

A alma desembesta, é festa*

Fabiana Abi Rached de Almeida

Mestranda, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil.

Suzi Frankl Sperber

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil.

Resumo: O artigo apresenta o estudo comparativo de um episódio comum entre o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1975), e o filme homônimo *Lavoura Arcaica* (2001), de Luis Fernando Carvalho. O objetivo é analisar como a literatura, valendo-se dos seus variados recursos retóricos, foi transposta para a linguagem cinematográfica, através de duas isotopias de leitura principais.

Palavras-chave: *Lavoura Arcaica* – literatura – cinema – festa – iteratividade – tradição – transposição.

Este texto tem como objetivo analisar¹ o diálogo travado entre romance e filme por meio das leituras de um trecho de ambos que nomeamos “a festa”. A descrição da festa começa no capítulo 5 (NASSAR, 2002, pp. 28 a 33)². 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.

O filme cinematográfico é constituído por um roteiro formado por partes separadas ou divisões. Estas partes do roteiro são as seqüências e cada seqüência é dividida em cenas que são, por sua vez, construídas a partir de séries de planos (XAVIER, 1983).

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 subseqüências ou cenas. A primeira subseqüência tem 13 planos; a segunda, 16; a terceira, 4; a quarta, 7 e a última, 2 planos apenas.

Antes de começarmos a análise do diálogo, faremos um breve comentário sobre esse trecho destacado 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

* Este artigo é fruto de alguns dos resultados obtidos no trabalho de iniciação científica (BOLSA IC Fapesp), “Arte: uma lavoura arcaica”, desenvolvido ao longo do ano de 2006, revisto nesse segundo momento de pesquisa.

¹ Neste trabalho, a análise do filme é feita a partir do estudo do romance como se ele iluminasse a “leitura” do filme.

² A edição do livro usada para esta análise é a de 2002. Sendo assim, colocaremos apenas o número da página correspondente.

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.

No romance e no filme, a festa faz parte das lembranças de André, suscitadas nos primeiros momentos em que Pedro, o irmão mais velho³, está no quarto de pensão⁴; é, talvez, a primeira vez que o narrador se refere a Ana⁵ de uma forma mais especial: “e eu nessa postura descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema” (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 também um momento importante da família reunida; representa uma cena iterativa, ou seja, algo que provavelmente ocorria várias vezes e tinha um caráter de repetição ritualística, no sentido de que “era assim que acontecia quando”, “era comum que acontecesse”.

Segundo Genette (1982), a iteratividade na narrativa está relacionada à frequência de um evento ou de eventos semelhantes e nos quais não há uma marcação temporal específica. No romance, na descrição da festa, o uso dos verbos no pretérito imperfeito (como “era”, “estendia”, “tardava” etc.) dá a impressão de algo que ocorreu no passado de forma repetitiva. Mas, dentro desta cena iterativa, há um elemento proléptico: a flor vermelha no cabelo de Ana, tal qual um coalho de sangue. Este “coalho 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 que se referem ao bosque, atrás da casa da fazenda. Esta mudança espacial acarreta também a mudança da iluminação e das cores: 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.

Como já dissemos, romance e filme partem do quarto de pensão, através das lembranças de André, para um outro tempo indefinido no passado. Não há quaisquer referências temporais. A única coisa que podemos inferir é que André já era adolescente quando sua memória se volta para esta época em função das observações e sentimentos mais sexualizados em relação à sua irmã. Isso não significa que, quando criança, André não pudesse nutrir tais sentimentos, mas não seriam eles (talvez) lembrados com tantos detalhes. Segundo Freud (1996), nos primeiros anos da infância, nossas recordações permanecem fragmentadas em nossa memória e esta é uma das diferenças fundamentais entre o funcionamento psíquico das crianças e dos adultos. Mas, mesmo que as lembranças desta época não correspondam a uma cadeia de eventos relativamente ordenada, elas não deixam de ser fundamentais (entre tantas outras coisas) para o entendimento das neuroses cujas origens estão relacionadas à vida infantil.

