

Do romance ao filme *Lavoura Arcaica*: uma câmera para narrar o tempo

From the novel to the film *Lavoura Arcaica*: a camera to narrate time

*Émile Cardoso Andrade**

**Universidade Estadual de Goiás (UEG)*

Resumo: Considerada uma das mais bem realizadas adaptações literárias para o cinema, o filme *Lavoura Arcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001) constrói uma narrativa cuja câmera subjetiva demarca e atinge a complexidade da estrutura romanesca de Raduan Nassar, provocando uma tradução sensível das instâncias de sujeito e tempo ficcionais promovidas no romance. Para esta aproximação, nos valem das teorias de Pasolini (1972), Tarkovski (1998) e Deleuze (1990) a fim de estabelecer de quais maneiras a obra de 1975 se realiza como imagem-tempo cinematográfica.

Palavras-chave: *Lavoura Arcaica*. Raduan Nassar. Luiz Fernando Carvalho. Literatura e cinema.

Abstract: Considered as one of the best works in literary adaptations for the cinema, the film *Lavoura Arcaica* by Luiz Fernando Carvalho (2001) builds a narrative where the subjective camera demarcates and achieves the complexity of the romanesque structure of Radu Nassar, creating a sensible translation of the instances of subject and fictional time fomented in the novel. For this approximation link, we avail ourselves in the Pasolini's (1972), Tarkovski's (1998) and Deleuze's (1990) theories, in order to determine in which ways the work from 1975 is fulfilled as a cinematographic time-image.

Keywords: *Lavoura Arcaica*. Raduan Nassar. Luiz Fernando Carvalho. Literature and cinema.

Introdução

O romance *Lavoura Arcaica* publicado em 1975 coloca o nome de Raduan Nassar na esteira dos grandes romancistas contemporâneos brasileiros e apesar de ter deixado apenas mais duas obras – *Um copo de cólera* (1978) e a reunião de contos *Menina a caminho* (1994) – é sem dúvida um escritor que provoca debate, envolve receptores e aguça a crítica; exemplo desta expressividade é a tradução-adaptação de seus dois romances para o cinema: *Um copo de cólera* filmado por Aluísio Abranches em 1999 e *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho em 2001.

A tradução cinematográfica de *Lavoura Arcaica* é o que nos interessa por ora neste trabalho. Chamamos tradução o processo de transposição do romance ao filme, seguindo as propostas de Walter Benjamin (2008) e André Bazin (1991) no que diz respeito à possibilidade de transposição de uma obra de arte à outra de diferente linguagem e especificidade.

Em nossas considerações, a utilização do conceito de tradução em Benjamin se justifica a partir de quando ele afirma que a tradução deve pretender chegar àquilo que está para além do comunicado numa obra literária. Ao recusar a proposição de que a comunicação é o principal intuito de uma obra de arte, o filósofo alemão credita a essência artística àquilo que ela tem de inefável, e, portanto, paradoxalmente estético:

Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado (e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial) não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inaferrável, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? (BENJAMIN, 2008, p. 66).

Nesse liame, enxergamos a adaptação realizada por Luiz Fernando Carvalho como uma tradução – transposição de uma obra poética em outra obra poética – na medida em que se transforma o cineasta em artista cuja matéria é a imagem cinematográfica oriunda da experiência de contato com a poética de Raduan Nassar.

André Bazin, por sua vez, ao tratar da adaptação de obras literárias para o cinema, converge em seu pensamento para a proposta de Benjamin: “A boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (Bazin, 1991, p. 96). O espírito de uma obra é aquilo que vai além do enunciado e será esse ponto essencial a matéria básica da boa tradução.

Numa perspectiva intersemiótica, procura-se aqui pensar o trabalho de Luiz Fernando Carvalho na tradução do romance de Raduan Nassar, relacionando os diversos aspectos constitutivos do livro de 1975 e as soluções encontradas por Carvalho para a tradução destes aspectos cujo efeito estético resultante é o que de fato revela o espírito textual e aquilo que vai além do simples enredo; tanto da obra literária quanto da cinematográfica.

