

DA LITERATURA AO CINEMA: A REPRESENTAÇÃO DO IMIGRANTE ÁRABE EM *LAVOURA ARCAICA*

Fabiana Rached de ALMEIDA-ABI*

Suzi Frankl SPERBER**

Resumo: Este trabalho pretende estudar como o imigrante árabe ou mesmo os elementos da cultura são representados no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1975), e no filme homônimo *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, através de um trecho de ambos que nomeamos “a festa”.

Palavras-chave: *Lavoura Arcaica*, literatura, cinema.

Abstract: A study of the presence of Arab immigrants and their cultural elements in Brazil, as represented in the novel *To the left of the father*, by Raduan Nassar (first edition 1975), and in the film with the same title directed by Luiz Fernando Carvalho (2001), centered on a sequence of its narrative, which I call “the party”.

Keywords: *To the left of the father*, literature, movie.

O estudo dos elementos da cultura árabe no romance e no filme homônimo *Lavoura Arcaica*, através da cena e tema da “festa”, torna-se interessante na medida em que é neste momento que a beleza e a alegria tomam conta do discurso, do espaço e do tempo, e o melhor da tradição é esboçado com esmero. Não há como duvidar da união da família, dentro da difusão dos valores ancestrais. No entanto, há algo de velado: a questão da imigração e da cultura gesta um mistério. A dor permeia a festa, representada por um discurso latente que se estende ao longo do romance e do filme. No romance, por meio da interpretação muitas vezes dúbia do verbo arcaico; e no filme, por uma espécie de prolepse que se dá com as imagens sonoras, principalmente, como um suspense instalado, como uma espera constante pela dor.

* Mestranda, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp – São Paulo, Brasil, almeida.abi@hotmail.com

** Professora Titular, Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp – São Paulo, Brasil, suzi@iel.unicamp.br

Antes de começarmos a análise do diálogo, faremos um breve comentário sobre esse trecho destacado¹ que é a descrição, feita pelo narrador-personagem, de uma reunião familiar da qual participam não só os membros da família nuclear, mas também os parentes da cidade e os amigos mais próximos. Esse momento de alegria é marcado pela abundância de alimentos oferecidos, como, por exemplo, a carne assada, as frutas, o vinho, e pela dança que ocorre após uma espécie de piquenique no bosque. A relação alimento, vinho, dança, alegria é ancestral, tendo conotações especiais na cultura árabe.

No romance e no filme, a festa faz parte das lembranças de André, suscitada nos primeiros momentos em que Pedro, o irmão mais velho², está no quarto de pensão³; é, talvez, a primeira vez que o narrador se refere a Ana⁴ de uma forma mais especial: “e eu nessa postura descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema” (NASSAR, 2002, p.32); “[...], mas meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã [...]” (p.33); é quando percebemos a importância que ela tem para ele.

A festa é um momento importante da família reunida; representa uma cena iterativa, ou seja, algo que parece ter ocorrido várias vezes. Tem um caráter de repetição ritualística, no sentido de que “era assim que acontecia quando”, “era comum que acontecesse”. Mas, dentro desta cena iterativa, há um elemento proléptico: a flor vermelha no cabelo de Ana, tal qual um coelho de sangue. Este “coelho de sangue” anuncia sua morte, que acontecerá na última das festas da família. A morte de Ana, no filme, é metonímica, representada pela queda da flor vermelha de seus cabelos no chão.

No filme, a seqüência da primeira festa pode ser vista também como um evento igualmente de caráter iterativo pela marcação espacial, pela caracterização das personagens e pela narração em *off*. A mudança do tempo é marcada pelo espaço. Quando se trata de um acontecimento ligado à memória do protagonista, o “cenário” muda do quarto de pensão para a fazenda ou para o prostíbulo etc. A festa faz parte das lembranças

1. A descrição da festa começa no capítulo 5, (NASSAR, 2002, p. 28 a 33). Esse capítulo termina com André, narrador – personagem, indo embora da casa da família. A festa é retomada no capítulo, 29, (p.184), e termina com a morte de sua irmã, Ana. No filme, esse trecho faz parte da “seqüência da festa” (CARVALHO, 2002) e pertence ao capítulo 3, intitulado “Era boa a luz doméstica da nossa infância”, e termina no capítulo 15, “Foi assim que Ana tomou de assalto a minha festa”. Nesta parte introdutória, apenas a primeira festa, de cunho iterativo, será estudada. No filme, o trecho analisado corresponde ao final da seqüência da pensão, contando dois planos até um longo corte, e a seqüência da festa que compreende cinco subsequências ou cenas. A primeira subsequência tem 13 planos; a segunda, 16; a terceira, 4; a quarta, 7 e a última, 2 planos apenas.

2. Pedro tem a incumbência de trazer o irmão pródigo para o seio da família.

3. André se hospeda num quarto de pensão quando sai da casa da família.

4. Irmã de Pedro e André.

que se referem ao bosque atrás da casa da fazenda. Esta mudança espacial acarreta também a mudança da iluminação e das cores, na narrativa e no filme: o predomínio do escuro (das cores escuras) dá lugar à claridade e aos tons amarelos, marrons, cobre, verde etc. Aqui, seria quase uma mudança de “clima” ou de “atmosfera” no filme.

