

Wanessa Gonçalves Silva

**TRADUÇÃO E MEDIAÇÃO:  
O CORPO EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR  
E DE LUIZ FERNANDO CARVALHO**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de doutora em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Wrege Rassier.

Florianópolis  
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Wanessa Gonçalves

Tradução e mediação : o corpo em Lavoura arcaica,  
de Raduan Nassar e de Luiz Fernando Carvalho /  
Wanessa Gonçalves Silva ; orientadora, Luciana Wrege  
Rassier, 2017.

272 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,  
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Semiótica. 3. Mediação  
significa. 4. Corpo. 5. Lavoura arcaica. I. Rassier,  
Luciana Wrege. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da  
Tradução. III. Título.

Wanessa Gonçalves Silva

**TRADUÇÃO E MEDIAÇÃO: O CORPO EM *LAVOURA*  
ARCAICA, DE RADUAN NASSAR E DE LUIZ FERNANDO  
CARVALHO**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de “Doutor”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 15 de setembro de 2017.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão  
Coordenadora

**Banca examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Wrege Rassier  
Orientadora – Presidente

---

Prof. Dr. Berthold Zilly  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Fernando Andacht  
Universidad de la República Uruguay

---

Prof. Dr. Markus Johannes Weininger  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Ivana de Lima e Silva  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Ao Tiago, por tudo.*

## AGRADECIMENTOS

À Deusa mãe e ao Deus pai, pela capacidade de perseverar.

Aos meus pais, pela existência.

Ao professor Pedro de Souza, por me abrir as portas do doutorado.

À Universidade Federal da Grande Dourados, pelo afastamento concedido.

À professora Luciana Wrege Rassier, por me conduzir pelo labirinto nassariano.

Ao professor Mauri Furlan, pelas conversas que acalmam.

Ao autor Raduan Nassar, pelos encontros mágicos.

Ao diretor Luiz Fernando Carvalho, por materializar o *Lavoura* no plano cinematográfico.

Ao professor Rodrigo Garófallo Garcia, por todas as licenças, inclusive as poéticas.

Aos professores da banca de qualificação e defesa, Fernando Andacht, Berthold Zilly, Markus Weininger e Márcia Ivana, pela leitura atenta e contribuições valiosas a este trabalho.

À minha família e aos amigos, pela compreensão diante de tantas faltas e recusas.

A todos os professores e colegas da UFSC e da Ilha, pelas marcas deixadas.

Gratidão.

“Do meu lado, aprendi bem cedo que é difícil determinar onde acaba nossa resistência, e também muito cedo aprendi a ver nela o traço mais forte do homem; mas eu achava que, se da corda de um alaúde — esticada até o limite — se podia tirar uma nota afinadíssima (supondo-se que não fosse mais que um arranhado melancólico e estridente), ninguém contudo conseguiria extrair nota alguma se a mesma fosse estendida até o rompimento. Era isso pelo menos o que eu pensava até a noite do meu retorno, sem jamais ter suspeitado antes que se pudesse, de uma corda partida, arrancar ainda uma nota diferente (o que só vinha confirmar a possível crença de meu pai de que um homem, mesmo quebrado, não perdeu ainda sua resistência, embora nada provasse que continuava ganhando em sensibilidade).”

*Lavoura arcaica*, cap. 26.

## RESUMO

Esta tese tem por objetivo demonstrar que a tradução caracteriza-se por um processo e um produto oriundo de mediação sgnica não limitado à esfera verbal, ou seja, aos signos linguísticos, podendo ocorrer por intermédio do corpo e da adaptação cinematográfica. A fim de discutir a tradução do ponto de vista semiótico, empreendemos a análise do romance *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e do filme homônimo (2001), de Luiz Fernando Carvalho, com base, principalmente, na teoria semiótica de Charles S. Peirce (1931-1958), tomando o processo de mediação realizado pelo signo como ponto chave de nossa análise, nas reflexões de Shusterman (2008) e de Varela, Thompson e Rosch (1991) sobre a relação do corpo com a cognição, no pensamento de Gil (1997, 2002) e de Pavis (2003) sobre o corpo em performance e nos estudos de Hutcheon (2013) e Stam (2000, 2006, 2008) sobre as adaptações. Por meio da análise do romance *Lavoura arcaica*, evidenciamos o corpo dos personagens como um espaço de mediação de informações no qual signos, significados e tradução são produzidos. Do mesmo modo, ao analisarmos o filme dirigido por Carvalho, verificamos que a adaptação cinematográfica ocorre devido a mediações sgnicas realizadas pelo diretor, pela equipe técnica e pelos atores durante um longo e repleto de especificidades processo criativo, sendo um tipo de transposição de um sistema de signos para outro e, conseqüentemente, tradução da obra literária. Aliando a análise do *Lavoura arcaica*, romance e filme,  discussão da noção de tradução cunhada por Jakobson (1959/2012) sob a perspectiva da semiótica, concluímos que toda tradução é, em si, um processo e um produto de mediação entre signos, independente de se realizar entre sistemas de signos verbais ou não verbais, passível de acontecer por meio do corpo e da adaptação para o cinema.

