



IMAGENS E PALAVRAS ESPECULARES NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE LAVOURA ARCAICA

DUARTE, Gabriela Bohlmann¹; CUNHA, João Manuel dos Santos².

¹Acadêmica do Curso de Letras – Português/Inglês e Respectivas Literaturas da UFPel; integrante do Grupo de Pesquisa “Estudos de intertextualidade: códigos estéticos e culturais; sistemas literários”, coordenado pelo Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha; bibi_duarte@yahoo.com.br

²Doutor em Letras; professor de Literatura na Faculdade de Letras, Departamento de Letras Vernáculas, UFPel; profjoaomanuel@terra.com.br

1. INTRODUÇÃO

No âmbito dos estudos comparados em literatura, uma vertente crítica bastante rentável é a que se dedica a investigar a tradução fílmica para textos literários. Operando no campo da tradução intersemiótica, um cineasta, quando transpõe uma narrativa literária para o cinema, o que faz é interpretar o texto primeiro, criando objeto estético novo e independente de seu hipotexto, por meio do exercício de uma outra linguagem estética. Ambos os textos – livro e filme –, ainda que participem do mesmo espaço da narratividade, guardam entre si, entretanto, diferenças fundamentais: são objetos codificados por meio de sistemas estéticos independentes e autônomos.

Já que esse novo objeto estético criado pelo autor fílmico resultará de sua leitura crítica do texto literário, constitui-se, assim, em campo de interesse fundamental para os estudos comparados em literatura, pois estabelecerá relações intertextuais com a narrativa verbal. Por outro lado, o texto fílmico pode ser considerado como intertexto da obra literária, se nos ativermos aos princípios da teoria da transtextualidade proposta por Gérard Genette (1982), e sua análise poderá, certamente, trazer novas luzes sobre o sentido do texto literário.

Um *incipit* fílmico, considerado como paratexto de uma narrativa cinematográfica, a partir da definição de Genette, “[...] toda espécie de texto pré ou pós-limiar constituindo-se como um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que precede o texto propriamente dito” (apud CUNHA, 2007, p. 2), pode, como acontece em textos narrativos de ficção, já apontar para o sentido da obra como um todo. Da mesma forma como o próprio título da obra, que se constitui em importante informação paratextual, esses segmentos textuais podem ser interpretados separadamente, com vistas à determinação de caminhos para a produção de sentido na posterior análise global da obra.

O filme *Lavoura Arcaica* (2001), escrito e dirigido por Luiz Fernando Carvalho, a partir do romance *Lavoura arcaica* (1976), de Raduan Nassar, constitui-se em objeto narrativo especialmente importante no espectro dos interesses comparatistas que

lidam com a questão das traduções intersemióticas, tal a intensidade com que o cineasta submergiu criticamente na obra a ser traduzida.

É a partir dos preceitos teóricos do comparatismo que se preocupa com a questão das traduções intersemióticas, justamente, que esta investigação objetivou analisar os prólogos literário e fílmico – incluindo-se aí os títulos das duas obras –, lendo-os em conjunto, buscando entender a produção de sentido efetivada pela interpretação de Carvalho para o texto de Nassar.

2. METODOLOGIA

Leitura comparada dos textos literário e fílmico – centrada nos *incipit* –, por meio de suporte teórico selecionado das teorias da intertextualidade (Kristeva, 1969), Barthes (1970) e da transtextualidade (Genette, 1982), bem como da aplicação de conceitos fundamentais do comparatismo contemporâneo para a fundamentação teórica, tais como as teorias da tradução intersemiótica, tanto no âmbito da teoria da literatura, como no da lingüística e da estética fílmica.

3. DISCUSSÃO

Como se sabe, a tradução fílmica produz objeto novo, autônomo, a partir das especificidades do próprio código cinematográfico, já que “o que é traduzido não é o signo em sua materialidade, mas o sentido que nele pode ser construído pelo especial leitor-cineasta” (CUNHA, 2007, p. 3). A tarefa de Luiz Fernando Carvalho não foi a de recriar cada frase presente no texto, mas traduzir o mesmo sentido do texto de Raduan Nassar por meio de imagens montadas em seqüências. O cineasta afirma que não trabalhou em cima de roteiros e *storyboards*, “o que houve foi um trabalho de improvisação em cima do próprio livro” (CARVALHO, 2002, p. 44).