Ao final da fala do irmão⁵ — “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (NASSAR, 2002, p.28), há um plano-contraplano entre Pedro e André e a câmera “desce” (movimento de câmera, panorâmica vertical) e mostra os pés de André se esfregando um no outro e também no chão. E, ao mesmo tempo, ouvimos uma voz que parece cantar em árabe, acompanhada do som de um alaúde e uma outra voz, narrador em *off*⁶.

Antes mesmo do corte para a entrada da seqüência da festa, dois elementos antecipam o que virá: os pés e o som, como se fossem elementos prolépticos que, pertencendo à seqüência que virá, “vazam” na cena anterior, produzindo certa apreensão no espectador. A recordação da festa também está relacionada a uma determinada sensação que era traduzida ou externada pelo ato de esfregar os pés na terra. Por isso, ao lembrar da festa no quarto de pensão, André esfrega os próprios pés. Assim é introduzida a seqüência seguinte através de uma prolepse que é, na verdade, um sentimento expresso no corpo. A imagem sonora, igualmente, remete à festa típica que será mostrada. O corte entre esta seqüência e a seguinte é uma escuridão que toma conta de todo o plano. Este corte, exatamente por conter alguns segundos de total escuridão, parece estabelecer uma relação de antonímia com a seqüência seguinte que é iluminada, colorida, sonora. No filme, a cena escura do quarto de pensão dá lugar a um bosque iluminado. A filmagem é feita em *travelling* e a câmera vai penetrando neste ambiente. Narrador em *off*⁷:

-
5. É importante dizer que o diretor não reconstruiu as falas do texto literário, ou seja, as falas das personagens e a narração em *off* foram retiradas na íntegra do romance.
 6. A narração em *off* faz parte de uma das três categorias em que se divide a presença da palavra no cinema: palavra-teatro, palavra-texto e palavra-emanção (CUNHA, 2006). A primeira categoria equivale ao diálogo, ao monólogo e à voz interior que estão sempre relacionados à imagem de quem fala. A segunda categoria comporta a narração em *off* e o comentário que se dissociam da imagem apresentada. Ou seja, aqui, a fala é exterior à imagem, podendo ser a voz de um personagem que está fora de campo ou de um narrador em terceira ou em primeira pessoa. A diferença entre a narração em *off* e o comentário é que este último se desvia da seqüência narrativa, aparecendo como ponto de vista, observação ou apreciação a respeito da diegese. A terceira categoria é quase um conceito e é de todas a mais cinematográfica. Não é bem uma fala e não é necessariamente compreendida na íntegra. Está ligada à emanção das personagens, aos aspectos da interpretação, à própria linguagem audiovisual.
 7. A narração em *off*, em **LavourArcaica** (2001), representa claramente a inserção da figura do narrador-personagem, semelhante ao da estrutura literária. E, a *priori*, a narrativa da festa funciona como uma espécie de paráfrase da imagem que está sendo mostrada.

[...] e, era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria (NASSAR, 2002, p.28).

Simultaneamente à fala do narrador, ouvimos uma música relativamente baixa e a câmera que estava distante da cena vem se aproximando das árvores e, aos poucos, a agitação das pessoas ao fundo fica mais evidente, como se fosse mesmo a representação da incursão na memória⁸.

A seqüência da festa termina numa outra subsequência ou cena que se segue à partida de André de casa. A partir da cena iterativa há um avanço no tempo, uma prolepse dentro de uma analepse, para um momento único e importante, a partida de casa⁹. O narrador, tanto no livro como no filme, dá um salto no tempo. Ou seja, mesmo que a saída de casa corresponda a algo que se realizará no futuro, em relação à festa, está dentro de uma analepse maior, dos acontecimentos resgatados pela memória.

Da literatura ao cinema: a representação do imigrante

No romance, a descrição dos eventos é feita de forma magistral: há efeitos de sinestesia “relva calma” (NASSAR, 2002, p.28), “sombra calma” (p.29) e a convocação dos outros sentidos além da visão: a audição, o tato, o olfato, o paladar; efeitos rítmicos, “os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria” [grifo nosso] (p.28); antíteses; metáforas, “e eu podia imaginar, depois que o vinho já tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos de meu pai mais certo então de

8. A representação da memória ou da incursão na memória se dá na literatura e no cinema de formas diferentes. Se, no filme, isso ocorre, muitas vezes, com a aproximação da câmera, com a utilização de plano-detalle e com a “imagem sonora” do narrador em *off*, na literatura “a imagem da memória” suscita algo como uma metalinguagem, pois se refere à construção do texto-memória.