No filme, as marcas temporais estão também na caracterização das próprias personagens. Quando André já saiu de casa da família e está morando na pensão, o ator aparece barbado e, quando adolescente, não. Para as cenas que remontam à infância, há um menino como ator, por exemplo.

Ao final da fala do irmão⁶, “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe (p. 28)”, há um plano-contraplano entre Pedro e André e a câmera “desce” e mostra os pés de

³ Pedro tem a incumbência de trazer o irmão pródigo para o seio da família.

⁴ André se hospeda num quarto de pensão quando sai da casa da família.

⁵ Irmã de Pedro e André.

⁶ 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.

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*⁷– começa a falar dos “dias claros de domingo” (p. 28), nos quais os parentes da cidade e os mais amigos vinham para a fazenda se reunir com a família, da mesma forma como é retratado no romance.

É interessante observar que, antes mesmo do corte para a entrada da seqüência da festa, dois elementos antecipam o que virá: os pés e o som (voz seguida de alaúde), como se fossem elementos prolepticos 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 isto, ao lembrar-se da festa no quarto de pensão, André esfrega os próprios pés. Assim, ele introduz 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 por um dia ensolarado, isto é: um primeiro plano no qual são mostrados galhos de árvores com folhas e um segundo no qual há uma movimentação de pessoas, mais ou menos embaçado. A filmagem é feita em *traveling* e a câmera vai penetrando neste ambiente. Assim, como prossegue o discurso do narrador no romance: “e era no bosque atrás da casa” (p. 28), uma voz que não é a do ator “André”, mas que podemos supor ser do narrador, que se “apresenta” nas obras como alguém que conta a sua própria história, começa a narrar em *off* (desde a seqüência anterior, no quarto de pensão), exatamente como ocorre no discurso da obra escrita, numa espécie de sobreposição de um elemento de seqüências diferentes que funde o fim de uma com o começo da outra:

[...] 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 (p. 28).

A narração em *off*, em *Lavoura Arcaica* (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. Simultaneamente à fala do narrador, podemos ouvir uma música relativamente baixa e a câmera que estava distante da cena vem se aproximando das árvores e,

⁷ A narração em *off* faz parte de uma das três categorias que dividem a presença da palavra no cinema: palavra-teatro, palavra-texto e palavra-emanção (CUNHA, 2006). A primeira categoria equivale ao diálogo, ao monólogo e a voz interior que estão sempre relacionadas 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.

aos poucos, a agitação das pessoas ao fundo fica mais evidente, como se fosse mesmo a representação da incursão na memória.

A representação da memória ou da incursão na memória se apresenta 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-detelhe 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: “Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar...” (p. 64).

A seqüência da festa termina numa outra subseqüência ou cena que segue, após um corte “no escuro”, com a partida de André de casa. É interessante notar que de uma cena iterativa há um avanço no tempo, uma prolepse dentro de uma analepse, para um momento único e importante, a partida de casa⁸. O narrador, tanto no livro como no filme, dá um salto no tempo, mas dentro ainda de sua memória. Ou seja, mesmo que a saída de casa seja ainda algo no futuro em relação à festa, está dentro de uma analepse maior, dos acontecimentos resgatados pela memória.

Da literatura ao cinema: duas propostas de leitura

No romance, a descrição dos eventos é feita de forma magistral: há efeitos de sinestesia: “relva calma” (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 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.