Palavras-chave: Tradução. Semiótica. Mediação sgnica. *Lavoura arcaica*. Raduan Nassar. Luiz Fernando Carvalho.

## ABSTRACT

This thesis aims at demonstrating that translation can be considered as a process and a product which result from sign mediation, not limited to verbal or linguistic signs, and which can occur by means of the body and adaptations. In order to discuss translation from a semiotic perspective, we analyse the novel *Lavoura arcaica* (*Ancient tillage*), by Raduan Nassar (1975), and its film adaptation, directed by Luiz Fernando Carvalho (2001), based on Charles S. Peirce's semiotics (1931-1958), considering the sign mediation process as a key point for the analysis here conducted, on Shusterman's (2008) and Varela, Thompson and Rosch's thought about the relation between body and cognition, on Gil's (1997, 2000) and Pavis' (2003) ideas about body and performance, and on Hutcheon's (2013) and Stam's (2000, 2006, 2008) studies about adaptations. The analysis of the novel *Lavoura arcaica* allowed us to understand the body of the characters as the place of mediation where signs, meanings and translation are produced. In the same way, the analysis of the film directed by Carvalho made it possible to verify that film adaptations happen due to many sign mediations performed by the director, its crew and by the actors during a long creative process that is plenty of peculiarities, which turns the movie into a kind of transposition from one sign system into another and, consequently, a translation of the novel. Combining the analysis of *Lavoura arcaica*, novel and film, with the discussion of Jakobson's idea of translation (1959/2012), and approaching them from the semiotics point of view, we conclude that translation is, essentially, a sign mediation process and a product of such process regardless of it occurs between verbal or non-verbal signs, also happening by means of body expressions and film adaptations.

Keywords: Translation. Semiotics. Sign mediation. *Lavoura arcaica*. *Ancient tillage*. Raduan Nassar. Luiz Fernando Carvalho.



## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>2.</b>	<b>O CHÃO TEÓRICO</b>	21
2.1	A SEMIÓTICA PEIRCEANA E A TRADUÇÃO COMO MEDIAÇÃO	22
<b>2.1.1</b>	<b>A teoria triádica de Peirce</b>	22
2.1.1.1	As categorias universais	22
2.1.1.2	O signo e seus elementos	25
2.1.1.3	A divisão tricotômica peirceana	29
2.1.1.3.1	<i>Ícone, índice, símbolo</i>	30
<b>2.1.2</b>	<b>Tradução, uma mediação sógnica</b>	37
2.1.2.1	Tradução e tradução intersemiótica	37
2.1.2.2	Tradução sógnica	40
2.1.2.3	Tradução, mediação e terceiridade	43
2.2	O CORPO E SUA FUNÇÃO MEDIADORA	46
<b>2.2.1</b>	<b>Cognição, comunicação e tradução sógnica</b>	46
2.2.1.1	Corpo e cognição	46
2.2.1.2	Corpo e comunicação	50
2.2.1.3	Corpo e tradução sógnica	53
<b>2.2.2</b>	<b>Corpo, performance e tradução</b>	56
2.2.2.1	Corpo e performance	56
2.2.2.2	Performance e tradução	60
2.3	A ADAPTAÇÃO	61
<b>2.3.1</b>	<b>Fidelidade, intertextualidade e modos de engajamento</b>	61
2.3.1.1	Adaptação e fidelidade	61
2.3.1.2	Adaptação e intertextualidade	61
2.3.1.3	Adaptação e modos de engajamento	68
<b>2.3.2</b>	<b>Adaptação e tradução: diálogo entre sistemas sógnicos</b>	72
2.3.2.1	Adaptação e tradução	72
2.3.2.2	Adaptação como tradução: processo e produto sógnicos	76
<b>3.</b>	<b>O CHÃO LITERÁRIO: LAVOURA ARCAICA</b>	79
3.1	RADUAN NASSAR E SUA OBRA	82
<b>3.1.1</b>	<b>Um brasileiro de origem libanesa</b>	82