A tradução da instância narrativa de *Lavoura Arcaica* é uma das preocupações de nossa análise; e nossa proposta consiste em observar de que forma o cineasta resolve o problema da complexidade do narrador André, relacionando esse narrador com a câmera subjetiva indireta livre de Pasolini (1972). Outra questão que nos chama a atenção é a noção de tempo (ligado à narrativa) numa visão que segue a teoria de Tarkovski (1998) de encarar a montagem como uma pressão do tempo dentro do filme e a percepção de tempo na obra literária modelada por Paul Ricoeur em seu *Tempo e Narrativa*. Há ainda uma tentativa de aproximar-se da discussão sobre memória e tempo presente existente no filme, encontrando pontos de contato entre estas categorias e o debate de Deleuze (1990) em torno da imagem-tempo. A proposta deste trabalho, enfim, concentra-se em envolver as duas instâncias (narrativa e tempo) na perspectiva cinematográfica entendendo *Lavoura Arcaica* como um objeto de estudo da tradução destas instâncias de um ponto de vista literário para um ponto de vista fílmico.

1 Raduan Nassar e sua lavoura: o romance

O envolvimento com a leitura da *Lavoura Arcaica* e a constatação do vigor e da profundidade do texto de Raduan Nassar levaram os receptores inevitavelmente à dúvida quanto à possibilidade de transpor sua notável expressividade literária para a linguagem cinematográfica. A dificuldade de se conceber um roteiro de cinema convincente retirado de livro com intensa veia trágica e poética foi surpreendentemente resolvida com o resultado do trabalho de Luiz Fernando Carvalho. O filme impressiona pela qualidade da tradução e pelo apuro e cuidado com que o cineasta manejou todas as nuances do romance, seja na estrutura, seja no que diz respeito ao texto em si.

Lavoura arcaica, de 1975, possui estilo vigoroso que alia temática profunda e intenso trabalho com a palavra. Resultado de um trabalho realmente bem realizado, o texto de Raduan foi construído com a precisão cirúrgica de um artesão da língua portuguesa. Essa preocupação com a palavra na medida certa é evidente no discurso do próprio Nassar em entrevista dada ao Caderno de Literatura Brasileira em 2001: “é preciso pesar cada palavra” (NASSAR, 2001, p. 75).

A origem do romance também nos é contada pelo próprio escritor em entrevista já citada:

Nos anos 60 eu andava entusiasmado com o behaviorismo, por conta de um dos cursos de psicologia que eu fazia. Daí que tentava um romance numa linha bem objetiva. Só que em certo capítulo um dos personagens começou a falar em primeira pessoa, numa linguagem atropelada, meio delirante, e onde a família se insinuava como tema. Tudo isso implodia com o meu esqueminha de romance objetivo [...]. Quando deixei o jornal [...] retomei aqueles originais, mas logo acabei me debruçando em cima daquele capítulo em primeira pessoa [...] e foi aí que começou a surgir o *Lavoura*. (NASSAR, 2001, p. 77).

Leyla Perrone-Moisés analisa a intensidade estilística construída no romance demonstrando a veemência do texto de *Lavoura Arcaica*: “Impressiona o fôlego com que Raduan Nassar alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, o tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos.” (PERRONE-MOISÉS, 2001).

A força da palavra poética de Raduan Nassar é o fio condutor da obra, o fluxo de consciência de André provoca uma leitura feita em um único fôlego e sob a insígnia da tragédia o romance vai tecendo uma dramaticidade e uma tensão somente vistas nos grandes romances nos quais podemos incluir *Lavoura Arcaica* como um representante indiscutível.

Luiz Fernando Carvalho não ignorou as virtudes do texto de Raduan Nassar e procurou, utilizando-se do instrumental cinematográfico, construir um cinema vincado em imagens que de fato se equivalesssem à profundidade literária da obra. É nesse sentido que Carlos Alberto Mattos afirma que

ao conduzir o fluxo de consciência de Raduan para a linguagem do cinema, ele [Luiz Fernando Carvalho] saiu em busca de reconstituir uma utopia cinematográfica – um filme arquitetado com linhas de poesia e massas de pura emoção. Contestou as regras de economia narrativa, o banimento da palavra ritualizada, a reprodução de fórmulas seguras e a estereotipagem compulsória que se preconizam para um cinema brasileiro comercialmente saudável. Optou pelos riscos de um trabalho profundamente autoral, teimosamente pessoal!” (MATTOS, 2002, p. 9).

É pela estrutura de sua narrativa e pelo modo como lidou com o tempo que Carvalho consegue explorar ao ponto máximo o estilo de Raduan Nassar e obter o resultado que podemos assistir em seu *Lavoura Arcaica* cinematográfico.