9. Talvez, a angústia de André demonstrada ao longo da festa – a distância em relação à família, por não querer participar da comemoração, e os sentimentos demonstrados em relação à irmã durante sua dança – seja uma espécie de símbolo da desagregação familiar e, por isso, conveniente explicação para a saída da casa da família.

que nem tudo deteriora no porão” (p.32), e comparações, “logo, meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança” (p.29), que exploram ao máximo os sentidos denotativos e motivam a conotação. As sinestésias, enfim, o conjunto de recursos observados indicia a integridade e a força da estrutura familiar, necessárias para que o golpe possa ser mais duramente experimentado pelo leitor e pelo espectador.

Praticamente, todo substantivo tem um adjetivo que o singulariza ou o modifica por agregar-lhe valores às vezes contrários, respectivamente: “vestidos claros e leves” (NASSAR, 2002, p.29), “selvagem elegância” (p.31). Há também o uso frequente do advérbio “mais”: “mais quente” (p.28), “mais veloz” (p.31), empregado, principalmente, para intensificar os adjetivos e que provoca ecos nesse trecho. Como se houvesse um ritmo gradativo construído pela linguagem que persegue o desenrolar das ações humanas num arquétipo de festa. Esta nova série de recursos introduz um ritmo cada vez mais vertiginoso na narrativa. É que o livro tem marcas de tragédia, começando *in medias res*, apresentando uma personagem com sua *hamartía*, erro trágico (André); o pai, cuja radicalidade corresponde à *hybris*; a *peripécia*, i.e., a mutação dos sucessos no seu contrário, levando ao desenlace, ou à catástrofe, que corresponde ao castigo (com a morte de Ana). Justamente esta morte, e não a de André, faz parte do universo árabe, machista.

A riqueza verbal e imagética que há na construção do acontecimento idílico da festa tanto no romance quanto no filme possibilita a recriação da cena árabe, da tribo (família), da tradição. Mas também é possível observar um outro discurso que suplanta o da tradição. Esse seria o discurso velado, pois trata dos instintos primitivos, relacionados à sexualidade, ao corpo.

I. A festa árabe o discurso da cultura

Segundo Hourani (1995), a história dos povos árabes está ligada à agricultura desde seu princípio. O recorte geográfico do solo e a variedade de condições naturais encontradas no território onde se desenvolveu esta civilização possibilitaram o cultivo de oliveiras, grãos, legumes e frutas, principalmente a tâmara; a criação de bois, cabras e carneiros também era uma atividade importante.

Os processos econômicos e sociais típicos dessas áreas rurais geraram uma sociedade tribal cuja unidade básica era a família nuclear de três gerações, ou seja: avós, pais e filhos vivendo juntos ou numa das casas da aldeia ou numa tenda nômade. Os homens se encarregavam do cuidado da terra e do gado e as mulheres, da cozinha, da limpeza e da criação dos filhos, mas também ajudavam nos campos e com os rebanhos. As transações com o mundo externo competiam somente aos homens da família.

Embora as mulheres não fossem reclusas, eram subordinadas aos homens em muitos aspectos. As propriedades eram sempre transmitidas de pai para filho; cabia a eles a defesa dos bens e da honra e o atendimento às necessidades de todos os membros da família ou da tribo. A mulher ficava totalmente sob a tutela do homem.

Porém, se elas não tinham chance de mobilidade dentro desse esquema patriarcal, o que poderiam fazer afetava profundamente a honra masculina, interferindo, bem ou mal, nesta dinâmica. A falta de pudor, a conduta provocadora para com homens que não possuíam o direito sobre elas, entre outros comportamentos, ameaçavam a ordem social. Por isso, junto ao respeito dos homens pelas mulheres de sua família, havia muita desconfiança e medo.

A mulher só adquiria maior autoridade na medida em que envelhecia e assumia plenamente seu papel de mãe de filhos homens ou de esposa mais velha (caso houvesse mais de uma). Neste momento, seu poder se estendia não só sobre as mulheres mais jovens, mas também sobre os homens.

Na maioria das vezes, essa família nuclear não era auto-suficiente e por isso podia ser incorporada por dois tipos de unidade maior: o grupo do parentesco e dos criados ou do interesse comum. O primeiro se refere às pessoas ligadas ou que se diziam ligadas por um ancestral comum de quatro ou cinco gerações passadas. Os membros deste grupo se procuravam por necessidade, às vezes, até por motivo de vingança pela morte ou prejuízo de um dos parentes. O outro grupo se ligava por interesses comuns que, na maior parte do tempo, estavam relacionados à divisão e ao uso da água e de terras produtivas.

As relações estabelecidas entre esses dois grupos eram bem complexas. Nas sociedades iletradas era difícil saber qual o grau de parentesco entre as pessoas depois de um tempo. O que ocorria era uma espécie de parentesco simbólico, posto para dar força a uma relação de interesses. Tais relações se transformavam em outras maiores, as tribos, que correspondiam às pessoas pertencentes a uma mesma região, mas com a idéia de serem unidas por descendência. A tribo, antes de mais nada, era um nome que adquiria uma força simbólica na mente dos seus integrantes, conferindo-lhes argumentos para suas ações. Quem compartilhava um mesmo nome partilhava uma crença e uma hierarquia de honra e de lealdade.