Praticamente, todo substantivo tem um adjetivo que o singulariza ou o modifica por agregar-lhe valores às vezes contrários, respectivamente: “vestidos claros e leves” (p. 29), “selvagem elegância” (p. 31). Há também o uso freqüente do advérbio “mais”: “mais quente” (p. 28), “mais veloz” (p. 31), empregado, principalmente, para intensificar os adjetivos e cujo uso freqüente provoca ecos nesse trecho. O emprego de substantivos, adjetivos e de advérbios configura um discurso que se particulariza na medida em que se intensifica, criando seus próprios sentidos dentro do texto. Como se houvesse um ritmo gradativo construído pela linguagem que persegue o desenrolar das ações humanas num arquétipo de festa. Primeiro, a dança dos homens é lenta como um carro de bois, depois, com a aceleração dos passos, ganha força, tornando-se um moinho: “já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando” (p. 30). Por isto também, no todo, há uma cooperação entre os termos que vinculam a palavra à imagem visual, sonora e olfativa. Observemos as construções: “o sol descendo espremido entre as folhas e os galhos, se derramando às vezes na sombra calma através de um facho poroso de luz divina que reverberava intensamente naqueles rostos úmidos” (p. 29); “e ao som da flauta a roda começava [...] até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos” (p. 30); “todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo” (p. 30); “e um primo menor e mais gaiato, levado na corrente, pegava duas tampas de panelas fazendo os pratos es-

⁸ Talvez, a angústia de André demonstrada ao longo da festa – a distância em relação à família, por não querer participar da comemoração, e pelos sentimentos demonstrados em relação à irmã durante sua dança – seja uma espécie de símbolo da desagregação familiar e, por isto, conveniente explicação para saída da casa da família.

tridentes” (p. 31, 32); “depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas” (p.28); com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus” (p. 32).

A riqueza verbal e imagética que há na construção desse acontecimento idílico, tanto no romance quanto no filme, possibilita um estudo através de duas isotopias de leituras complementares. A primeira, mais óbvia, trata da recriação da cena árabe, da tribo (família), da tradição; e a segunda, mais velada, trata dos instintos primitivos, relacionados à sexualidade, ao corpo.

I. A festa arcaica – a tradição

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 onde se desenvolveu esta civilização possibilitou 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. Neste sentido, 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 em homens que não possuíam o direito sobre elas, entre outros, ameaçavam a ordem social. Por isto, 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 e, 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, estava relacionado 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. Então, 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 qualquer coisa, 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 lemas, como: “carne assada”, “frutas”, “melões”, “melancias”, “uvas”, “laranjas”, “vinho” que, associados à dança, remetem às antigas celebrações da colheita. O fato de os 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 serem o resultado de alguns cultivos agrícolas próprios. Por exemplo, a descrição dos olhos de Ana 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 foi só 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 fadado de longa estirpe (p. 46).

Mas, é na festa que temos a presença do resto da “tribo”: dos parentes e dos amigos que, mesmo sem ter 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 nesta 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 em 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, não há tanta consistência naquilo que o sustenta. Frente a isto, perguntamos: será que

o tempo não desmotivou 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 em 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, mesclada junto à história de forma quase ‘imperceptível’, mas fundamental”. 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. 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 desmantelar o rito, imprimindo-lhe o diferente. É semear a morte dentro daquilo que venera a manutenção viva e clara de alguns sentidos morais. E neste sentido 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 do 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” (p. 28). Em seguida, há um corte e outro plano, a câmera, que já está bem próxima daquela agitação, mostra-nos alguns homens partindo uma melancia. Neste momento, ouvimos gritos e um som de flauta que introduz a música “Ya Babbour” (o barco), uma canção do folclore libanês. A preocupação em recriar a festa levou o diretor do filme a colocar em cena o grupo árabe “Laieli Almaza” (www.laelialmaza.com.br) que cantou e executou a música, seguido pelos atores e figurantes. A escolha desta música, provavelmente, se liga a inúmeros fatores, dentre eles a recriação “do quadro árabe”⁹, como já comentamos, por ser esta uma canção típica e, talvez, pela influência do próprio texto literário. Quase no final do episódio, André faz 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 (p. 32)”. “Porão” é uma das partes de um navio ou de um barco; 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 circular¹⁰.

