica. Percebe-se, portanto, que o processo de adaptação do literário para o cinematográfico é muito mais complexo do que uma simples encenação ou representação em imagens da narrativa do livro.

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que freqüentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda. (In: PELLEGRINI, 2003, p. 40).

Por ser, de certa forma, uma arte popular, de acesso fácil e rápido, pode-se dizer que o cinema enquadra-se no que chamamos de cultura de massa. Tal classificação acaba por estereotipar esta arte, fazendo com que seja julgada como uma obra artística menor, incapaz de igualar-se à literatura. Essa inadequada percepção de que a literatura seria uma arte “mais nobre” e rebuscada é responsável por inúmeros erros de julgamento crítico. Randal Johnson exemplifica algumas críticas que privilegiam a literatura em detrimento do cinema. Dentre elas, cita-se a análise do filme *A hora da estrela*:

Para evitar mal-entendidos, esclareço que *A hora da estrela* é um belo filme, uma das estrelas da cinematografia brasileira dos anos 80. Ainda assim, no confronto com o livro homônimo de Clarice Lispector [...] arriscaria afirmar que é extraordinariamente insatisfatório. (Geraldo Carneiro In: RODRIGUES FILHO, 1994, p. 58)

E, por fim, faz-se necessário apontar também uma crítica de Pedro Butcher ao filme *Lavoura Arcaica* baseada no comparativismo:

Lavoura arcaica se projeta na tela subjugado pelo livro. A impressão que se tem é a de que se ouve a voz de Raduan Nassar, mas não a de Luiz Fernando Carvalho. O filme termina, assim, reproduzindo a própria temática do livro/filme em sua forma final: a palavra firma-se como autoridade, enquanto a imagem não gera uma rebeldia que garanta sobrevivência e independência [...] Com todas essas características, Lavoura arcaica se impõe com absoluta ousadia e pela opção do risco. Não haveria outra forma possível de se filmar Raduan Nassar. Mas esta forma ainda é, em si, impossível.¹

Conclui-se, a partir dessas visões sobre a obra cinematográfica derivada da literatura, que o cinema, mesmo obtendo êxito em suas empreitadas, sempre será alvo de comparação com a obra literária adaptada. A literatura é sempre colocada num

patamar impossível de ser transposto, e o filme avaliado com base nas semelhanças ou diferenças em relação a esta, ou seja, não é o filme que está sendo julgado ou sua qualidade como obra de cinema, mas se ele conseguiu parecer-se o máximo possível com a literatura que serviu de fonte.

O que tem mais levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como os dos cantores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (AVELLAR, 1994, p. 124).

Portanto, pode-se concluir que as diferenças entre a linguagem e a concepção do filme e as do livro são naturais e positivas, e não devem ser vistas como motivo para que a obra audiovisual seja considerada inferior. O que existe na verdade é um diálogo. A palavra diálogo pressupõe uma troca, ou seja, uma influência mútua que um exerce sobre o outro, fazendo com que exista uma colaboração de experiências entre autores – escritor e diretor.

Ao empregar o termo original, comumente relacionado à obra adaptada e não à adaptação, no sentido mais restrito da palavra, pode-se dizer que o livro é tão pouco inovador quanto o filme, pois o escritor é, em primeiro lugar, um leitor que precisa utilizar-se de diversas leituras de inúmeras outras obras para construir sua literatura. O seu processo criativo está intimamente ligado à sua bagagem intelectual e literária.

Tanto o diretor como o escritor dependem de obras que os antecederam para criarem, ou seja, se o cinema submete-se à literatura, esta última também é submissa a si mesma e a outras artes. Percebe-se, então, que não existe uma obra original (geradora),

pura, mas sim obras dotadas de originalidade. A adaptação, então, pode mostrar-se tão ou mais original que a obra adaptada, mesmo sendo cronologicamente posterior; para isso dependerá apenas da criatividade e qualidade do cineasta.

