

O literário à deriva na inter-midialidade em *Lavoura arcaica*

Mestranda Mariene Queiroga¹ (UEPB – PPGLI)

“A arte é a dimensão anárquica da matéria onírica”
Glauber Rocha

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo promover o diálogo entre os diferentes meios ou entre a variedade de mídia ou de artes midiáticas, que circulam na oficina de nossos roteiristas e teatrólogos. Mostraremos a respeito da obra *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, a que tipo de jogo de re-escritura se dedica um artista da tela quando retoma um romance. É desta extensão de amplitude da narrativa, no tempo da democracia cultural e do diálogo através da transmidialidade pelos meios de comunicação, que vamos tentar dar conta sucintamente do quadro de leitura da obra *Lavoura Arcaica* e outros textos de Raduan Nassar. Interessa-nos particularmente o comparatismo em Artes e Literaturas e, hoje, as Midiaculturas, campo de um saber pluridisciplinar em que militam os principais teóricos de nosso estudo, os Sociólogos Eric Maigret e Éric Macé (2005), Marc Lits (2008), entre outros críticos.

Palavras-chave: Arte e Literatura, Narrativas, Midiaculturas.

1 Introdução

O processo de criação artística capilariza a análoga fabricação de imagens e seus intensificadores e formula espaços provedores de mudanças e diferenças. Essas mudanças são decorrentes dos efeitos causados pela tessitura onírica da qual é composta o objeto artístico. Visualizar tudo isso pela luz da ambivalência entre unidade e multiplicidade, acenada nitidamente desde os pré-socráticos, não nos surpreende o panorama caleidoscópico a que nos deparamos. A memorável frase do cineasta Glauber Rocha, em nossa epígrafe salienta o onirismo sustentável no percurso fugidio de estabilidades na elaboração e no dinamismo da projeção artística. Ainda que numa versão unívoca, como o ato da representação, a arte sintoniza o devir tanto para quem a manifesta quanto para quem é manifestado por ela. O onírico é patente ainda que seus mecanismos sejam demarcados na “homogeneidade da representação” (DURAND, 1969, p. 26)². Nossa intenção é problematizar essa representação homogênea do objeto artístico em suas adaptações em outros meios de apresentação, especificamente, a adequação da obra literária *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar para o cinema na versão de Luiz Fernando de Carvalho.

De imediato, não temos a pretensão de discorrer sobre o processo criativo nem sobre o imaginário. Queremos, além do exposto, ilustrar o curso ordinário das imagens no plano artístico do autor-artista, tendo em vista a obra literária um polissistema capaz de difundir outros múltiplos

¹ Mariene QUEIROGA, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI, da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB.
marienequeiroga@hotmail.com

² Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, 1969.

sistemas. O onírico presencia os espaços de criação em ambas as artes, assim como no imaginário do leitor-espectador. Tratamos da delimitação e manifestação desses espaços artísticos sem que uma dessas artes esteja necessariamente em débito aos recursos motivadores de sua formação, ainda que seja mencionada a fidelidade em sua produção, como o caso do filme adaptado da obra *Lavoura arcaica*. Partimos do critério sensorial e efeitos distintos que cada ocupação artística desempenha. Essa mobilidade somente reforça a autonomia que essas artes ganham no plano de suas manifestações, mesmo que tragam em si mecanismos intersemióticos, linguísticos, narrativos, aludidos à arte antecedente. Daremos o espaço devido a cada Arte por meio da justaposição de seus mecanismos na comparação das produções. Intuímos com isso desalinhar sobreposições e estereótipos de hierarquizações provenientes da sequência temporal de produção.

A convergência dessas considerações norteia os aspectos seguintes de nossa apresentação. Visto que é por meio de leituras imagéticas, sonoras, reflexivas, visuais, virtuais, analógicas, psicológicas, (in)expressivas, significantes ou assignificantes, que as somatizamos como recursos semióticos em resultante duma semântica sensorial.

Para essas considerações, o autor, *médium* de sua arte, instrumentaliza a produção artística em suportes digitais ou analógicos, e por diante disponível para mecanismos rizomáticos de difusão. Em se tratando de interpretação-produção, em domínio coletivo, ela toma proporções incontroláveis e de influência desmedida na repercussão de sentidos.