<b>3.1.2</b>	<b>O criador Raduan Nassar</b>	85
3.1.2.1	A criação literária	87
3.1.2.2	O abandono da literatura	94
3.1.2.3	E hoje?	96
<b>3.1.3</b>	<b>O romance <i>Lavoura arcaica</i></b>	100
3.1.3.1	Gênese de uma obra-prima	100
3.1.3.2	O que conta o <i>Lavoura</i> , e como conta?	102
3.1.3.3	Quem são os corpos?	105
3.1.3.4	O <i>Lavoura</i> na academia	109
3.2	LUIZ FERNANDO CARVALHO E SUA OBRA	113
<b>3.2.1</b>	<b>“O meu Carvalho é das Alagoas”</b>	113
<b>3.2.2</b>	<b>A trilha profissional</b>	116
3.2.2.1	A criação para a televisão	118
3.2.2.2	A criação para o cinema	123
3.2.2.3	O lugar da literatura	126
<b>3.2.3</b>	<b>O projeto <i>Lavoura arcaica</i></b>	130
3.2.3.1	A espera e o encontro	130
3.2.3.2	Gênese de uma obra fílmica	134
3.2.3.3	O chão e o tempo do <i>Lavoura</i>	138
3.2.3.4	Seleção de atores	140
3.2.3.5	A preparação artística	143
3.2.3.6	O figurino	146
3.2.3.7	A fotografia	148
3.2.3.8	A música	151
3.2.3.9	Índices na tela	153
<b>4.</b>	<b>CORPO E TRADUÇÃO EM LAVOURA ARCAICA</b>	157
4.1	CORPO E TRADUÇÃO NO ROMANCE DE NASSAR	159
<b>4.1.1</b>	<b>Tradução: o corpo gerando signos</b>	159
4.1.1.1	O corpo pródigo: André	161
4.1.1.2	Embate de corpos: pai e filhos	168
4.1.1.3	O corpo de campônia: Ana	175
4.2	CORPO, UMA MEDIAÇÃO NO ROMANCE LAVOURA ARCAICA	181
<b>4.2.1</b>	<b>Corpo, signos e interpretantes</b>	183
<b>4.2.2</b>	<b>Corpos traduzindo o <i>Lavoura</i></b>	186
4.3	CORPO E TRADUÇÃO NO FILME DE CARVALHO	189
<b>4.3.1</b>	<b>A atmosfera do corpo na tela</b>	189

4.3.1.1	O corpo fragmentado: André	196
4.3.1.2	Embate de corpos: pai e filhos	214
4.3.1.3	O corpo feminino: Ana	228
4.4	CORPO, UMA MEDIAÇÃO NO FILME <i>LAVOURA ARCAICA</i>	241
<b>4.4.1</b>	<b>Imagens, signos e interpretantes</b>	243
<b>4.4.2</b>	<b><i>Lavoura</i> traduzindo <i>Lavoura</i></b>	246
<b>5.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	249
	<b>REFERÊNCIAS</b>	255



## 1. INTRODUÇÃO

Antes de nos embrenharmos nas páginas que seguem, será necessário nos despirmos dos conceitos que limitam a tradução ao trabalho com o elemento verbal. Será preciso tirarmos as vestes que conferem à tradução e à adaptação uma condição servil e parasitária para assumi-las enquanto obras originais ligadas intimamente a outras obras. Será necessário desnudarmo-nos de preceitos antigos e abrirmos os olhos para aquilo que sempre esteve presente, porém muitas vezes relegado ao esquecimento. Desvencilharmo-nos do tradicional e subverter leituras: é o que será preciso fazer para que esta tese seja entendida conforme ela foi pensada e elaborada.