Essas características imprimiram, nessas culturas, alguns valores específicos que foram fortemente transmitidos de geração a geração. O conceito de honra, por exemplo, presente nas sociedades árabes atuais tem sua origem no campo ainda não influenciado pelas religiões organizadas das cidades (HOURANI, 1995).

A partir desse breve esboço da estrutura social de uma comunidade árabe, podemos apreender valores e características retratados por Raduan Nassar em sua obra: a atividade agropecuária, a formação da família nuclear e da tribo, os valores ligados à honra e à lealdade e a condição da mulher nessas sociedades.

A relação com a terra, com o cultivo agrícola e com o pastoreio está impressa na escolha lexical que reverbera em todo o texto. Na descrição da festa, há o uso de lexemas como “carne assada”, “frutas”, “melões”, “melancias”, “uvas”, “laranjas”, “vinho”, que, associados à dança, remetem às antigas celebrações da colheita. O fato dos alimentos serem produzidos ali mesmo, “as uvas e as laranjas colhidas dos pomares” (p.29), reforça ainda mais este sentido. Afinal, antigamente, eram as comunidades que produziam, colhiam e consumiam o que elas plantavam em suas terras. Isto ajuda ainda a simbolizar um contexto rural que significa muito mais do que algumas atividades desenvolvidas no campo. É o espaço propício e simbólico para a criação de alguns valores morais.

Essas palavras referentes aos alimentos reforçam também a conexão que existe com o universo árabe, por ser o resultado de alguns cultivos agrícolas próprios. Por exemplo, os olhos de Ana são descritos como sendo “olhos de tâmara” (p.32), fruto típico daquelas regiões. É uma referência explícita e proposital a este mundo. Há uma recriação de um espaço campestre simbólico árabe num espaço similar, que estabelece inter-relações semânticas dos valores sociais, religiosos, morais dos dois ambientes rurais. E é “simbólico”, neste caso, porque a releitura da festa árabe é feita pelos imigrantes e por seus filhos, ou seja, por pessoas que não pertencem ao espaço e ao tempo que procuram restaurar na comemoração.

A família nuclear de três gerações é visivelmente retratada na obra. Há referências a um avô já morto, mas que provavelmente vivia com aquela família e cujo ideal de lealdade e honra não só foi preservado pelo pai, como também reforçado. A influência exercida pelo avô é muito presente até para a terceira geração:

Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele Pedro na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais para a carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca de seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia, era ele sempre apertado num colete, a corrente do relógio de bolso desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol de ouro; era esse velho asceta, esse lavrador fenado de longa estirpe (NASSAR, 2002, p.46).

Por representar um ciclo já fechado (começo e fim de um determinado discurso) e ser “o veio ancestral”, o avô também pode ser visto como a memória da família. Não uma memória de fato, mas inventada. Uma espécie de centro de convergência e depósito daquilo que o pai supõe ser a sabedoria ancestral, e aquilo que André acha que fez parte da infância. Convergência no sentido de que todos

pensam encontrar ali qualquer coisa em comum que os explique, porque o avô é o solo ancestral; é a ligação com outros tempos e espaços. Podemos pensar que estão nas origens a compreensão da nossa existência e a visão do caminho que segue nosso destino. Depósito, porque ele é o baú arcaico que se abre para legislar os fazeres e as falas de seus herdeiros. Porém, tudo isso é invenção: o avô é um poço sem fundo, um buraco negro que tudo engole com seu movimento de queda para a estaca zero, no centro imóvel da história que não existe mais. Pois, a história, aqui, como tudo, faz-se no ato da linguagem, no agora do discurso. O avô não existe lá nos velhos tempos; ele está aqui, sendo feito agora e estão imprimindo-lhe um sentido ancestral. Qual era o discurso do avô? Ele teria significados próprios ou foi tomado e reinterpretado?

O discurso do pai, segundo o filho, era diferente do verbo ancestral do avô: “[...] o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por várias ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’” (NASSAR, 2002, p.91). Por essas afirmações, podemos pensar que os ensinamentos do pai não tinham de fato “o peso” da ancestralidade. Afinal, seu discurso era um amálgama de tantos outros “enxertos de várias geografias”, uma recriação própria que leva em conta sua condição de imigrante; diferente do avô cujo discurso, talvez, não tivesse o pretexto da tradição. O avô encerrava, na simplicidade de seu verbo e de seus gestos, o indizível da cultura, “Maktub”, ou até a cultura em si, pois não é à toa que a transcrição da fala do avô se dá em outra língua e seja, exatamente, de uma expressão tão cara a uma determinada comunidade lingüística. O pai, muito provavelmente, toma para si o ideal de ancestralidade (ou seja, não a cultura ou a ancestralidade em si) para validar seu discurso ainda mais. Mas, quando André fala da simplicidade do avô, “arrote tosco”, ele expõe a contradição do discurso paterno, colocando sua validade em dúvida. Aqui, o rebuscamento do sermão do pai é disfórico em relação à simplicidade do avô.