2 A câmera sensível a as vozes narrativas de *Lavoura Arcaica*

Os estudos de narratologia já foram (e ainda hoje são) bastante utilizados para a compreensão do romance e da prosa em geral, principalmente nas épocas em que vigorou uma forte tendência estruturalista e/ou formalista no que diz respeito à teoria literária. Grandes nomes como G. Genette, A. J. Greimas, C. Bremond procuraram, de uma forma nem sempre concordante, descrever as categorias que regem a enunciação do discurso. A possibilidade de adequar essa teoria da narrativa para a linguagem do cinema é um esforço que pode ser realizado a fim de se obter surpreendentes e frutíferos resultados. Sabe-se que a arte cinematográfica também possui como uma de suas características a capacidade de configurar-se enquanto narrativa, porém um tanto mais complexa – embora isso não anuncie a pertinência da comparação:

A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. (AUMONT, 1995, p. 106).

A narrativa do filme *Lavoura Arcaica* foi construída de modo a traduzir o fluxo de consciência que vigora no texto de Raduan Nassar. Como foi possível transpor à película tal procedimento narrativo é o que se pretende demonstrar através da observação dos procedimentos de câmera, das mudanças de foco, do uso da câmera lenta e de todos os instrumentos utilizados por Carvalho para dar a ideia da complexidade desta narração.

Um narrador em primeira pessoa, como é o caso de André no romance, tem o seu saber limitado à perspectiva que assume com relação aos demais elementos constituintes da narrativa. O fluxo de consciência de André permite que percebamos as coisas tal como ele percebe e é aí que reside primordialmente a subjetividade do texto.

Se a onisciência não é a marca da narrativa de *Lavoura Arcaica*, como resolver o problema do ponto de vista no filme uma vez que é a câmera que narra os fatos dentro de uma narrativa cinematográfica? A solução deste impasse se encontra em Pasolini e a

utilização daquilo que ele chamou de Subjetiva Indireta Livre, um procedimento artístico específico do cinema que visa a fazer com que a câmera se sensibilize e tome conta da narrativa envolvendo-se nela como o personagem se envolve: “o realizador serve-se do ‘estado de alma psiquicamente dominante do filme’ – que é o de um protagonista doente, anormal, a partir do qual opera uma mimésis contínua – o que lhe permite uma grande liberdade estilística, anômala e provocatória.” (PASOLINI, 1972, p. 149).

O uso da câmera subjetiva indireta provoca um estranhamento, um desvio na narrativa que se assemelha àquilo de que fala Chklovski (1971) em seu texto “A arte como procedimento”. A câmera passa a realizar um processo de singularização, decidindo por mostrar a imagem de uma forma particularizada; em outras palavras, a câmera passa a representar o próprio personagem em suas mais diversas nuances. Em *Janela indiscreta* (1954), Alfred Hitchcock passa de um plano em que o personagem observa outro apartamento por uma luneta a outro plano, desta vez fechado em círculo, no qual se tem a imagem daquilo que está sendo observado pelo *voyeur*. Essa é uma das formas em que se apresenta a câmera subjetiva, muito presente no filme em questão.

Em *Lavoura Arcaica* é possível perceber que Luiz Fernando Carvalho está sempre utilizando o recurso de fazer sentir a câmera para responder às expectativas da narrativa intimista e poética de André. Neste sentido, Ismail Xavier recupera as proposições do realismo no cinema de André Bazin que, aqui cabe juntar à proposta de Pasolini, apesar de nem sempre possuírem opiniões convergentes: “[...] o resultado é o resultado desta poesia através da câmera lenta, da montagem, da ritualização dos gestos, todos os elementos contribuindo para a celebração de uma forma não-similar do mundo natural” (XAVIER, 1977, p. 98).

Diante do exposto, entendemos que a proposta de Chklovski coaduna-se às ideias de Bazin e Pasolini no que se refere à singularização da imagem para transformá-la em poesia. Da mesma forma, Xavier fala em transfiguração da imagem:

Diante de um gesto em câmera lenta, é essencial que o espectador reconheça que se trata de um gesto (já conhecido) transfigurado, alterado para sugerir algo numa direção específica. O envolvimento do espectador viria justamente da tensão advinda da percepção dessa diferença: o gesto é o mesmo e não é, é real e não é, porque está transfigurado (XAVIER, 1977, p. 99).