2 Mídia e Literatura

As diferentes narrativas que hoje circulam em nosso ambiente cultural são ligadas a diferentes suportes como mostra o livro de Marc Lits³ que tivemos a chance de folhear. É desta extensão de amplitude da narrativa no tempo da democracia cultural e da aproximação dos espaços pelos meios de comunicação que tentaremos dar conta de uma leitura que temos iniciado em *Lavoura Arcaica* e outros textos de Raduan Nassar.

Em uma primeira aproximação, Mídia designa os meios pelos quais se transmite diferentes tipos de saber, de ordem científica, artística, erudita ou popular. Citaremos como exemplos: o *papiro*, o *codex* (do livro impresso), as telinhas (de vídeo, de Tevê, de computador), os telões das páginas eletrônicas hasteadas nas ruas e estradas por fins de publicidade ou de propaganda, os de Cinema, aos quais acrescentaria as películas fotográficas, diversas formas de *out-doors*, se esses meios não fossem implicados no material papel ou material eletrônico. Aliás, em uma segunda aproximação estamos ameaçadas de nos repetir porque costumam-se chamar *media* também, com o advento das expressões Comunicação de massa, Literatura de massa, os produtos da Televisão, do Jornal, do Cinema, da própria Internet (Blog, Orkut, e outros).

É um fato igualmente que falar de mídia é voltar a falar da possível democratização que trouxeram esses meios, no sentido de acessibilidade à grande massa da população de produtos que outrora, como ópera e a música de câmara eram reservadas a pequenos grupos de privilegiados, multiplicação. A *media* neste sentido é uma tecnologia de multiplicação de público, e uma oportunidade de aproximar camadas diversas da sociedade para debater assunto de interesse comum. Assim se cria participação de ideias, informes, opiniões, de bens culturais; diminuem-se as distâncias entre pessoas socioeconomicamente diferentes, criam-se possibilidades de pertencimento a mesma cidadania, e re-estabelecem a boa prática grega do Agora ou de um espaço público que dignifica cada qual, em um Brasil de Todos.

³ Marc Lits. *Da narrativa à narrativa midiática/ Du récit au récit médiatique*. Bruxelles: De Boeck, 2008.

Essa oportunidade de socialização e de ciberdemocracia, foi profetizada no domínio estético por Walter Benjamin (*A Arte na era da Reprodutibilidade Técnica*, 1987). Perde a aura das obras, perde certo elitismo, perde um cânone fechado. Ganha o laço social, ganham o progresso de conhecimento e a partilha, a solidariedade, mediante os domínios culturais. Pois como a Literatura na tradição cultural das Artes liberais, a mídia é também, antes mesmo da criação da palavra, uma vertente cultural numa longa História do olhar, da audição, do espaço e dos movimentos e posturas corporais que neste se expressam. Portanto, toda relação intercultural incorpora uma relação intermedial. Da mesma maneira que os países, hemisférios, continentes revelam-se cada vez mais interdependentes na distribuição dos recursos naturais, da matéria prima e de suas transformações, no ecossistema e na política econômica, também o são naquilo que se chama *Culture* em francês e civilização em alemão (*Kultur*, no alemão de Freud se traduz por Civilização em francês). Sabe-se segundo os Historiadores (Braudel, Crouzet) que geralmente as culturas ou civilizações, - via guerras, viagens, comércio etc,- constroem-se ou desenvolvem-se por empréstimos mútuos, como testemunha a civilização grego-romana. Picasso tinha muito a aprender da arte grega.