⁹ Em relação à construção do quadro árabe no filme, vale a pena lembrar os objetos de cena como o *masbaha* (terço árabe), o *narguilé*, o lenço na cabeça usado pelo “tio”, imitando um *quefié*.

¹⁰ O deslocamento ou a substituição da referência do texto literário por uma outra imagem, muitas vezes, corresponde a um ato de recriação poética, correspondente à 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 vemos 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 se-



Fig. 1: músicos no centro da roda

A partir deste momento (demonstrado pela Figura 1), a música rege a encenação: há um movimento no qual a imagem visual e a imagem musical narram em harmonia o acontecimento. A relação da música com a imagem, segundo Martin (apud Cunha, 2006), pode suscitar três significados: rítmico, lírico e dramático. O rítmico ocorre quando há uma correspondência exata entre o ritmo visual e o sonoro. O dramático é quando a música passa a intervir fornecendo um dado psicológico ao espectador, no sentido de completar o entendimento do episódio. O lírico é quando a música reforça a importância e a densidade de um momento.

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 percebidas mais facilmente. O instante lúdico em comunhão está profundamente ligado à herança cultural, ao seu patrimônio mitológico.

gura 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 escolha 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 conzinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras de nossa catedral” (p. 18). Se Pedro (ator) assume também em seus movimentos e falas o resumo do afeto e da autoridade da família, ele o faz através de representações, muito provavelmente, motivadas pelos motes dados pela obra escrita: “eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” (p. 11); “era meu pai” (p. 18). Então, recriar, no espaço da dança, Pedro, e não o pai, como o dançarino, na verdade, redireciona os significados empregados a ele anteriormente na expressão verbal e “redistribui” a “autoridade parental”, um dos valores presentes nas obras. Eis, aqui, um bom exemplo do efeito dialógico provocado na obra: ao invés de buscar a recriação de algum sentido através da linguagem verbal como, por exemplo, a narração que reproduziria o discurso verbal pela voz em *off* ou não, apura-o no uso dos recursos visuais, sonoros e de atuação para re-significar o mote.

Essa recriação dos valores de forma mais sutil e até metonímica integra um mecanismo interno da organização dos elementos e, que, por isto, 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, 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 [...] (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 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 isto não teria sentido recriar nada que fosse anterior a isto. Assim, pensaríamos que o pai, na verdade, faz parte da roda de senhores que apenas observam e, por isto, só agora o vemos enchendo seu copo e fumando com outros homens, próximo ao centro da roda.

Porém, como 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, 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, 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 relacionada à época da colheita e ao trabalho comunitário). Por isto, 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”; não, talvez, no sentido literal, mas 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-lhe 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 suas funções 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 isto, 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 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 acaba 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.

André é quem busca se conectar com a cena primordial, não no sentido do ato de criação coletiva, mas individual, em nossos instintos sexuais primitivos. Fazendo isto ele ressignifica o verbo, imputando outros valores para os lexemas escritos no texto. E podemos perceber isso através dos estudos dos elementos femininos presentes e do ato de olhar.

II. A festa sensorial – o corpo

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 isto, a narração acontece a partir do corpo, das sensações sentidas por ele, inclusive a sedução. Para Freud (1996), 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.

Faremos, então, uma revisão do léxico desse trecho para tentar depurar como se combinam e recombina os significados. Começamos por aqueles que aparecem em primeiro lugar. A descrição do lugar onde ocorre a festa, “bosque, árvores, sol”, talvez, tenha um sentido que ultrapasse uma mera convocação idílica.