Assim, como no romance, o filme mostra uma clara diferença entre os narradores, dependendo do tempo em que estão inseridos: 1) o narrador da memória: André retoma em

flashback suas experiências da infância: a luz incidindo sobre a casa, o pão saindo do forno, a mãe ao acordá-lo pela manhã, a armadilha para pombos, etc... 2) o narrador perturbado: já fugido de casa, André alterna momentos de exaltação e loucura com intensos monólogos dotados de ironia, sarcasmo em que a verdade dos fatos e de suas sensações é exposta ao irmão, que vai buscá-lo de volta e na capela onde despeja sua fala contra Ana. 3) o narrador da história encaixada: André refaz a parábola do faminto contada pelo pai na mesa de jantar; um exemplo daquilo que Genette (1995) chama de ‘história encaixada’: uma narrativa dentro de outra maior e 4) narrador em conflito com o pai: ao voltar para casa, André senta-se na mesa com seu pai para uma conversa que parece ser um “ajuste de contas” revestido de explicação pela sua fuga. No romance, esse diálogo é marcado por travessões e de fato se afasta dos outros tipos de narrativa encontradas na obra.

O cineasta resolveu com muita habilidade a diferença entre as instâncias narrativas classificadas acima, chamando a atenção para a instabilidade do narrador ao mesmo tempo em que não deixa de lado a aspecto sugestivo e sutil destas marcações. O narrador que retoma a infância, apelando para a memória, é representado pela clareza da imagem, pela luz que incide sobre o quadro, penetrando nos ambientes descritos pela predominância da panorâmica. Há várias tomadas em que a técnica do cinema de poesia se inscreve da mesma forma em que faz contato com os melhores momentos de Tarkovski, cineasta cujas proposições estéticas nos interessam nesta investigação, assim como os trânsitos de personagens que se movimentam pelo quadro, como desenha Pasolini ao tratar da

[...] técnica que consiste em fazer entrar e sair as personagens do plano e faz com que a montagem resulte numa série de quadros [...] onde as personagens entram, dizem ou fazem alguma coisa e de onde depois saem, abandonando de novo o quadro à sua pura significação de quadro [...]. É deste modo que o mundo se apresenta como que regido por um mito de beleza pictórica pura (PASOLINI, 1972, p. 147).

Esse é o mesmo narrador que busca sentir novamente os pés afundados na terra e as folhas secas cobrindo seu corpo, e para essa imagem, o cineasta encosta a câmera em primeiro plano na terra e cobre a lente com folhas secas dando à câmera a autenticidade do próprio narrador André. É também sob esse ponto de vista que André retoma a infância doce e beatificada, sob o sufocamento do carinho materno e da claridade divina da casa (e aí temos duas das mais belas sequências do filme: 1) as mãos da mãe e de André filmadas por debaixo dos lençóis brancos e 2) a tomada aérea da câmera subjetiva que representa André voando [como um balão] para a igreja).

O narrador perturbado, confuso e epilético é exposto sob o signo da distorção da imagem, da mudança de foco, do movimento nervoso da câmera (que aumenta a carga dramática e pungente do discurso de André), do tom avermelhado sugerindo a embriaguez do vinho e do uso de câmeras não convencionais (como a tortuosa câmera da primeira sequência em que André está deitado no assoalho do quarto de pensão). O som alterna entre o silêncio desconfortável, o monólogo intenso de André e alguns espasmos convulsivos nos momentos em que André grita o texto de Raduan para seu interlocutor (que tanto pode ser Pedro ou Ana, como o próprio espectador). As duas sequências em que há o predomínio deste narrador são os planos de André e Pedro, no quarto, e André e Ana, na capela.

O terceiro narrador é aquele que narra a parábola do faminto. Enquanto no romance a narrativa de André reproduz o discurso do pai e reinventa o final a seu modo, no cinema a riqueza da metáfora contida na pequena fábula é acentuada devido a alguns cuidados do diretor: a história do faminto é um filme dentro do filme, como no romance é uma narrativa dentro da narrativa. A sequência do faminto é filmada em preto e branco e, criativamente pensados pelo cineasta, os papéis de faminto e do rei são realizados respectivamente pelo mesmo ator que interpreta André e o pai (Selton Melo e Raul Cortez). É uma bela maneira de demonstrar que a parábola é uma alegoria clara do conflito entre pai e filho; conflito esse que toma a máxima expressão no pesado diálogo entre pai e filho em volta da mesa abandonada por André.