É esse tipo de relações seminais, já presentes desde milênios, que a mundialização econômica tenta brutalmente impor como se não fossem sempre o regulador e o catalisador das economias dos bens simbólicas dentro e além das fronteiras geográficas. O campo de estudos que liderará tais intercâmbios será os Estudos comparativos em muitos domínios. Interessa-nos particularmente o comparatismo em Artes e Literaturas e, hoje, *As Midiaculturas* campo de um saber pluridisciplinar em que militam dois Sociólogos franceses apaixonados pelas literaturas e pelas novas tecnologias, Eric Maigret e Éric Macé, autores de *Pensar as Midiaculturas*⁴. Como se vê, a literatura comparada não assume sozinha a direção dos estudos intermediais ou transmediais. A bem da verdade, tampouco é uma prática recente. Iniciou-se com as viagens, a tradução dos textos antigos na idade média, no Renascimento e nos séculos clássicos, progrediu no século do Romantismo com Madame de Staël (quando esta publicou o livro “*De L’Allemagne/ A propósito da Alemanha*”), com Victor Hugo (quando este publicou *Racine e Shakespeare*), começou a se destacar com Marcel Bataillon nos anos 30 do século XX⁵, se consolidou pouco após a segunda Guerra mundial, e hoje se abre às conquistas dos Estudos culturais, da Informática e da Mídia de última geração.

No quadro da Literatura e Mídia, ou seja, de dois domínios culturais tem-se aproximado nas últimas décadas, assistimos a vários tipos de abordagem. Limitamos em assinalar três: 1) um em que se liga dois textos, como na écfrase, ou na leitura de uma pintura em um poema ou em uma narrativa,- isso acontece quando viajamos mentalmente de uma arte para outra; 2) um segundo, mais conhecido como adaptação - acontece quando convertemos um romance para a tela ou inversamente quando um filme ou uma telenovela enquanto narrativa para uma narrativa impressa chamada de novelização; 3) o terceiro tipo se realiza entre outros exemplos naquilo que se convém chamar automedialidade, - quando por exemplo se escreve uma autobiografia convocando palavras, fotos, nosso próprio corpo mediante imagens informatizadas como ecocardiogramas, dados biológicos como o ADN etc. O brasileiro Eduardo Kacs, nos USA, tem trabalhado nestes sentidos e os interessados acharão uma síntese a respeito da automedialidade.

Vamos retomar essa classificação de outro modo, sem, porém excluir outras abordagens do assunto.

As relações que acabamos de esboçar giram em torno da ideia de deslocamento. Temos

⁴ *Penser lers Médiacultures*. Paris : Armand Colin, 2005.

⁵ BRUNEL, Pierre e outros, *Compendio de literatura comparada*. Lisboa: Calouste Gilbenkian, (2004, Introdução), p.1-19.

reunido ou estamos colocado(s) perante duas espécies de material que desejamos interconectar sem violentar a sua especificidade, compreender e explicar em que elas se parecem e em que elas se diferenciam um pouco, muito, ou mesmo são inconciliáveis, - a fim de poder proclamar a sua respectiva originalidade. Para chegar a isso, empreendemos uma “navette” entre um e outro material ou produto ou obra. Por exemplo, efetuamos um ir e vir a partir da Literatura, ou seja, do “medium” (palavra latina usada sem acento em francês, designando o português “meio”) portador de texto escrito ou dum texto oral inscrito, em direção *de* outro medium portador de, ou coincidente com *um leque de material* entre o qual escolher. Digamos que neste segundo polo está uma imagem fotográfica, ou uma pintura, ou um desenho. Podem ter também; estruturas sonoras (música clássica, música popular, ou outras). Pode haver igualmente estruturas mistas como balé (clássico ou rock), ópera, cinema, teatro.

Mas, chegando a essas estruturas mistas, entramos no domínio, de alta complexidade da mídia. Suponhamos que o vaivém entre mídia (plural de médium, que utilizamos como alternativa de “mediums”) de que acabamos de falar, em vez de acontecer na exterioridade, ou de um espaço estético para outro, passa a acontecer internamente. De tal sorte que o dinamismo intersemiótico passa a exercer-se intrasemioticamente, ou seja, dentro dum espaço único (como no exemplo acontece na automidialidade). As viagens com finalidades comparativas dos olhares e dos outros sentidos que se esforçavam por captar pontos analógicos de similaridade e de dissimilaridade entre dois ou mais artefatos espacialmente separados, mudarão certamente de estilo. Pois estaríamos perante um artefato integrador de vários “mediums”, e cada um destes aciona um sistema de signos. Dito de melhor maneira, cada um é uma arte autônoma com a sua história e seus campos de atuação. Mas até a intervenção do artista que poderia se chamar do nome da façanha que ele realizou: um artista multimídia, ou plurimídia. Porém, a considerarmos o funcionamento que ele requer e que ele impõe ao analista, nós o apelidaríamos de preferência um artista intermídia, ou - pensando ao escritor transcultural cuja identidade atravessa. Tal é bem o nome que merece o artefato ou o artista que consegue uma boa integração das respectivas diferenças artísticas transmutando cada integrante em uma autêntica criação; um e outro operam uma fusão sem apagamento. Cada forma artística reunida e colaborando como os membros de um só corpo conservam as suas virtualidades específicas para a complementaridade mútua de um êxito estético. É um milagre transmidial, que é permitido chamar também de criação intramidial ou intermidial.