Quando falamos sobre tradução, falamos não apenas sobre línguas, mas também sobre signos, linguagens e manifestações culturais. Por essa razão, ao refletirmos sobre tal atividade, a pensamos como um movimento interpretativo contínuo que semeia várias possibilidades de expressão, sejam elas escritas, orais, musicais, visuais ou performativas, por meio das quais temos acesso a uma vastidão de significados. Assim, ao falarmos e refletirmos sobre tradução, pensamos sobre um processo constante de mediação, empreendida sempre a partir de sistemas de signos diferentes, complexos, dinâmicos e arbitrários. Pensando a tradução dessa maneira, a entendemos como um processo e um produto que envolvem não somente signos verbais, mas também não verbais.

Considerar a tradução dessa perspectiva implica considerá-la como um processo intersemiótico que excede a definição dada por Roman Jakobson (1959/2012)<sup>1</sup> aos termos “tradução intersemiótica” ou “transmutação”, na qual o linguista limita esta atividade à interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais. Dessa forma, a tradução intersemiótica pode ser abordada como uma prática que ocorre também na direção oposta à proposta por Jakobson, ou seja, do signo não verbal para o verbal, conforme apontou Plaza (2001), e ainda entre signos não linguísticos. Mais do que percebermos a tradução como um processo entre signos linguísticos e não linguísticos, somos levados a pensar o ofício tradutório como uma mediação que ocorre entre signos pura e simplesmente, seja qual for o tipo de tradução que se realize.

---

<sup>1</sup> O ensaio no qual Jakobson define os três tipos de tradução foi publicado pela primeira vez em 1959. O ano de 2012 diz respeito à edição aqui utilizada. Portanto, para as chamadas de citações extraídas desse ensaio serão feitas a partir da edição de 2012.

Neste sentido, poderíamos realmente abordar a tradução como uma mediação entre signos, isto é, como tradução sógnica, já que o signo apresenta-se enquanto um elemento intrínseco tanto na tradução que envolve línguas como na tradução que dispensa o verbal? Desse modo, teríamos a possibilidade de tratar o ofício tradutório e seu produto de maneira mais abrangente, a partir da qual manifestações artísticas, como a dança, a pintura, a adaptação cinematográfica e até mesmo o corpo, na qualidade de elo entre o ser e o mundo, por exemplo, poderiam ser vistos como tradução ou agentes tradutores, uma vez que realizam a mediação necessária para a transmissão e geração de significados?

Partindo desse questionamento, abordaremos a tradução como uma operação estabelecida essencialmente entre signos, e tomaremos o romance *Lavoura arcaica* (1975)<sup>2</sup>, de Raduan Nassar, e o filme homônimo (2001), de Luiz Fernando Carvalho, como *corpus* de estudo, analisando em ambas as obras de que forma o processo tradutório e sua resultante ocorrem. Assumimos o corpo, enquanto produtor de signos e significados, como fio condutor de nossa análise, além de abordarmos a adaptação cinematográfica de Carvalho como uma tradução do livro de Nassar. Assim, consideramos neste trabalho os gestos, as expressões e as posturas produzidas pelo corpo dos personagens como signos corporais<sup>3</sup> responsáveis pela geração de interpretantes dentro do processo tradutório empreendido no romance e no filme, que se torna conhecido por intermédio do narrador-protagonista ao contar sua “história passional”, no romance, e dos atores ao corporificarem a obra na tela do cinema. A análise de nosso *corpus* será conduzida, portanto, com base na hipótese de que a tradução acontece enquanto mediação sógnica também a partir dos signos gerados pelo corpo.

Esclarecemos que nossa intenção ao considerar o filme de Carvalho como tradução do romance de Nassar, no entanto, não é tratá-lo em termos comparativos, apontando possíveis “erros” e “acertos” com base em uma noção de “fidelidade” ao original que confere à adaptação um status derivativo. Ao contrário, consideramos a adaptação como uma obra autônoma, embora palimpsestosa, advinda de um

---

<sup>2</sup> Ano de publicação da primeira edição da obra. Para esta pesquisa, utilizamos a 3ª edição revista pelo autor e publicada em 1989.