O conceito de originalidade mostra-se, então, muito relativo, já que ao pensarmos por esta ótica, ambas as obras derivam, de certa forma, de outras em maior ou menor grau. Uma obra de arte – seja ela cinema, literatura ou qualquer outra – é uma convergência de diversas “vozes”, que se apresentam sob uma única forma:

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, ilumina tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato dialógico é um contato entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (Bakhtin *apud* KOCH *et al*, 2007, p. 16).

Luiz Fernando Carvalho, ao comentar como foi o processo de elaboração do filme *LavourArcaica*, exemplifica de forma bastante clara como se deu o início do diálogo entre o livro e o que viria a ser a obra cinematográfica:

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

AS DUAS LAVOURAS: das páginas para a tela

Tanto o filme *LavourArcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, quanto o livro *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, narram a mesma história. Nela, conhecemos André, através de um fluxo de consciência do próprio, que narra de forma passional os conflitos que o levaram a abandonar a família, como a relação incestuosa com sua irmã e o difícil relacionamento com o seu pai, de postura tradicional e repressora. A narrativa é iniciada num quarto de pensão, onde o irmão mais velho de André o reencontra com o objetivo de levá-lo de volta para casa, reestabelecendo, assim, a harmonia perdida após a sua partida. Porém, o retorno do filho tem um efeito inverso, pois com o regresso dele, a tragédia da família torna-se inevitável, já que os segredos antes não revelados e os conflitos evitados vêm à tona.

O filme de Carvalho mantém a prosa-lírica de Raduan Nassar. Ao fazer isso, o diretor conserva a intangibilidade do texto literário, até por que a “substância” dele está em sua estética: “Havia um guia, sempre um guia mínimo [...]. Mas nunca um roteiro adaptado.” (CARVALHO, 2002 p. 44-45)

LavourArcaica procura reproduzir em imagens o estilo tão particular que Raduan conseguiu criar com as palavras e, para isso, utiliza-se de uma fotografia com planos evocativos que remetem à atmosfera lírica da história aliados também a planos de carga subjetiva que realçam a singularidade do olhar de André. Não há uma linearidade em ambas as obras. Os acontecimentos são desordenados, tecidos como fragmentos que reproduzem a memória afetiva do personagem:

Porque Lavoura... é um trabalho onde as palavras têm uma elaboração e uma relação com o tempo. Então, toda essa manipulação do tempo me interessava enquanto narrativa no âmbito das imagens. Me interessava 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)

Como o próprio diretor afirma, o descritivo, para sua história, é o menos importante. O objetivo de uma adaptação como *LavouraArcaica*, assim como muitas outras, não é uma simples reprodução, ele não advém da necessidade de responder questões com didatismos reducionistas, mas sim da busca por suscitar novas imagens, outras leituras – a intenção é provocar um deslocamento naquele texto e não subaproveitá-lo, utilizando-o como pretexto para criação de algo que já está presente nas páginas do livro: “Eu queria mesmo era girar com aquela história toda, quanto mais eu girasse menos importava o roteirinho, pois o espectador seria pego pelo transe da narrativa...” (CARVALHO, 2002, p. 74-75)

Embora o livro esteja conservado “dentro” do filme, as imagens que vemos na tela não são de Nassar, e sim de Carvalho. É dele a leitura expressa, sua voz se presentifica, e não somente a do autor do livro.