No entanto, a geração de espectadores e de amadores de artes na atualidade está tão acostumada a ver essas formas de artes, - umas bem sucedidas outras não - que pode achá-las banais. Estão, com efeito, nas realizações teatrais, nas grandes e pequenas telas do cinema e da televisão. Mas será que sabemos as apreciar como merecem? Para fazer jus aos artistas, de qualquer nível que sejam, é mister aprender a ler e apreciar essa neo-intertextualidade que o avanço da internet torna cada vez mais complexa.

Há por aí mais do que a semiótica que nós conhecemos, mesmo se ainda vigora uma ordem analógica em que foi concebida a semiótica. Pois o digital aceita a incrustação nele do analógico. Estamos de toda maneira tratando com elementos semióticos, ou conjuntos de signos manifestos ou ostensivos. Provavelmente eles são codificados com certa esperteza pelo(s) autores, ou dramaturgos ou roteiristas. Num texto, por exemplo, interpretado por um ator ou uma atriz, certamente muitas coisas estão aí como engodo ou realidades em estado virtual; a este título apelam para sua realização. Para o espectador essas virtualidades textuais existem também em diversos patamares de sentido simbólico, social, religioso, alguns até contraditórios, por trás do/ ou no filme ou da/na peça representada. Há redes de significação às quais confere existência em cada um dos movimentos, gestos, silêncios, a cada velocidade ou lentidão ou mudança de ritmo. Figuras de retórica povoam a tela pela virtude da montagem: inversão, hipérbole, metáfora, metonímia, eclipse, etc, nos enunciados como no tratamento do espaço e do tempo. Cabe ao espectador as encontrar, concretizar

e interpretar. Em uma palavra: todo texto artístico e a qualquer grau de estetização que seja, é incompleto e inacabado.

Tal é o princípio do diálogo entre os diferentes meios ou entre a variedade de mídia ou de artes midiáticas que nos vem do estrangeiro e da oficina de nossos roteiristas e teatrólogos.

Vamos mostrar, a respeito de *Lavoura arcaica*, a que tipo de jogo de re-escritura se dedica um artista da tela quando retoma um romance. Mas antes, gostaríamos de assinalar que se Fernando Carvalho escolheu nesta narrativa certas qualidades pré-filmicas, certos “cinemes” ou elementos consoantes com aquilo que o cinema gosta de trabalhar.

2.1 Literatura e adaptação

Dizem que o cinema é uma arte do espaço, entendendo nisso um espaço exterior. A tarefa do cinema deveria ser facilitada certamente por narrativa do tipo *Guerra e Paz*, *A guerra de Canudos*, *a História de Spartacus*, *Tropa de Elite*, *Pixote*. E a Televisão também, na medida em que repete o gesto cinematográfico. Não deveria atrair um cineasta romance psicológico como *Em Busca do tempo perdido* de Marcel Proust, ou como *Lavoura Arcaica*, cuja ação é principalmente interior, cujos narradores são particularmente ensimesmados e pouco se projetam exteriormente. Portanto, parece-nos um desafio de ver Fernando Carvalho escolher filmar. É útil aqui lembrar os procedimentos pelos quais se efetua uma re-escritura ou tradução intersemiótica, para além de uma transposição mais ou menos fiel ao modelo ou texto-fonte:

- a adição ou ampliação (mais personagens, mais tempo dedicado a um acontecimento de pouco tempo, ou a repetição desse único elemento); diálogo onde não havia;
- a subtração ou omissão (de personagem, de lugar, de descrição psicológica, de diálogos, etc);
- a permutação de elementos ou de função ou de posição ou de papel (mudança do papel principal, ou do sexo do protagonista, ou da sua profissão, ou de residência, ou da cidade para o campo, etc);
- a combinação ou fusão de elementos distantes ou separados (um lugar para vários lugares e diferentes encontros).