<sup>3</sup> Embora a voz possa ser estudada no âmbito dos signos corporais, neste trabalho não a abordaremos. Portanto, nesta pesquisa, quando nos referirmos a signos corporais, estaremos falando dos gestos, das posturas e/ou das expressões produzidas pelo corpo e, muitas vezes, mencionaremos tais signos de forma isolada, dependendo daquilo que estivermos analisando.

processo criativo e sógnico tal como a tradução conforme apontam Stam (2000, 2006, 2008) e Hutcheon (2013). Este modo de pensar a adaptação converge para a concepção de tradução mencionada há pouco, e, em conjunto, ambas as reflexões auxiliam na delimitação do escopo de nossa pesquisa.

Para analisarmos o corpo enquanto produtor de signos e tradutor na obra de Nassar e no filme de Carvalho, tomamos como base teórica principal a semiótica peirceana, sendo nossa análise realizada, primeiramente, em nível narrativo e imagístico no âmbito do romance e, em seguida, em nível performático e visual<sup>4</sup> na esfera do filme. Assim, buscamos compreender como o processo de mediação realizado pelo corpo pode ser considerado tradução e de que forma os signos são gerados pelo corpo, fazendo deste um veículo de tradução e, conseqüentemente, um agente tradutor. Observamos ainda de que maneira os corpos descritos no livro e vistos no filme traduzem a história narrada pelo protagonista, tornando a obra fílmica uma tradução da obra nassariana.

De modo geral, nosso objetivo centra-se em demonstrar que a tradução caracteriza-se por um processo de mediação sógnica não limitado à esfera verbal, ou seja, aos signos linguísticos, podendo ocorrer por intermédio do corpo e da adaptação. Especificamente, pretendemos, com a pesquisa ora apresentada: evidenciar a maneira como os signos são criados pelo corpo dentro do processo tradutório existente em *Lavoura arcaica*, livro e filme, observando a geração contínua de significados decorrente desse processo; expor como a função de mediador exercida pelo corpo acontece, traçando um paralelo entre ela, a noção peirceana de terceiridade e o papel do tradutor enquanto produtor de sentidos; e demonstrar em que medida a adaptação cinematográfica pode ser considerada tradução.

Ao abordarmos a tradução intersemiótica desdobrando-a em uma noção menos restrita, ou seja, em operação e produto sógnicos, nossa pesquisa justifica-se pela necessidade de discutirmos, teórica e criticamente, esse tipo de tradução no âmbito da disciplina em que este

---

<sup>4</sup> Compreendemos que o filme *Lavoura arcaica* se constitui não apenas em nível performático e visual, mas também sonoro, por elementos como a voz dos atores, do narrador (Luiz Fernando Carvalho, em *voz over*), a música e todos os ruídos que nele se apresentam. Entretanto, nesta pesquisa, manteremos o foco na questão performática e visual, embora façamos menção, algumas vezes ao longo deste texto, ao elemento sonoro.

trabalho se insere, os estudos da tradução. Embora ele seja especialmente interessante e sua ocorrência seja abundante, esse tipo de tradução ainda ocupa pouco espaço no âmbito dessa disciplina no Brasil, principalmente no que se refere a uma abordagem baseada na semiótica peirceana, como podemos perceber ao pesquisarmos as dissertações e teses disponíveis nas páginas oficiais dos cursos de pós-graduação em estudos da tradução de nosso país<sup>5</sup>. O debate sobre esse assunto ocorre, normalmente, no âmbito de disciplinas como a literatura ou a literatura comparada, poucas vezes chegando aos estudos da tradução.

Diante desse cenário, a presente pesquisa visa contribuir para a reflexão sobre uma prática tradutória recorrente, mas contraditoriamente pouco estudada na esfera da disciplina da qual é objeto. Assim, este trabalho tem o intuito de nos fazer repensar a importância dos signos no processo interpretativo e gerador de significados que dá origem a um objeto estético autônomo, a tradução, e capaz de proporcionar novos pontos de vista sobre a obra de partida.

Com relação aos aspectos teóricos, a serem apresentados a seguir, esta pesquisa justifica-se por evidenciar a interface existente entre os estudos da tradução e a semiótica peirceana, confirmando o papel da tradução enquanto geradora de significados sem limitar sua matéria-prima à língua, ampliando, assim, seu alcance conceitual e refutando o espectro da fidelidade. Quanto à escolha do *corpus*, ela se deu após a reelaboração de nossa primeira proposta de pesquisa, centrada na dança do ventre como forma de tradução, e a partir do contato com o *Lavoura arcaica*, livro e filme, proporcionado pela disciplina “Tradução e identidades: diálogos entre literatura e cinema”, ministrada pela professora Luciana W. Rassier na Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC) em 2013.