A lavoura arcaica de Raduan Nassar não é o filme de Luiz Fernando Carvalho. A lavoura arcaica de Luiz Fernando Carvalho não é o livro de Raduan Nassar. Existe um espaço, entretanto, na sua intersecção formal, em que ambos participam do mesmo lugar estético, e em que se equivalem: esse é o espaço da invenção efetuada pelo cineasta. (SANTOS CUNHA, p.3)

As vozes de ambos os autores convergem. Cria-se, portanto, uma espécie de obra híbrida, capaz de abarcar as duas linguagens. Essa ideia de fusão pode ser observada até

mesmo no título do filme, *LavourArcaica*, que difere do título do romance, unindo as duas palavras como uma representação da indivisibilidade das linguagens. Esse título reforça a coexistência dos dois suportes (literatura e cinema) e propõe ainda uma possível e relevante interpretação ao, aparentemente, ressaltar o confronto espiritual sofrido por André: um homem dividido entre os seus impulsos naturais (Lavoura/Natureza) e a tradição conservadora (Arcaica).

Ao decidir pela manutenção do elemento literário em sua obra, Carvalho opta por ser menos autoral ou por uma autoria colaborativa e, em vez de escolher entre o cinema ou a literatura, opta por ambos. Essa opção mostra-se acertada, apesar de tudo, pois enriquece o filme com a visão de dois autores distintos sem que, necessariamente, um queira se sobrepor ao outro. Inclusive, o diretor Luiz Fernando Carvalho afirma ter contado com a participação de Raduan Nassar durante o processo de criação do filme.

Em *LavourArcaica*, existem duas obras: o livro que é recitado pelos atores, em suas falas, e o filme propriamente dito, que seria a leitura de Luiz Fernando Carvalho da obra literária. A visão do diretor está lá, mas a voz de Raduan se faz presente todo o tempo. Carvalho (2002, p. 44) afirma que “não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele; não há nada no filme que não seja do texto”.

O cineasta confirma também a ideia da coexistência das linguagens literária e cinematográfica no filme: “Recuso completamente a ideia de adaptação. [...] Li o *Lavoura*, e visualizei o filme pronto: eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro”. (CARVALHO, 2002, p.34). O que se pode retirar desta última afirmação de Luiz Fernando Carvalho é que o filme foi produto da *sua* leitura da obra de Raduan Nassar,

sendo assim, foram *aquelas* palavras – as do livro – que suscitaram nele as imagens que futuramente ganharam vida no seu filme.

Portanto, seria impossível, para ele, fazer qualquer tipo de desassociação entre palavra e imagem, da mesma maneira que o signo, mesmo sendo um, é composto por um significante e um significado. Portanto, é um erro afirmar que exista qualquer tipo de dependência entre as duas obras. O que existe são visões artísticas e criativas que se complementam.

O romance em primeira pessoa e a câmera-olho: a memória e o irremediável na obras

Segundo Leyla Perrone-Moisés (1996, p. 62), “*Lavoura arcaica* (1975) é uma versão moderna da parábola do filho pródigo”. Percebe-se que a temática bíblica é recorrente no romance. Há um embate constante entre o sagrado e o profano nesta obra. André é filho de uma família de origem árabe, que sobrevive do cultivo da terra (Lavoura) e que adota como preceitos básicos o conservadorismo e manutenção da unidade familiar através da figura patriarcal (Arcaica). O pai é o representante da lei, o sábio, aquele que educa por meio de sermões e parábolas. Essa forma de educação vertical e hierarquizante torna-se evidente quando os familiares estão reunidos à mesa de jantar, dispostos em seus lugares de acordo com as funções que desempenham na rígida estrutura familiar:

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 anomalia, 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, 1989, p.154-155)

É o pai que detém o poder, senta-se à cabeceira e tem consigo a autoridade sobre a palavra, conseqüentemente, é ele quem contrasta com a figura questionadora do filho rebelde – o filho pródigo. Essa dicotomia pode ser mais bem compreendida no transbordamento da subjetividade do personagem ressaltado no seguinte trecho do livro:

[...] na corrente do meu transe já não contava sua dor misturada ao respeito pela letra dos mais antigos, eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, **mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista,** e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros, e dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério [...]. (NASSAR, 1989, p.109, grifo nosso).