De acordo com os dicionários de Símbolos de Lexikon (1997) e de Chevalier & Gheerbrant (1982), a palavra “bosque” está relacionada à área sagrada, onde habitam deuses maus e bons e entidades femininas. O bosque representa o lugar da proteção e do abrigo, pois é o ambiente de refúgio das atividades do mundo; este sentido pode ser ainda mais enfatizado com o termo “no bosque *atrás* da casa” (p. 28) [grifo nosso], ou seja, fora do ambiente familiar moralmente protegido e das atividades cotidianas. “Bosque” é ainda o símbolo da concentração espiritual e do irracional. Para a psicanálise, é o símbolo do inconsciente e da mulher.

A árvore é o símbolo do renascimento da vida e o símbolo do ligamento entre a esfera cósmica e o mundo subterrâneo, entre a vida na terra e no céu. Por ser ereta, pode ser a representação do próprio homem no ciclo da vida. Mas, como a árvore traz o fruto e proporciona sombra e proteção, é tida freqüentemente como símbolo materno por muitos povos; e o tronco é associado ao falo. Na psicanálise, a árvore também é o símbolo da maternidade. Segundo a tradição indiana, a árvore invertida é o símbolo do desdobramento da existência a partir de uma causa originária, as raízes representam o princípio de todos os fenômenos e os ramos, a realização concreta de todos os princípios. O sol é um símbolo masculino da força, da união. Mas, na língua alemã, como sol é uma palavra feminina, ele está associado ao maternal. Vale lembrar também o tópico do *locus amoenus*¹¹. O bucolismo que caracteriza o tópico ao mesmo tempo foi usado, na Idade Média, para sinalizar o encontro amoroso. Assim, o lugar é ambíguo, como tantas caracterizações dentro da obra.

As frutas, “melancia, melões, uvas, laranjas”, podem ser estudadas como “fruto”. O fruto representa a maternidade e o desenvolvimento; frutos variados e diferentes representam a abundância. Mas, se analisarmos as frutas por agrupamento, temos as frutas com muitas sementes e a uva. As frutas com muitas sementes simbolizam a fecundidade. A uva, assim como a maçã e a cereja, simboliza o pecado e a tentação.

¹¹ Tópico literário característico da poesia de Virgílio e que foi recuperado, a partir do Renascimento, pela literatura europeia. Próprio do bucolismo, tornou-se o elemento mais importante para a constituição de uma paisagem poética ideal de que se destacam, como elementos característicos, o Prado, o rio, o arvoredo, numa ambiência calma que não suscita perturbação no observador. (cf. História Universal da Literatura Portuguesa. In http://www.universal.pt/scripts/hlp/hlp.exe/artigo?cod=6_142)

Quando Ana está dançando, ela come justamente esta fruta, tornando, assim, sua dança mais lasciva:

[...] ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar em versos simples quase um cântico nas vozes dos mais velhos [...] (p. 31).

A cesta, onde estavam as frutas, simboliza o seio materno e, quando está cheia, representa as deusas da fertilidade como, por exemplo, Ártemis e Éfeso. Ainda: se pensarmos na imagem das frutas, podemos associá-las aos órgãos genitais femininos. A imagem das frutas sendo partidas “aos gritos da alegria” (p. 29) pode evocar a penetração no ato sexual: as mãos e os braços como falos e as frutas, suculentas, macias, cheias d’água, como os órgãos genitais femininos. O quadro de Adir Sodré nos ajuda a ilustrar isto¹²:



Fig. 2: Adir Sodré. *Orgia das frutas* (1987)

A terra, onde André desliza os pés ao ver Ana dançar, simboliza o feminino. Nos mitos do surgimento do mundo, o céu fecundou a terra e, por isto, é tida também como útero. Mas a terra é uma figura ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que é associada à fecundidade, é também associada à sepultura. Tudo acaba por retornar à terra. Esta semelhança com a sepultura também é estabelecida pelo narrador na obra: “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” (p. 32).

A dança está relacionada tanto às forças da criação quanto à ordem. Em muitas culturas, as danças eram um meio de produzir união entre o céu e a terra. Como, aqui, a dança é feita em roda, associaremos este sentido ao do círculo. O círculo é o símbolo da unidade, do absoluto e da perfeição. É o símbolo do espírito em oposição à matéria.