Além de despertarem inquietação e admiração nesta pesquisadora devido à exímia escolha dos signos realizada por Nassar e pelo diretor, e pela riqueza de significados que isto acarreta, romance e filme foram escolhidos — ou nos escolheram — também por ocuparem lugar de destaque nos cenários literário e cinematográfico brasileiro, eloquentes por manterem-se atuais e dignos do reconhecimento do público e da

---

<sup>5</sup> Referimo-nos aos programas de pós-graduação em estudos da tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), da Universidade de São Paulo (USP), da Universidade de Brasília (UNB) e da Universidade Federal do Ceará (UFC), que, na maioria das vezes, conduzem pesquisas e produzem trabalhos voltados a aspectos específicos da tradução interlingual.



crítica até nossos dias.<sup>6</sup> Ademais, olhar para o *corpus* escolhido sob a perspectiva da tradução e da semiótica contribui para entendermos a obra de Raduan Nassar e a de Luiz Fernando Carvalho de um ângulo até então não evidenciado em trabalhos anteriores: o dos signos produzidos pelo corpo.

Nossa tese encontra-se organizada da seguinte forma: no primeiro capítulo, apresentamos as reflexões teóricas que norteiam a discussão acerca da tradução sígnica, do corpo como agente produtor de signos e tradução, e da adaptação enquanto obra autônoma e palimpsestosa. Para analisarmos o *corpus*, tomamos como base a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce a fim de reconhecermos e entendermos o mecanismo de atuação dos signos. Com base na semiótica peirceana, neste trabalho, abordamos o corpo da perspectiva da indicialidade, embora ele comparta da qualidade do objeto que denota, ou seja, traga em si a iconicidade partilhada por qualquer signo indicial. Utilizamos os *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (1931-1958) e a compilação de alguns escritos do autor publicada no Brasil sob o título *Semiótica* (1999). Além das definições de signo, seus elementos constituintes e tipos elencados por Peirce, serão importantes para nossa reflexão a explicação do autor sobre as categorias fenomenológicas universais e sobre o processo mediador necessário para a geração de novos signos, e a noção de conhecimento colateral, fundamental para a compreensão de um signo como tal.

A discussão acerca do caráter sígnico da tradução é feita a partir do conceito de tradução intersemiótica apresentado por Roman Jakobson em *On linguistic aspects of translation* (2012), que, a partir da definição peirceana para signo, nos leva a pensar na tradução enquanto um processo de semiose contínua, no qual signos são produzidos e relacionam-se entre si, apesar de estarem em sistemas semióticos

---

<sup>6</sup> A importância do romance de Nassar, e de sua obra completa, e do filme de Carvalho para a história da literatura e do cinema brasileiros pode ser medida pelo fato de, quarenta anos após a publicação do livro e quinze após o lançamento do filme, ambas as obras continuarem despertando a atenção da crítica especializada e do público. Exemplos disso se traduzem no Prêmio Camões concedido a Raduan Nassar em 2016, no espaço dedicado à apresentação especial do filme de Carvalho na 40ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo no mesmo ano, com direito a debate com a presença do diretor e do autor, e no encontro entre Nassar, Carvalho e estudiosos da obra nassariana promovido pela revista *Cult* em 2017.

diferentes. Ao refletir sobre o significado do signo linguístico enquanto uma tradução para outro signo, o linguista coloca a possibilidade de abordarmos o processo tradutório do ponto de vista semiótico e não apenas do linguístico, independente do tipo de tradução.