Na festa aparece, finalmente, o resto da “tribo”: os parentes e os amigos que, mesmo sem terem a mesma função de defesa e proteção dos antigos clãs árabes, muito provavelmente assumem relevância pela própria condição de imigrantes. O imigrante vive numa tênue barreira entre o mundo que ficou para trás e o novo, ou seja, entre a perda de referências espaciais e culturais e a construção de uma nova identidade, baseada na que ficou para trás. Por isso, o apego aos patrícios tem a força do reconhecimento cultural. Questões como estas não são abordadas explicitamente na narrativa, porém, só o cuidado de colocar termos que nos remetam a esta situação já é uma demonstração da preocupação de recriar algo próprio deste universo. É como se o narrador se esforçasse ao máximo em reproduzir com perfeição um belo quadro para, logo em seguida, destruí-lo. Primeiro, porque o impacto de ver desmoronar algo tão bem composto assume uma força devastadora. Segundo, porque, se ele pode

ser rasurado, ou pintado sobre uma base inicial, criando uma espécie de pentimento, não há tanta consistência naquilo que o sustenta. Frente a isto, perguntamos: será que o tempo não enfraqueceu os significados de alguns valores? É possível traduzir o adjetivo ancestral sem alterá-lo? A festa é um dos “quadros” a ser destruído.

A preocupação de mostrar esses elementos culturais do mundo árabe também está no filme, que, segundo o diretor Luiz Fernando Carvalho (2002), deveria promover um encontro entre Ocidente e Oriente. Para ele, o “sopro da tradição mediterrânea” deveria estar presente na composição visual: no figurino, no cenário, na música, na dança, na narrativa hiperbólica etc., ou seja, mesclado à história de forma quase “imperceptível”, mas fundamental¹⁰. Assim se afinaria o diálogo entre os sentidos do texto e as imagens do filme de forma ainda mais completa, influenciando a própria estrutura fílmica que, de acordo com o diretor, foi pensada como sendo uma daquelas pinturas islâmicas em cerâmica, pintadas sobre superfícies circulares e onde cada desenho leva a outro.

A festa pode ser lida, tanto no filme como no livro, como uma espécie de quadro, de montagem, de recomposição de elementos que nos remetem à cultura árabe. O elemento repetitivo da seqüência constitui uma espécie de rito que conduz a crença pelas vias do lúdico, mas também pode ser a repetição do significado pervertido do imigrante. A morte de Ana, símbolo dessa destruição, só poderia ocorrer no momento da festa, desgovernando o movimento da repetição. Não haveria simbologia mais forte do que dismantelar o rito, imprimindo-lhe o diferente. É semear a morte dentro daquilo que venera a manutenção viva e clara de alguns sentidos morais. A festa há de ser pensada como a comunhão metafórica dos valores de união, lealdade e honra. Ao mesmo tempo, é o seu contrário: os valores foram mantidos vivos à força, estando, em verdade, fora de lugar, fora de tempo e espaço. O preço da tradição é a morte de alguém que representa uma nova geração, adequada a tempo, espaço e lugar, que representa a vida. A vida gera a morte, que engendrou a vida.

No filme, a narração termina com o trecho: “e os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria”. Em seguida, há um corte e outro plano, a câmera, que já está bem próxima daquela agitação, mostra-nos alguns homens partindo uma melancia; ouvimos gritos e um som de flauta que introduz a música “Ya Babour” (o barco), uma canção do folclore libanês¹¹. A escolha desta música provavelmente se liga a inúmeros fatores, dentre eles: a recriação “do quadro árabe”¹², como já

10. Essa preocupação foi levada tão a sério que, antes das filmagens, Luiz Fernando Carvalho esteve no Líbano a fim de conhecer e colher informações a respeito da cultura árabe.

11. O cuidado ao recriar a festa levou o diretor do filme a colocar em cena o grupo árabe Laieli Almaza, que cantou e executou a música, seguido pelos atores e figurantes.

12. Em relação à construção do quadro árabe no filme, vale a pena lembrarmos os objetos de cena como o *masbaha* (terço árabe), o narguilé, o lenço na cabeça usado pelo “tio”, imitando um quefié.

comentamos, por ser esta uma canção típica, e, talvez, a influência do próprio texto literário. Quase no final do episódio, André enuncia a seguinte conclusão a respeito do pai: “e eu podia imaginar, depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão” (NASSAR, 2002, p.32). “Porão” — uma das partes de um navio ou de um barco — nos leva à imigração. Barco e navio são hiponímias de embarcação marítima. Podemos imaginar que a música é um espelho que ajuda a recriação por refletir os vários sentidos do texto. E pensamos que, a partir de uma imagem sonora, foi possível recriar estes “ecos” literários. Mas, quando o narrador em *off* diz essa passagem sobre o pai, já estamos em outra seqüência: a música muda e o plano mostra o pai e a mãe dançando no centro do círculo. Ora, mesmo que não haja correspondências exatas entre significados e os momentos de colocação das imagens sonoras e visuais, há um todo dotado de sentido que colabora para a criação desses ecos que acabam por circular¹³.