Acrescentaremos aquilo que se notaram a respeito dos mitos: um desvio óbvio que corresponde a certa perversão do modelo. Mas este processo corresponde até certo ponto àquilo que temos assinalado no item “permutação”. Aliás, é bem nesta base que argumentam certos cineastas atuais que estimam sua arte independente do livro ou do teatro de que partiram. Ouvi dizer que para certo cineasta paulistano chamado Andrade que fez um filme a partir do livro *Avarmas* do ficcionista goiano Miguel Jorge, o autor do livro é uma coisa, o autor do filme é outra coisa. São duas imaginações diferentes que empreenderam, a partir de um mesmo tema, duas obras diferentes, com o direito de manipular os fatos conforme o seu temperamento ou gosto estético pessoal.

Voltando à *Lavoura Arcaica*, depois daquilo que acabamos de reportar, não haveria de se espantar se Carvalho passasse por cima das descrições psicológicas do menino André e frisasse detalhes da natureza ou do ambiente apenas discretamente mencionados no romance de Raduan Nassar. Exceto se tivesse desenvolvido uma retórica a que traduziria os fatos subjetivos as angústias da consciência dilacerada do jovem incestuoso em projeções externas (gestos, deslocamentos espaciais, gritos, alucinações verbais repetidas, delírios, divagações ou discurso louco). E parece que Fernando de Carvalho tem justamente pensado nisso para ajustar o interior do romance de

Nassar ao exterior do cinema como forma narrativa *sui generis*. Soube que Fernando Arrabal e Pier Pio Pasolini sabiam efetuar perfeitamente esse tipo de ajustes.

Outra possibilidade de transposição narrativa existe também no caso apontado. Raduan Nassar tem demonstrado um jeito de escrever que era suscetível de ser explorado pelo cinema desde o seu conto dos anos 60, *Menina a caminho*. Ele fez deambular a menina protagonista através de uma cidadezinha onde ocorreram diversas ações pitorescas e encontros dramáticos. Havia também em certos episódios desse conto a presença de diversas imagens de que, como se sabe, são tecidas o cinema: fotos de Getúlio Vargas na barbearia e na entrada do armazém de seu Américo, imagem de mulher pelada numa garrafa de água perfumada da barbearia, imagem captada pela jovem heroína perante a escola de Dona Eudoxia, imagens e bonecos falando e fazendo caretas na maravilhosa oficina de Tio Nilo. Tudo isso indiciam virtualidades cinematográficas no autor de *Lavoura Arcaica*. E ali não são espaços exteriores que faltam, mesmo se o drama principal é psicológico e, em certo sentido, político e mítico. Relembramos aqui que, na tradição romana o pai era na célula familiar o representante do Estado em casa com direito de vida e de morte sobre os filhos, e na inflexão mitológica introduzida pela modernidade na era clássica e néo-clássica, o pai representa a tradição e o filho a modernidade. O conflito que se deu em *Lavoura arcaica* acabou tomando plenamente um sentido intergeracional entre Tradição e modernidade na ordem dos valores e na dupla ordem axiológica e política.

3 Os arremates do olhar

Muitos são os estudos destinados à adaptação da arte literária em outros meios como o cinema. Glauber Rocha dizia que “a câmera é um olho sobre o mundo”, ou seja, o registro da percepção particular das manifestações humanas podendo ser exibido simultaneamente para públicos distintos. Fica incontrolável o registro de acesso a essas produções à medida que ganham espaço em vias de consulta e postagem em massa, como a internet e outros meios. As facilidades de acesso das mais elaboradas produções cinematográficas até as gravações mais elementares são democratizadas tanto pela rede de comunicação quanto pelas reproduções com baixo custo e fácil aquisição. O mundo, na medida em que está “olhando” também está sendo “olhado” por um foco individualizado. Em alguns casos, antes mesmo do filme ser exibido oficialmente nas salas de cinema são disponibilizados clandestinamente ao domínio público. Reiterando o que dissemos anteriormente, a rapidez da informação é decorrente das facilidades de aquisição dos meios técnicos de produção e consumo fílmicos, por meio da tecnologia.