André busca desprender-se da figura paterna e, para isso, toma para si a palavra, que deixa de ser objeto de dominação do pai, para ser um importante instrumento de catarse, expiação da culpa e reivindicação de uma voz própria. É dele que fluem os pensamentos/lembranças que são narrados, no livro e no filme, feito um jorro incessante de memória.

Como é possível perceber, as obras literária e fílmica são guiadas pelo olhar de André. O personagem-narrador é também a nossa câmera. Assim como a narrativa do livro está submetida à paixão e a virulência das palavras de André, da mesma forma, a câmera, no cinema, representa e narra a história por meio dessa subjetividade do personagem, muitas vezes tomando o seu lugar com o objetivo de ressaltar que aquele é um universo particular que está sendo revelado pelo olhar do personagem-narrador.

Percebe-se, portanto, que o romance e o filme estão voltados para o mundo interior do personagem. O relacionamento transgressor de André com Ana, sua irmã, é apenas mais um dos elementos que evidencia essa subjetividade em confronto com as leis e imposições sociais e, principalmente, familiares. O incesto é uma forma de rompimento com o mundo “arcaico” e repressor que o cerca. É um mecanismo de afirmação e autodescobrimento, que pode ser compreendido por meio da seguinte observação de Leyla Perrone-Moisés (1996, p. 65): “A identidade [de André] é sublinhada pelo fato de o nome da irmã – Ana – corresponder ao pronome *eu* em árabe.”

O ato de André, que acaba por destruir aquele núcleo familiar, vai muito além da simples profanação do sagrado. Ele é muito mais um ato narcisista do que rebelde. Trata-se de uma busca incessante pelo “seu lugar na mesa”, palavras do próprio personagem que destacam o não pertencimento dele àquele lugar. É a sua busca por uma identidade e por um identificar-se:

[...] teríamos com a separação nossos corpos mutilados; me ajude, portanto, querida irmã, me ajude para que eu possa te ajudar, é mesma ajuda a que eu posso levar a você e aquela que você pode trazer a mim, entenda que 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, 1989, p.129).

É importante esclarecer que, no filme *LavourArcaica*, André é representado de duas maneiras. O ator Selton Melo é o André do passado, o André visível e presentificado durante a narrativa. Enquanto isso, o diretor Luiz Fernando Carvalho é o responsável pela voz da narrativa, uma voz mais madura, reflexiva e onisciente, representada pela narração em *off*, ou seja, oriunda de alguém que está de fora. É ele quem narra e pondera, simultaneamente, sobre aqueles acontecimentos. Ele é o personagem distanciado pelo tempo, pelas lacunas da memória e, por isso mesmo, um outro. Trata-se de um lembrar dialógico, participativo. São sujeitos distintos que se confrontam.

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o eu reevocado é diverso do eu atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. (MIRANDA, 1992, p.31).

Passado esse que não pode ser reconstruído em sua totalidade, pois toda memória está sujeita a lacunas que impedem o indivíduo de ser o sujeito de suas lembranças. O que ocorre, na verdade, é o inverso: nós é que estamos sujeitos às nossas lembranças e ao caráter impreciso delas. Portanto, a verdade impressa nesse tipo de narrativa é relativa. Trata-se de uma verdade submetida à subjetividade do narrador ou ainda à sua intencionalidade.

Mas, se o passado está fora de alcance, não pode ser totalizado, o que ficou foi a imagem, a distância, a névoa. E a reação perante esta ausência também é de inércia. A banalidade é patente. Até que, em certo instante da narrativa de suas lembranças, já presentificadas pela articulação do discurso, o indivíduo pisa no terreno escorregadio da nostalgia. Quer musealizar a memória e erguer estátuas e monumentos que possam pavimentar a estrada para um retorno. Só que o caminho de volta está fechado para sempre. Um sentimento de perda registrado pela percepção da grande transformação que é a espacialização do temporal. (PENA, 2007, p. 49).