É importante ressaltar que já na determinação do título do filme, o diretor está apostando em uma relação paratextual essencial para leitura crítica que faz do livro de Nassar: *LavourArcaica*. Não é a mesma *Lavoura arcaica* de Nassar, pois o “a” final de lavoura fundiu-se com o “a” inicial de arcaica, originando um único “A” maiúsculo, como bem apontou CUNHA (2007, p.2). Este recurso adotado pelo diretor, por si só, não está relacionado diretamente com a linguagem cinematográfica, pois se trata de exercício criativo com signos da linguagem verbal. É com esse jogo das letras “A”, porém, que também é o signo verbal das letras iniciais dos nomes de André e Ana, os irmãos que ocupavam o lado esquerdo da mesa, que traziam “o estigma de uma cicatriz” e que praticaram o ato incestuoso, trazendo “uma semente de desordem” (NASSAR, 2006, p. 156-158) para a família, que o cineasta anuncia a sua leitura crítica para o romance de Nassar.

No texto literário, o personagem André sai de casa porque não consegue mais conviver no ambiente familiar. A recusa de Ana em assumir uma relação conjugal com André foi o fator fundamental da sua decisão, além de não suportar mais aquele lugar marcado pelo “jugo da lei paterna” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 62). Pedro, o irmão mais velho, vai até a pensão onde André hospedou-se a fim de reconduzi-lo ao antigo lar, já que a família foi profundamente atingida pela sua partida. É nesse encontro, no quarto da pensão, que André revela para Pedro que era preciso, então, libertar o corpo da família da rigidez imposta pela palavra do pai. Daí, a ocorrência do ato incestuoso entre ele e a irmã ser considerado por ele como uma necessidade, a qual justificaria uma união de “dois corpos [que] são habitados desde sempre por uma mesma alma”. (p. 131).

Luiz Fernando Carvalho traz o sentido dessa união física e espiritual, por meio da representação visual dos signos verbais, já para o título do filme, paratexto da narrativa, ao transformar os dois “a” minúsculos em um único “A” maiúsculo, como vimos, marcando sua interpretação para a força dessa união. A fusão existencial de André e Ana (a crase dos dois “a”, ou dos dois “eu”), numa única entidade física e espiritual, através do ato sexual, não é vista, assim, pelo personagem, como um interdito, mas como a força impositiva de um milagre:

o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; [...] descobrimos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum (p.118)

Essa idéia da busca por um ideal de união perfeita e apaziguadora do espírito, por uma relação que completasse a existência de André, é enfatizada pelo fato de o nome da irmã – Ana – significar, em árabe, “eu”, o pronome, o próprio nome, a identidade. Dessa forma, ao unir os “a” do título literário para transformá-los em um único “A” no título fílmico, o cineasta apresentaria uma chave para a sua interpretação dos fatos criados pelo narrador literário.

Na seqüência fílmica em análise, André, após lembrar uma cena de sua infância, acata o pedido anterior de Pedro e abotoa a sua camisa. Logo após, dirige-se à sua cama e a arruma, enquanto Pedro está em pé, em frente a uma vela, a única iluminação ambiental. Vejamos como a cena é estruturada, a partir da decupagem da seqüência:

André junta peças de roupa do chão, dirige-se ao guarda-roupa, pega outra peça pendurada e as coloca em seu lugar. Em seguida, fecha a porta e, em close, visualizamos seu rosto no espelho. Encosta sua cabeça neste e o embaça com a respiração. Fecha os olhos, pensativo. Em *plano americano*, Pedro, de costas, olha para o lado e caminha, em um ambiente escuro. Novamente em *close*, André escreve no espelho embaçado, com o dedo, “AN” e pára; olha para a imagem formada ao som de passos. Em *primeiro plano*, Pedro, de frente para câmera, diz: “As venezianas...”. *Close* em André, que olha na direção do irmão em seu reflexo no espelho. Novamente em *primeiro plano*, Pedro diz: “Por que as venezianas estão fechadas?”. O rosto refletido de André olha para baixo e o visualizamos, ainda sob o espelho, dirigir-se até a janela e abri-la, deixando a claridade entrar em seu quarto. Juntamente com a claridade, a próxima cena traz, ao som vozes infantis, o nome do filme – *LavourArcaica* – sobre uma tela branca com algumas sombras, na cor vermelha. Com uma melodia suave, nos é apresentada a informação: “da obra de Raduan Nassar”, e: “um filme de Luiz Fernando Carvalho”.