Contemporâneo ao espírito que movia o processo de produção artística da obra *Lavoura arcaica* (1975), Glauber Rocha, na década de 70, já atribuía à importância merecida ao cinema quando disse que “é uma função digna do cinema mostrar o homem ao homem”. Desde então o cinema brasileiro tem passado uma longa trajetória de modificações.

Produzido em 2001, vinte e seis anos após a publicação da obra, a adaptação fílmica de Luiz Fernando de Carvalho da obra *Lavoura arcaica* é um marco no cinema brasileiro. Alvo inclusive de críticas, o filme não teve a repercussão de público espectador como esperava. A longa duração, a fotografia quase abstrata e os escassos diálogos, levaram a produção a um estilo peculiar. Entretanto, após seu lançamento em filme a obra adquire mais adeptos entre o público leitor. Algumas fases de preparação fílmica foram acompanhadas pelo próprio autor do texto original. Carvalho utiliza os escritos de Nassar como fonte primária de todas as falas no filme, sem roteiro prévio. Entretanto, o filme é premiado em festivais e mostras nacionais e internacionais, com destaque pela fidelidade ao texto original, trilha sonora, fotografia, direção, interpretação e contribuição cultural. A elaboração para produção fílmica de *Lavoura arcaica* rendeu ainda o

documentário de 90 minutos, *Que seus olhos sejam atendidos*, como resultado da viagem do cineasta ao Líbano, em busca de detalhes das tradições árabes para gravação do filme.

Essas informações nos motiva a pensar que Carvalho intencionou reproduzir unicamente o olhar de Nassar para o cinema, ao utilizar-se apenas da obra como roteiro para o filme. A categoria de premiação “fidelidade ao texto original” nos prova isso. Mas para produção artística existe mesmo o critério de fidelidade? As distintas repercussões só mostram os diferentes cursos que, tanto a obra quanto o filme seguiram. Ainda que sejam similares, elas são diferentes. Os mecanismos de fundição das produções são compostos e distintos e repercutem de maneira autônoma considerando suas incorporações textuais e existenciais.

Na obra, o leitor é livre para imaginar cenários, figurinos, personagens, sonoro, confluências da leitura táctica; já no filme o espectador também goza de liberdade, mas uma liberdade retida ao plano visual, das intensidades da imagem e do som pela interpretação que Fernando de Carvalho fez da obra de Nassar. No filme a obra assume corpo materializado em vídeo. Um corpo induzido e visualizado de forma viciada por quem o produziu. E no plano sensorial, de fiel não vejo muito. Se analisarmos pelas “profundezas das substâncias” (BACHELARD, 1948, p.38) veremos mais distinção que semelhanças.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *La ferre et les reveries de la volonté*. Paris: Corti, 1948.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRUNEL, Pierre e outros, *Compendio de literatura comparada*. Lisboa: Calouste Gilbenkian, 2004, p.1-19.

DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, 1969

DINIZ, Thais Flores. *Literatura e Cinema: Tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

LITS, Marc. *Da narrativa à narrativa midiática/ Du récit au récit médiatique*. Bruxelles: De Boeck, 2008.

MACE, Éric. MAIGRET, Eric. *Penser les Médiacultures*. Paris: Armand Colin, 2005.

SANTAELA, Lúcia. Cultura midiática. In: *Mídia, Cultura, comunicação*. Anna Maria Balogh, Antonio Adami, Juan Droguett, Haydée D. de Faria Cardoso (orgs). São Paulo: Arte & Ciência, 2002, p. 47-55.

Outras referências

Palestra de Ismail Xavier no congresso da ABRALIC (2008), dividido em três partes. Acesso em julho/2012: <http://www.youtube.com/watch?v=WYxlwHRwmsY>