A percepção do tempo e da memória como elementos incapacitadores do personagem está presente na cena final do filme, que também corresponde a uma das últimas passagens do livro. Trata-se da cena da segunda festa, na qual Ana é morta pelo pai. Luiz Fernando Carvalho e Raduan Nassar destacam André daquele universo, afastam-no, sublinhando o fato de que aquela narrativa é uma evocação, não passa de uma lembrança.

Na segunda festa, o tempo verbal muda, aumentando a sensação do tempo. Enquanto o Raduan usava na primeira festa o “era” na festa, eu incluí a imagem do André. Na segunda, Raduan usou o “foi” na festa, então excluí a imagem de André da festa, usando apenas seus pontos de vista, como se apenas sua memória estivesse permanecido naquele tempo. Seu corpo é representado apenas pelos planos dos pés. Sua presença tornou-se apenas sensória. [...] enfim nada que possa construir uma presença temporal, física e capaz de impedir, por exemplo, o golpe fatal. (CARVALHO, 2002, p. 69).

Essa fugacidade inerente ao resgate do passado é o elemento trágico da narrativa de uma vida, de uma história pessoal. André, por mais que seja o narrador de sua história, jamais poderá modificá-la porque a memória, assim como tempo, não pode ser

remediada. O narrador-André é um ser impotente, que se encontra refém de suas próprias escolhas pregressas, e que, por isso mesmo, tenta encontrar um sentido ao recapitular sua história de vida:

Portanto, o olhar é um olhar de fora, é um olhar de quem reflete sobre um acontecimento que, assim como na literatura, no livro, é um acontecimento do passado, do irremovível, é um acontecimento do irrecuperável, emoldurado na parede do tempo, por isso mesmo trágico, pois já pertence ao passado, já aconteceu. A dor maior é uma das provenientes da tomada de consciência da finitude das coisas, ou seja, uma dor do tempo. (CARVALHO, 2002, p. 55)

ABSTRACT: The objective of this paper is to discuss the relevance of cinematographic works – which were adapted from literary works – as well as the adaptation process itself. From evidence of the differences found between the languages, the issues concerning the creative process of both media – cinematography and literature – are covered. In addition, the issues such as fidelity to the original text adaptation, dialoguing and hierarchy between the works will be analyzed. The adaptation of the novel *Lavoura Arcaica* is used as a case study aiming to examine such issues more deeply. It is also taken into account the way the first person manifests itself in each of the works – whether it is a novel or an adaptation.

Keywords: cinema, literature, adaptation process, dialoguing and *Lavoura Arcaica*.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Mariana Mendes. Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação fílmica do romance *Benjamin* por Monique Gardenberg. *Revista Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 32, n. 52, p. 01-15, jul. 2007.

AVELLAR, José Carlos. *Literatur im brasilianischen film/ Brazilian cinema and literature/ Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

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

CUNHA, Renato. *Cinematizações: idéias sobre literatura e cinema*. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2007.

ECO, Umberto. A diferença entre o livro e o filme. *Revista Entre Livros*. ed. 7, nov. 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follan de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

KOCH, Ingdore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Monica Magalhães. *Intertextualidade – diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: —. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992, p. 25-41.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

PENA, Felipe. Subjetividade midiática: tempo e memória no discurso das biografias contemporâneas. *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 19, n.1. p.41-55, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar. n. 2. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996, p. 61-77.

RODRIGUES FILHO, Nelson (org.). *Letra e imagem: linguagem/linguagens*. Rio de Janeiro: Uerj/Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, 1994.

SANTOS CUNHA, João Manuel dos. A persistência da lavoura de Nassar na lavra de Carvalho. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, 2007.

XAVIER, Ismael (org.). *A experiência no cinema*. 3ed. São Paulo: Graal, 1983.

¹ Trecho retirado de uma das críticas selecionadas para composição de uma coletânea de análises do filme publicada em livreto que acompanha a edição especial do DVD de *LavourArcaica*.