Outra imagem sonora que vale ser comentada refere-se ao falar em árabe. “Gritar em língua estranha” e “elevar-se em cânticos versos simples” são competências tanto do pai quanto das pessoas que dançam na roda. No filme, captou-se a importância não só do cantar, mas do cantar em língua estrangeira. Se o canto representa ali a alegria da festa e a comunhão, o falar e o cantar em árabe sublimam a descendência; renovam a tradição. E este é o sentido maior do diálogo que pode ser redistribuído e reorganizado na imagem. É importante lembrar que a festa é também um momento no qual “o peso da tradição” e a “descendência” são percebidos mais facilmente. O instante lúdico em comunhão está profundamente ligado à herança cultural, ao seu patrimônio mitológico.

13. O deslocamento ou a substituição da referência do texto literário por uma outra imagem, muitas vezes, corresponde a um ato de recriação poética, segundo a linguagem do cinema. Por exemplo, enquanto, no texto, é o pai que puxa os mais jovens para a dança, no filme, isto não é mostrado. E quem vem ir para uma das pontas da roda é Pedro. Ele, com um *masbaha* (terço árabe) na mão, faz a vez do patriarca, pois, no *dabke*, a roda é, geralmente, puxada em sentido anti-horário pelo chefe do clã que segura um lenço ou o *masbaha*. A autoridade paterna, neste trecho do discurso verbal, é acentuada ainda mais pela presença efetiva do pai na dança. Afinal, é ele quem “rege” os movimentos dos mais jovens.

A opção do diretor por Pedro e não pelo pai não destitui a autoridade parental, apenas a redistribui de uma figura para a outra. De acordo com as palavras do narrador, Pedro pode ser visto como o próprio pai: “a voz do meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras de nossa catedral” (p.18). Essa recriação dos valores de forma mais sutil e até metonímica integra um mecanismo interno da organização dos elementos, que, por isso, percorre várias cenas. Por exemplo, a autoridade parental ou o poder em si é um valor que está presente, praticamente, em todas as partes e, por isso, ora é representado pelo pai ora pelo filho mais velho ou pela família como um todo. Isso porque a autoridade é mais do que uma figura humana; é um dos motivos das obras. E, assim, redistribuído nos elementos ao longo do filme.

De acordo com o romance, dado o tempo de organização da dança, a “roda de bois” passa a ser um moinho: “e já não era mais a roda de um carro de bois, antes a roda grande de um moinho girando [...]” (NASSAR, 2002, p.30). Com o som da flauta e com o barulho dos pés das pessoas, a roda adquiriu força e é estimulada pelas palmas dos mais velhos e das pessoas mais moças que esperavam a sua vez para dançar. Poderíamos pensar que o diretor resolveu montar sua cena a partir do tocador de flauta em diante e por isso não teria sentido recriar nada que fosse anterior a esse ponto. Assim, pensaríamos que o pai, na verdade, faz parte da roda de senhores que apenas observam e, por isso, só agora o vemos enchendo seu copo e fumando com outros homens, próximo ao centro da roda.

Porém, aqui, não apostamos num deslocamento totalmente literal e, sim, numa recriação inventiva. Cremos que ações similares se desenrolem sob motes e que significações existentes em todo o texto estimulem as recriações em movimentos circulares. Por exemplo, não nos interessa tanto se a imagem do pai não está associada à dança *a priori*, já que Pedro representa a autoridade parental, significado impresso nestas figuras familiares; e ainda, se o pai comunga com os mais velhos naquele momento, quer dizer que há, nesta figura, respeito e credibilidade inata de patriarca que lhe conferem aquele lugar. Seria possível pensar que houve uma recriação aleatória da cena. No entanto, como estamos trabalhando com a possibilidade de diálogo entre as obras (o romance e o filme), e há, no romance, uma descrição semelhante, achamos difícil que tal hipótese se perfaça sem ter sido estimulada por nada. Outra observação: quando o primeiro plano da dança nos é mostrado, o movimento das pessoas é diferente daquele que vem logo após, na entrada de Ana e com a abertura do plano. É preciso estar atento para perceber que há duas variações do *dabke* numa mesma seqüência. (O *dabke* é uma dança folclórica típica e está relacionado à época da colheita e ao trabalho comunitário.) Por isso, é possível que a primeira dança, menos agitada e mais lenta, seja “a roda de um carro de bois” e a segunda, mais agitada e cujos passos lembram pequenos pulos, seja o “moinho girando”.