¹² Imagem tirada do site: www.celarg.org.ve./Brasil/

A descrição da dança evolui de um carro de bois para um moinho, dando a idéia da formação de um círculo no qual as pessoas se dão os braços e batem com os pés no chão com firmeza. Podemos perceber que se trata do dabke, já citado.

Outros símbolos interessantes são o vinho e a flauta (tocada pelo velho tio imigrante), relacionados à festividade e ao sagrado. Remontam também à cena idílica da Arcádia grega: pastores, flauta e vinho. Lembra Pã, o deus grego tocador de flauta, que fazia deuses, homens e ninfas regorjarem ao som de seu instrumento. O som da flauta é a música celeste, a voz dos anjos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982) e a “imagem dos anjos” é, muitas vezes, representada pelos pássaros. Por isto, talvez, não seja à toa a construção da imagem: “e ao som contagiante parecia que as garças e os marrecos tivessem voado da lagoa pra se juntarem a todos ali no bosque” (p. 32). A flauta é ainda, no Taoísmo, um símbolo da fecundação.

Todos esses significados de uma forma ou de outra nos remetem, a partir da natureza, ao feminino: à maternidade, à proteção, ao alimento, à união etc. Não, necessariamente, só à mulher e ao órgão feminino, pois, os elementos masculinos também estão presentes (os símbolos fálicos, como os galhos, a flauta) conjugados com os outros, como, no filme, as mãos partindo uma melancia. O feminino está propriamente no fato de comportar o crescimento da vida que não pode florescer sem o masculino; está no fato de comportar, “abarcando” o masculino. A presença feminina durante a festa motiva esses sentidos, numa espécie de reflexo da natureza na imagem humana transpondo, reavivando, significados que percorrem os tempos.

Mesmo que não nos valêssemos de uma pesquisa sobre os símbolos trazidos pelas palavras, poderíamos nos aproximar desses sentidos evocados simplesmente pela depuração dos significados dos lexemas. E, neste caso, o feminino em sentido amplo viria do “líquido”. A árvore tem a seiva; as frutas são constituídas, basicamente, por água e frutose; a terra é úmida em seu interior; o suor das pessoas que dançavam, “rostos úmidos” (p. 29); o vinho; a saliva de Ana ao morder as uvas etc., ou seja, combinados, estes termos comungam o sentido de “líquido”. O líquido está associado à água que é, para a psicanálise, o símbolo do feminino e do inconsciente. Mas, são líquidos também o esperma, a lubrificação do órgão sexual feminino, o sangue etc.

Portanto, não é absurdo pensar que a festa compõe também o retorno à cena primordial, ao próprio ato sexual, a 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. Como já dissemos, a árvore é um símbolo do feminino – e do masculino: o phallus – e a terra pode ser vista como o útero do mundo.

Essa idéia é ainda reforçada pelo olhar. André se satisfaz ao observar “escondido” a dança de Ana. O próprio ato de olhar já é um prazer relacionado aos instintos integrantes da sexualidade. Segundo Freud, a escopofilia (1996), o prazer que há em olhar, existe como pulsão, independentemente das zonas erógenas que temos, e consiste em tornar as pessoas objetos, podendo assim sujeitá-las a um olhar controlador e curioso. Um bom exemplo disto, para ele, é o voyeurismo infantil que se baseia no desejo de ver aquilo que é proibido ou reservado. Principalmente, no desejo de conferir as funções genitais e corporais dos seus semelhantes, a presença ou ausência do pênis e, retrospectivamente, a cena primordial.