O quarto narrador citado anteriormente é marcado pelo conflito máximo entre pai e filho. A sequência abrange toda a conversa entre André e o chefe da família, interessado em conhecer os motivos pelos quais teve o desgosto de ver um filho partir de casa. A cena é dotada de um peso que prenuncia a tragédia, o cenário é escuro e a tonalidade da mesa fortalece a obscuridade do que se vai passar na conversa e a luz incide apenas no rosto de quem fala. A fotografia possui uma proposta barroca, determinando e prevendo o final trágico do enredo.

Essa câmera sensível às mudanças de instância narrativa nada mais é do que a utilização do procedimento da subjetiva indireta livre; transformando em poesia a singularidade de cada imagem transmitida por cada uma destas diversas câmeras (narradores):

Nesta forma de poesia, é o filme todo que se transforma em câmera subjetiva, apontada para exteriorização de uma visão interior. Nesse ponto, atingimos o grau máximo de apropriação da imagem cinematográfica pelo artista – ela é a sua imagem, o seu olhar, ou sua memória, e nela estão impressas ostensivamente as operações da sua imaginação. O que nos faz conscientes de sua presença é justamente o arsenal de estratégias destruidoras da representação própria ao cinema diegético e afirmadoras das operações da câmera e da montagem como

expressão direta de uma experiência interior, como extensão de seu olho capaz de produzir uma nova percepção (XAVIER, 1977, p. 102).

Todas estas instâncias narrativas se coadunam na perspectiva de imagens-memória, conduzida por Deleuze quando pensa algumas proposições de Bergson para a composição da categoria imagem-tempo, uma complexa noção imagética que presentifica em contração as lembranças e seus lugares de existência:

Conforme a natureza da lembrança que procuramos, devemos saltar para este ou aquele círculo. Claro, tais regiões (minha infância, minha adolescência, maturidade) parecem se suceder. Porém, elas só se sucedem do ponto de vista dos antigos presentes, que marcaram o limite de cada uma (DELEUZE, 1990, p. 122).

A narrativa de André levada à tela de cinema parece convergir para essa imagem-tempo que concentra todas as vivências/memórias no presente da projeção. Deleuze é ainda mais claro quando afirma que “O que Fellini diz é bergsoniano: ‘somos construídos como memória, somos a um só tempo a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade’.” (DELEUZE, 1990, p. 122). Retomar o diretor de *Amarcord* no sentido de perscrutar sua compreensão acerca do tempo e da construção dele pela memória nos parece um caminho apropriado para seguir com nossas considerações cujo foco é, agora, o tempo revelado na montagem do filme de Carvalho.

3 O tempo narrado: da estrutura ao mote

Diante do que já foi exposto acerca da instância narrativa que utiliza a câmera sensível para realizar um cinema de poesia, não há como ficar imune àquilo que está por trás dessa narrativa e que possibilita ao filme sua configuração enquanto poesia: o tempo modelado na montagem de *Lavoura Arcaica*.

Percebe-se rapidamente a importância do tempo como estrutura da narrativa construída por L. F. Carvalho quando se observa que o tempo do romance não é o mesmo do filme. Um exemplo dessa diferença é a sequência da apresentação dos lugares na mesa da família. No romance, essa passagem se situa já no final do texto (no capítulo 24) enquanto que o filme traz essa tomada logo nos primeiros 10 minutos.

Sabendo-se dessa escolha do cineasta em modificar o tempo do fluxo de consciência de André, pode-se entender como o filme carrega uma imanência que ultrapassa os limites

da uma simples adaptação vinculada à obra original (voltamos aqui para a ideia de tradução proposta por Benjamin). Essa sobrevivência imanente do trabalho de L. F. Carvalho converge para a categoria de realismo ambíguo de Bazin quando este propõe um “[...] cinema que só conheça a imanência dando a impressão de que a câmera capta o acontecimento se fazendo diante dela e de que a imagem constitui a apresentação de uma realidade viva que se desenrola livremente” (XAVIER, 1977, p. 78).