Como a festa é um momento que congrega várias linguagens, como a dança e a música, é também um espaço no qual as mulheres se expressam de forma mais evidente. Dissemos há pouco que, segundo Hourani (1995), a mulher na família ficava totalmente sob a tutela do homem em todos os sentidos e, dependendo de sua conduta, representava uma espécie de ameaça à ordem estabelecida. Sendo assim, não é errado supor que elas não tinham “voz”; isso não acontecia, talvez, no sentido literal, mas no metafórico, de não poder expressar seus desejos, opiniões e anseios. Nas obras, essa idéia encontra muitos ecos na caracterização das personagens femininas. Em Ana, por exemplo, isto é levado ao pé da letra: nenhuma fala é atribuída a ela ao longo de todo o texto: Ana não tem voz. Na sociedade patriarcal, negaram um dos direitos mais intrínsecos, o da linguagem formalizada na fala. Mas, sua sede

de comunicação vence a barreira imposta, concretizando-se na sua dança e este é o verbo de Ana. As outras mulheres também têm sua vez na dança e no cheiro da comida, nos preparativos etc. Ora, as tarefas domésticas não eram exatamente sua função na família? Podemos pensar que o feitiço representa o feitor. A festa, como um todo, está carregada de elementos que correspondem ao universo feminino e, por isso, talvez, este seja o momento em que mais encontramos sua presença na diegese.

Contudo, não que acreditemos que elas estejam ligadas à festa por estarem ligadas à perversão ou mesmo à transgressão. Se elas dançam, cantam ou brincam ali, é porque isto é permitido naquele momento. Porque é um lugar protegido pelo olhar masculino. E se por algum acaso fazemos tais aproximações, é porque estamos nos valendo de um argumento “machista” freqüente, que associa a dança da mulher à perversão. A maior transgressão “da mulher” reverbera nos elementos femininos tão presentes na festa. Esses, compostos, ajudam a transgredir a ordem, porque tresvaloram o “rito”.

A festa é uma espécie de rito e para as culturas primitivas os ritos representavam uma incessante volta ao tempo primordial, no momento do ato de criação. E ajudavam a significar a vida em comunidade através dos modelos exemplares transmitidos pelos mitos. Obviamente, isto se perdeu e o que restou foram algumas simbologias. A festa folclórica trazida pelos imigrantes, por questões já tratadas aqui, não tinha a mesma conotação que um dia tivera. Como ocorre em todo o texto, o que há é uma releitura ou uma nova interpretação dos valores ancestrais, que acabam se transformando em laços de poder. Então, a festa tem seus intuitos ritualísticos, mas os valores transferidos estão na reiteração deste poder patriarcal sob uma nova ótica.

Esse trecho convoca, através dos efeitos de sinestesia, todos os sentidos do corpo: a visão, o olfato, a audição, a degustação, o tato e a excitação sexual pela escolha lexical “sexualizada” e pela própria descrição da dança de Ana. Por isso, a narração acontece a partir do corpo, das sensações sentidas por ele, inclusive a sedução. Para Freud (1914), a cena primordial ou primitiva está relacionada à idéia de sedução. A cena primordial é o ato sexual em si, mais especificamente, o ato sexual dos pais.

Portanto, não é absurdo pensar que a festa compõe também o retorno à cena primordial, ao próprio ato sexual e à volta ao útero materno. André está sentado ao pé de uma árvore. Ao ver a irmã dançar ele esfrega os pés na terra e a vontade que tem é de cavar o chão com as próprias unhas. A árvore é um símbolo do feminino – e do masculino: o *phallus* - e a terra pode ser vista como o útero do mundo.

A tentativa de André de retorno ao útero materno é estabelecida no texto não só pela cadeia de significados gerados pelas palavras, mas também por uma “artimanha” lingüística que ajuda a provocar um efeito semelhante. Observemos este fragmento:

[...] eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida, e eu nessa senda oculta não percebia quando ela (grifo nosso) se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos [...] (NASSAR, 2002, p. 32, 33).

André estava, até então, falando de Ana. Temos a impressão de que é a irmã que o está procurando e só vamos descobrir que se trata da mãe quando ele responde: “me deixa, mãe, eu estou me divertindo” (p. 33). O pronome “ela” faz, numa primeira leitura, com que o associemos à figura mais próxima no texto. O “velar” e o “desvelar” lingüísticos propositais alinham mãe e filha quase num mesmo patamar de erotismo, relacionado à constituição dos instintos sexuais primários.

No filme, esse “velar” e “desvelar” lingüísticos não podem ser contidos totalmente. A chegada da mãe é marcada pela visão de André de costas, encostado na árvore, seguida de uma total escuridão da tela. Ou seja, primeiro, é a perspectiva da mãe que vem chegando e vê o filho; depois, a câmera é a visão de André que escurece, porque a mãe lhe tapa os olhos. Logo após, vemos André de frente com as mãos da mãe em seu rosto e podemos entender o que se passou. O filho tira as mãos dela de seu rosto e as mesmas falas do texto são reproduzidas. Se a mãe, no romance, tira um cisco dos cabelos do filho antes de falar com ele, numa demonstração de zelo e carinho, no filme, o efeito lingüístico é extravasado de acordo com a matéria-prima cinematográfica. O “tirar um cisco” vira “tapar a visão” do filho e do espectador. Há nestes movimentos a apresentação dos cuidados maternos excessivos. E a preocupação de mostrá-los existe porque este também é um dos valores que impulsionam as obras.