Inicialmente, a escopofilia ativa está relacionada ao auto-erotismo pré-genital e, depois, é redirecionada para uma espécie de transferência do olhar para os outros. Mesmo que este desejo seja modificado, ele continua a existir como fundamento erótico do prazer que há em olhar os outros. Mas, na festa, André não olha para uma moça qualquer; ele olha sua própria irmã. Aqui, o instinto sexual original é profundamente contemplado, num retorno incansável à cena primordial: “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (Jorge de Lima, em trecho referente à primeira parte da obra *Lavoura Arcaica*, intitulada “A partida”, p. 7). Talvez, a transferência do olhar para um objeto de desejo fora do ambiente familiar não ocorra até pelo enclausuramento em que vivem.

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 [...] (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” lingüístico 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 tapa-lhe 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 expectador. Há nestes movimentos a apresentação dos cuidados maternos excessivos. E a preocupação em mostrá-los existe porque este também é um dos valores que impulsionam as obras.

Sobre essa questão do olhar, o cinema oferece uma discussão a mais a essa análise. Se a história contida na obra literária está aberta à imaginação do leitor, no cinema, o olhar do expectador 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 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. Como já foi dito, “olhar” já é em si um prazer relacionado aos instintos integrantes da sexualidade.

O cinema com suas projeções e convenções narrativas dá a sensação ao expectador de que ele está entrando num mundo hermético, privado e, por isto, remonta às sensações de espionar o velado. Assim, o cinema satisfaz o instinto primordial de prazer visual, mormente no que diz respeito às figuras humanas. Neste caso, a necessidade do olhar se confunde com uma fascinação pelo reconhecimento e semelhança da forma humana, das relações que estabelece com os outros, dos espaços pelos quais ela pode circular, enfim, da relação da pessoa com o mundo.

Laura Mulvey (XAVIER, 1983) em seu ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”, apropria-se também da psicanálise para explicar que a fascinação pelo cinema é intensificada não só por modelos já existentes de fascinação e que desde sempre operam na subjetividade humana, mas também pelas formações sociais que a moldam. Isto é, um

filme, ao refletir uma imagem, determinando a forma erótica através da qual devemos olhá-la, revela, muitas vezes, o inconsciente da sociedade patriarcal latente nas formas como o cinema se estruturou. O cinema de Hollywood e suas influências é um bom exemplo de como os filmes decodificaram o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante.

Numa sociedade tomada por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi separado entre ativo/masculino e passivo/feminino. A figura feminina acaba sendo a projeção determinante do olhar masculino. As mulheres, por sua vez, assumem um papel exibicionista e se esmeram em ser olhadas, ou melhor, encarnam a condição “de servir para ser vista”, no sentido de objeto sexual. Elas sustentam e significam o olhar masculino.

Segunda a autora, a presença feminina num espetáculo, momentos de canto e dança, dentro do filme narrativo, costuma funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, pois tende a congelar o fluxo da ação em instantes de contemplação erótica. De uma forma geral, a mulher, no filme tradicional, funciona em dois níveis: como objeto erótico para o herói e para o espectador, podendo haver uma interação entre essas duas séries de olhares. Isso ocorre sem que haja quebras aparentes na diegese, pois os olhares masculinos na tela se combinam com os olhares dos espectadores, produzindo verossimilhança na narrativa, pois o espectador se identifica com o protagonista.

Esse momento de contemplação erótica também acontece no filme *Lavoura Arcaica* (2001), mas está junto à representação da cena iterativa. A função desta cena não é meramente de contemplação erótica. Há um momento de “combinação de olhares” que também aproxima espectador e personagem. Porém, Ana não faz parte dos elementos que ajudam a reforçar a ordem patriarcal predominante. Ao contrário, ela será símbolo da transgressão desta ordem.

Esse filme não reproduz uma cultura dominante. Nos filmes em que há essa reprodução, existe uma divisão do trabalho heterossexual entre ativo e passivo que controla a estrutura narrativa. Na ideologia dominante, a figura masculina não suporta a objetificação sexual. O homem não suporta o seu semelhante “exibicionista”. E esse não é o caso. É possível pensar que o incesto de André se estende também ao irmão. A figura do protagonista, assim como na obra literária, é altamente complexa e abarca características tanto masculinas como femininas.