É pouco provável que o trabalho de L.F. Carvalho resultasse em tão prodigiosa tradução se este não tivesse concebido em primeira instância a pressão do tempo na narrativa de *Lavoura Arcaica* e não tivesse se utilizado desta percepção para a montagem do filme. Falando sobre o livro de Raduan em entrevista, Carvalho diz que

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

Não há, pois, como não remontar, neste âmbito, Andrei Tarkovski e toda a sua reflexão sobre o cinema como a arte de apreender o tempo: “[...] sentir o ritmo de uma tomada assemelha-se muito ao que sentimos na literatura diante de uma palavra exata”. (TARKOVSKI, 1998, p. 143). Essa analogia feita pelo cineasta russo parece ter sido encomendada quando se trata da construção narrativa de Raduan Nassar. O cineasta russo completa a ideia de tempo como princípio fundamental da arte cinematográfica: “O cinema nasceu como meio de registrar justamente o movimento da realidade: concreto, específico, no interior do tempo e único; de reproduzir indefinidamente o momento, instante após instante, em sua fluida mutabilidade”. (TARKOVSKI, 1998, p. 110).

Em sua análise fílmica de *Lavoura Arcaica*, Antonio Hohlfeldt toca na delicada relação existente entre cinema e literatura delimitando o que chamou de “especificidades das linguagens” literária e cinematográfica. Enquanto a primeira seria a “arte do tempo” – “a literatura é sempre um passado que se atualiza” (HOHLFELDT, 2002, p. 14), a última, ao contrário seria “uma arte do espaço” – “a narrativa (no cinema) é sempre um presente que ocorre num aqui imediato” (HOHLFELDT, 2002, p. 14).

Talvez a relação arte/especificidade da linguagem não seja assim tão marcada como quer Hohlfeldt, uma vez que estamos defendendo aqui a utilização do tempo como categoria privilegiada na estruturação do filme; partindo inclusive da noção de pressão do tempo na

montagem defendida por Tarkovski, bem como das proposições de Deleuze. Além disso, a afirmação de que o espaço tem lugar fundamental na linguagem cinematográfica também é questionável. Há outras especificidades bem maiores quando se trata de linguagem do cinema e há diversas correntes debatendo e principalmente discordando acerca desse problema.

Contudo, Hohlfeldt é feliz em sua análise quando demonstra que em *Lavoura Arcaica* ocorre o resgate de um cinema que privilegia a imagem e é nesse sentido que suas palavras estão de acordo com nossas proposições. Sem retomar Pasolini, Hohlfeldt descreve a preocupação de Luiz Fernando Carvalho em fazer sentir sua câmera:

[...] o filme de Luiz Fernando Carvalho realiza proezas admiráveis [...], a personagem fala, mas ao mesmo tempo, também, a câmera se manifesta, constituindo-se assim uma espécie de dupla narrativa: é como se a câmera se preocupasse em complementar o que se diz, ilustrando aquilo que é dito ou até mesmo, contestando aquilo que se afirma. (HOHLFELDT, 2002, p. 18).

Essa dupla narrativa de que fala Hohlfeldt nada mais é do que a dupla natureza do cinema de poesia observada por Pasolini. O cineasta italiano afirma que um filme de poesia possui, além de uma subjetiva indireta livre, um filme subterrâneo “de caráter livremente expressivo-expressionista” (PASOLINI, 1972, p. 149).

O casamento entre tempo e narrativa parece ter sido mais bem realizado, em termos de teoria literária, por Paul Ricoeur. O filósofo francês (1995, p. 181) trabalha com a noção de tempo na narrativa ilustrando suas observações com três casos literários de peso: *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *A montanha mágica* de Thomas Mann e *Em busca do tempo perdido* de Proust. Nestas análises, Ricoeur examina a complexidade da questão temporal colocada em cada um destes romances e observa de que maneira o tempo está alicerçando a estrutura romanesca ao mesmo tempo em que é a matéria viva das maiores reflexões destas obras.

Essa percepção de Ricoeur acerca do tempo como fator de estrutura e ao mesmo tempo mote para as questões temáticas fundamentais de romances consagrados é a proposta de nossa interpretação de *Lavoura Arcaica*. Nesse sentido, Ismail Xavier possui colocações pertinentes e esclarecedoras acerca da necessidade de um novo olhar para o tempo: “Nos filmes de vanguarda as imagens, em constelações, multiplicam-se. Não os fatos, não a representação naturalista de uma cadeia de acontecimentos. A poesia feita de imagens solicita um novo tipo de olhar (que é um olhar para dentro de si) e é necessário suspender o tempo” (XAVIER, 1977, p. 100).