Ao grafar as letras “AN” no espelho e não concluir a palavra, André revela sua dúvida, pois a partir dessas iniciais, poderiam ser grafadas tanto a palavra “André” como “Ana”, sendo que esta última nos traria a imagem de sua irmã ou/e ainda seu significado árabe “eu”. Tudo o que é codificado no écran fílmico tem um sentido, segundo Marcel Martin (2007, p. 93), e ainda a propósito da imagem fílmica, diz que “é possível, com efeito, falarmos de um conteúdo aparente e um conteúdo latente.” (2007, p. 94). Assim, a escolha dessa cena e a sua construção mostram, no decorrer do filme, a intenção narrativa do cineasta: afirmar a dúvida presente em André, o qual não sabe, nesse momento, como definir e qualificar a sua imagem refletida em

um espelho embaçado, sem nitidez. Por não conseguir se reconhecer no espelho, André não consegue concluir a palavra; ou não o consegue pela impossibilidade da concreção dos dois corpos em um só, das duas almas numa única alma, das duas identidades num único eu, dos dois signos em um só. Já a falta de nitidez origina-se pelo embaçamento, provocado pelo próprio personagem, o qual, segundo o narrador literário, estava “confuso, e até perdido” (p. 13). Dessa forma, a seqüência de imagens em que nos estamos detendo, revelaria recursos próprios da linguagem cinematográfica que, inseridos em um conjunto da obra, conseguiriam corroborar a mensagem elaborada pelo diretor, o qual se colocaria, pela leitura que estamos propondo, na mesma direção do que é articulado no texto literário.

É a partir do *incipit* fílmico, portanto, caracterizado como um jogo criativo e especular entre palavras, letras e imagens, que o cineasta apresenta a direção de sua leitura para o texto de Nassar. Por meio dessa invenção tradutora, já se torna possível, a partir da análise comparada dos prólogos literário e fílmico – os *incipit* narrativos – ambos paratextos aqui referidos, visualizar-se uma criação estética que ilumina seu hipotexto, o livro de Raduan Nassar.

4. CONCLUSÃO

Conclui-se, então, que o diretor Luiz Fernando Carvalho, ao criar texto novo a partir de um texto antecedente, fez avançar o sentido da obra primeira, pela sua interpretação. Sabe-se que, segundo Haroldo de Campos (apud JOHNSON, 1993, p. 6), a tradução intersemiótica caracteriza-se por produzir “em uma outra linguagem, uma outra informação estética, autônoma [...]”; essas serão diferentes enquanto *linguagem*, mas como corpos isomorfos cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. Desse modo, o cineasta trouxe novas possibilidades de representar aquilo que está inserido dentro do sistema maior, ou seja, o da narratividade. Através do exercício criativo de colocar na cena tradutora relações intertextuais, valorizando o caráter paratextual do texto, o cineasta o que propõe é a sua visão crítica para o livro de Raduan Nassar, reforçando, assim, a importância de um leitor atento e criativo para a produção de sentido com a leitura de textos literários.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUNHA, João Manuel dos Santos. A persistência da lavoura de Nassar na lavra de Carvalho. São Paulo: **Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada** – Abralic, 2007: São Paulo-SP – *Literatura, Artes, Saberes/ Sandra Nitrini... et al.* (Org.) – São Paulo: ABRALIC, 2007. e-book
- JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema**. São Paulo: T&Q, 1993
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3ª Ed. Revisada pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de Literatura Brasileira**. v. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

6. REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

CARVALHO, Luiz Fernando. **LavourArcaica**. Brasil: Videofilmes/Tibet Filme, 2001.
Cópia em DVD, Versátil, 2006.