Na verdade, o que nos interesse a este respeito é a colocação sobre o olhar, ou seja, a combinação entre o olho “da câmera”, o olho do protagonista e do espectador. Para o diretor, Luiz Fernando Carvalho (2002), o filme é um diário e, por isto, 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 assumira 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 livro.

Então, em alguns momentos, quando André está olhando Ana dançar, a câmera, numa espécie de discurso indireto, oferece-nos seu olhar e passeamos 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.

Mas, o olho da lente (câmera) é também um olho reflexivo. O narrador que nos conta essa “história passional” já está olhando sua trajetória com reflexão, pois olha para um acontecimento do passado, irrecuperável. E o filme também é esta reflexão, mesclada com a passionalidade: “essa relação entre passionalidade e reflexão da lente é que existe para mim em termos de construção cinematográfica” (CARVALHO, 2002, p. 54).

III. A festa plural

Essas duas isotopias de leitura nos mostram 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). 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 “desembarstar os sentidos”. A sexualidade aflora motivada pelas linguagens que a festa congrega.

Dessa forma, um tópico do romance e do filme revela a pluralidade de sentidos de um mesmo tópico, ou símbolo: é o *locus amoenus*, lugar de recolhimento e de luxúria que fecunda o sentido do corpo vivo, desejante e, daí, como os sentidos solicitados vão solapando a utopia da tradição, da manutenção a toda força do mundo árabe fora dele. Haverá um preço, uma vítima e, pois, uma imolação.

Freud propõe¹³

que certa energia procedente da provisão da libido narcisista, correspondendo, pois, ao Eros dessexualizado, deslocável e indiferente, atua provavelmente tanto no eu como no id. Os instintos eróticos nos parecem, em geral, mais plásticos, desviáveis e deslocados que os de destruição. Podemos, portanto, concluir sem dificuldade que esta libido deslocável trabalha a serviço do princípio do prazer para evitar os estancamentos e facilitar as descargas. Reconhecemos, ainda, que neste trabalho o principal é o próprio fato da descarga, sendo indiferente o caminho pelo qual é levado a cabo.

Esta reflexão nos sugere que tanto no romance, quanto no filme, dois instintos trabalham simultaneamente. Por um lado, atua a libido deslocável, aceita pelo patriarca e pela cultura árabe; por outro lado, germina e atua o instinto de destruição, impelido pela mudança para o novo mundo, que tem outros valores e confere outro tratamento à libido.

As duas obras (filme e romance) espelham a memória que, por sua vez, reconstrói as cenas. Ela pretende reconstruir o bom, forte, da tradição e da família. Mas ela apanhou detalhes que despem pouco a pouco o valor da unidade da tradição, para revelar a violência subjacente – e o preço a ser pago.

Do filme à literatura, há um diálogo fortemente marcado por um significado que se quer compartilhar e pela função poética, presente de forma exemplar nas duas obras, mas que ocorre de formas diferentes nas duas linguagens. Ao falarmos em recriação poética, arriscamos dizer que as imagens literárias podem ser vertidas em imagem fílmica sem que percam o sentido primevo, mas ganhem um novo “significante”.

Bibliografia

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.

¹³ Freud. "El 'yo' y el 'ello' (1923). in *Obras completas. Tomo III (1916-1938) [1945] Ensayos XCVIII al CCIII*. 3ª ed. Trad. directa del alemán Luiz Lopez-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973: 2719.

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 Brito 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.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.

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

KOOGAN, A. & HOUAISS, A. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1998.

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.

LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*. Editora Cultrix: São Paulo, 1997.

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

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

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

RIBEIRO, J. C. *Vocabulário e fabulário da mitologia*. São Paulo: Martins, 1964.

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