O que nos interessa, a este respeito, é o olhar¹⁴, ou seja, a combinação entre o olho “da câmera”, o olho do protagonista e o do espectador. Para o diretor, Luiz

14. Sobre essa questão do olhar, o cinema oferece uma discussão. Se a história contida na obra literária está aberta à imaginação do leitor, no cinema, o olhar do espectador é guiado pelas imagens previamente selecionadas. Segundo Umberto Eco (1995), a diferença substancial entre as duas artes está justamente no que os signos lingüísticos nos provocam e no que sentimos ao ver uma imagem. No primeiro caso, é através da abstração do campo semântico e sintático do texto que podemos formular conceitos e criar imagens mentais a partir deles. No segundo caso, temos exatamente o percurso inverso: primeiro, sentimos para, depois, racionalizarmos. Sendo assim, a nossa primeira relação com a imagem não é intelectual e nem intuitiva, e, sim, fisiológica. Essa relação orgânica que temos com a imagem nos suscita inúmeros prazeres. Dentre estes prazeres estão aqueles que nos afinam com nossos instintos mais primitivos. “Olhar” já é em si um prazer relacionado aos instintos integrantes da sexualidade.

Fernando Carvalho (2002), o filme é um diário e, por isso, a câmera deveria sempre funcionar como um olho que estaria voltado mais para dentro do que para fora, revelando o estado interior de André. Assim, o diálogo com o espectador se estabelece com mais intensidade, fazendo com que ele assuma aquele olhar. Para tanto, houve a eliminação da maioria dos planos de André e, conseqüentemente, criou-se um sentido de subjetividade tal, como se o filme desse o lugar do personagem ao espectador. Como ocorre com um leitor ao ler um livro¹⁵.

III. A festa: tensão entre discursos

Essa leitura nos mostra como a festa, enquanto rito que marca uma incessante volta ao tempo primordial, no ato de criação que, aqui, é coletivo e individual (retorno à cena primordial), comunga com a pluralidade de sentidos. A percepção da tradição, do coletivo, não nega os sentidos construídos pelo e no corpo do indivíduo. O que acontece é a criação de um espaço de tensão (a festa) entre o aparente (tradição) e o latente (corpo presente, atual e atualizado). A festa é ao mesmo tempo a evocação do “sopro mediterrâneo”, da cultura árabe, como momento privilegiado de encontro familiar e tribal, momento de reunião e de descontração, momento de revelação de dotes, momento de doação e também, ou exatamente por isso, onde é possível “desembestar os sentidos”. A sexualidade aflora motivada pelas linguagens que a festa congrega.

A questão do imigrante passa por essas leituras, tanto no romance, quanto no filme (conforme mostramos), que podem parecer excludentes, mas não o são necessariamente. O filho, ao violar os dogmas da tradição, da família, por meio do incesto está, na verdade, “retornando” ao útero materno, numa tentativa desesperada de se “religar ao clã” (que é ao mesmo tempo a infância perdida). Em algum momento, a procriação a partir do incesto a demonstração de fidelidade e perpetuação mais sinceras. Quando André tenta persuadir Ana a dar continuidade à relação entre eles, tenta convencê-la de que o amor entre os dois estava nos conformes do amor e da união familiar¹⁶. Há momentos em que o discurso da cultura e o discurso do sensível esbarram um no outro. Ao subverter o discurso do pai re-interpretando seu verbo, muitas vezes “definindo”-se através dele, o filho faz valer seu discurso. Assim, ele é capaz de sobreviver à violência da cultura, podendo de alguma forma perpetuar o verbo.

15. Então, em alguns momentos, quando André está olhando Ana dançar, a câmera, numa espécie de discurso indireto, oferece-nos seu olhar e passamos com ela pelo corpo da dançarina. Confundimos nosso olhar com o olhar do protagonista. E, talvez, até mais do que isto: assumimos o seu desejo. Como ele está observando a cena de longe, sentado ao pé de uma árvore, não poderia vê-la tão de perto. Portanto, a câmera nos mostra o que ele imagina ou gostaria.

16. “[...] foi um milagre o que aconteceu entre nós querida irmã, o mesmo tronco o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade...” (NASSAR, p.120).

Referências bibliográficas

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n.2. *Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

CARVALHO, L. F. *Sobre o filme Lavoura arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CUNHA, R. *As formigas e o fel: literatura em Um copo de cólera*. São Paulo: Annablume, 2006.

ECO, U. *A definição da arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FREUD, S. *Obras completas* (vol. III/ 1883-1899). Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. *Obras completas* (vol. VI/ 1883 - 1899). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. *Obras completas* (vol. XIV/ 1914-1915). Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HOURANI, A. *Uma história dos povos árabes*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAVOURarcaica. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. 2001. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. 1 bobina cinematográfica (163 min), son., color., 35mm.

NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PELLEGRINI, T. JOHNSON, R. XAVIER, I. GUIMARÃES, H. AGUIAR, F. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

SPERBER, Suzi Frankl. "A passante e o 'choque': a experiência da fugacidade no cinema e na literatura", in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, n.3. 1996. ISSN: 0103-6963.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.