A suspensão do tempo é o movimento necessário para a sua percepção. Esse procedimento está explícito no filme de L.F. Carvalho: O relógio do avô em primeiro close-up em dois momentos diferentes da narrativa representando a força da tradição que perdura na família; o copo de vinho suspenso por André e oferecido soberbamente ao irmão; o prato vazio de André por alguns longos segundos em primeiro plano indicando o seu lugar vazio na mesa e a atitude desmedida de ir embora de casa; a bacia de água com uma lata boiando em cima metaforizando a individuação de André que ao retornar à casa já não é o mesmo. Todos esses planos sugerem a pressão temporal que estrutura o filme ao mesmo tempo em que se faz o mote fundamental de toda a obra. O tempo, além de instrumento constitutivo do filme, é o ponto de reflexão de André: tudo converge para a discussão sobre o tempo: a montagem alternada de André criança e André adulto, a parábola do faminto que tem como moral a paciência, a árvore que o pai usa como metáfora para a espera pelo crescimento, a memória e a busca de um tempo perdido na infância, e, enfim a lavoura, o cultivo da tradição ancestral e o peso deste tempo passado irrevogável nas costas de todo membro da mesa das refeições.

Considerações finais

O tempo realizado na película de Luiz Fernando Carvalho se perfaz numa presença cuja caráter de vanguarda se explicita quando buscamos exemplos aproximados na cinematografia brasileira. E a despeito de uma pequena parte da crítica especializada que não conseguiu compreender as nuances que fazem de *Lavoura Arcaica* um filme mais longo, demorado e de ritmo diverso do costumeiro, tem-se Ismail Xavier para dar a chave de um possível esclarecimento:

Diante de um filme de vanguarda não encontramos o habitual fluxo narrativo de um cinema acelerado, e devemos procurar nos adaptar à nova temporalidade proposta aos sentidos. O espectador precisa aguçar sua sensibilidade plástica para perceber no mínimo detalhe a incidência de um estilo e a expressão de um sentimento interior (XAVIER, 1977, p. 100).

Estar diante de uma imagem de cinema como na obra de Carvalho é viver uma experiência para além da relação direta com o texto de Nassar do qual é oriundo. É experimentar duplamente a tragédia dessa lavoura:

[...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória (NASSAR, 1989, p. 99).

Em suma, o tempo é o grande mote do filme, é o princípio que retoma e revive o caráter mítico da tragédia transfigurada no fluxo de consciência de André. É a lembrança se presentificando e devolvendo ao agora o menino, o jovem e o homem revoltado que foge de casa; todos ao mesmo tempo. Dentro de um filme como *Lavoura Arcaica*, o tempo é a força subterrânea que rege as instâncias narrativas e os outros fatores diegéticos da trama, dando vida ao espetáculo cinematográfico e marcando a cadência da imagem na tela.

Referências

AUMONT, J. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: _____. *Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.

BENJAMIM, W. “A tarefa-renúncia do tradutor” In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE, 2008.

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

_____. *Lavoura Arcaica*. Brasil. Drama. Produção: Elisa Tolomelli, Luiz Fernando Carvalho. Distribuição: Videofilmes. Cor, 165 min, 2001.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: _____. *Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

HITCHCOCK, Alfred. *Janela indiscreta*. EUA. Suspense. Produção: James C. Katz. Distribuição: Paramount Pictures. Cor, 112 min, 1954.

HOHLFELDT, Antonio. Reencontro com o cinema de imagens. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, n. 8. FAMECOS/ PUCRS, agosto 2002.

MATTOS, Carlos Alberto. “As paredes da casa”. In: CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê, 2002.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

PASOLINI, P. P. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1972.

PERRONE-MOISÉS, L. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de literatura brasileira* – Raduan Nassar, Instituto Moreira Sales, São Paulo, 2001.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa vol. II*. São Paulo: Papyrus, 1995.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ÉMILE CARDOSO ANDRADE

Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB); docente do Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) da Universidade Estadual de Goiás (UEG), câmpus Cora Coralina. CV: <<http://lattes.cnpq.br/4661919586535215>>. E-mail: emilecardoso@yahoo.com.br.