Ainda no primeiro capítulo, tomamos o corpo enquanto instrumento cognitivo, produtor de signos e, conseqüentemente, de tradução. Embasamos a discussão sobre esse tema no estudo realizado por Richard Shusterman, publicado sob o título *Body consciousness: a philosophy of mindfulness and somaesthetics* (2008), no qual o corpo é considerado como a consciência corporificada do *self* do indivíduo e instrumento de interação com o mundo, e na obra de Varela, Thompson e Rosch, intitulada *The embodied mind: cognitive science and human experience* (1991), na qual os autores tratam a cognição e a experiência como fenômenos inseparáveis do corpo. O corpo é também analisado nesse capítulo da perspectiva da performance e, para tanto, recorremos aos postulados de Patrice Pavis (2003), que trata do corpo do ator como recipiente e transmissor das emoções do personagem, e às reflexões de José Gil (1997, 2002), cujos apontamentos nos dizem que o corpo comunica a partir de sua capacidade sensorial e de um código corporal partilhado implicitamente pelos sujeitos.

A adaptação, especificamente a adaptação cinematográfica, fecha o primeiro capítulo, e a abordamos à luz da teoria proposta por Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013) e das considerações apresentadas por Robert Stam (2000, 2006, 2008). Ambos os autores consideram a adaptação enquanto obra original, embora de caráter palimpsestuoso, e dotada de intertextualidade, sendo inviável discuti-la a partir da noção de fidelidade a um original. Em todos os tópicos que compõem o capítulo, buscamos estabelecer relações com a semiótica peirceana e com nossa ideia de tradução sígnica apresentadas inicialmente. Embora outros estudiosos considerem a adaptação também do ponto de vista intertextual e a vejam como uma forma de tradução, como Catrysse (1992) e Cahir (2006), utilizaremos nesta pesquisa as reflexões de Stam e Hutcheon, principalmente quanto aos modos de engajamento, por considerarmos que a abordagem por eles proposta contribui de forma significativa para o desenvolvimento da ideia de adaptação enquanto tradução sígnica.

O segundo capítulo é dedicado ao *Lavoura arcaica*, livro e filme, e seus respectivos autores, e nele abordamos criações e criadores em linhas gerais. Na primeira seção do capítulo, refletimos sobre Raduan Nassar, suas origens, seu trabalho como criador/escritor e sobre o desapego que o tornou um “personagem fascinante” para a mídia

(NASSAR, 1997, p. 12). Em seguida, analisamos o romance nassariano, sua gênese e seu enredo, além de discorrermos brevemente sobre a fortuna crítica relacionada ao *Lavoura*, dando ênfase aos trabalhos acadêmicos por nós considerados mais relevantes ao estudo da obra, como, por exemplo, a tese de doutorado de Luciana Wrege Rassier, defendida em 2002 e a primeira a tratar da obra completa de Raduan Nassar.

Na segunda seção do capítulo, refletimos, a partir da análise do epitexto (GENETTE, 2009), notadamente de informações publicadas em diversas entrevistas de Luiz Fernando Carvalho, sobre o processo criativo do filme *Lavoura arcaica* e a trajetória profissional do diretor, marcada por trabalhos realizados, em sua maioria, para a televisão, porém dotados de uma estética diferenciada, que foge às regras estabelecidas pelo mercado e alia aspectos culturais brasileiros a uma linguagem teatral provida de sensibilidade e influenciada pela literatura. A seguir, abordamos a obra cinematográfica de Carvalho com foco em *Lavoura arcaica*, esquadrinhando o projeto de criação do filme desde o encontro do diretor, em 1997, com o texto de Nassar até a construção do ambiente, da família e da atmosfera que constituem a obra fílmica lançada em 2001.

Partindo das reflexões realizadas *a priori* e considerando a leitura detalhada das obras de Nassar e de Carvalho, o terceiro capítulo de nossa tese apresenta o corpo enquanto mediador da realidade, espaço de ação e gerador de signos capazes de traduzir os sentimentos, as personalidades e as intenções dos personagens. Inicialmente, pautadas pelos estudos expostos no primeiro capítulo sobre o papel do corpo na cognição e formação dos sujeitos, analisamos como os corpos são construídos no romance, constituindo-se como lugar da ação dos personagens. Em seguida, abordamos o corpo no romance como espaço de mediação sógnica, um espaço privilegiado de geração de signos, significados e tradução.

Na sequência, observamos de que forma os corpos dos personagens são lidos e materializados pelos atores no filme de Carvalho, cuja atuação traduz os sujeitos criados por Nassar no romance. Encerrando o capítulo, a partir das reflexões sobre tradução, semiótica e adaptação, analisamos o corpo dos atores em conjunto com elementos que constituem as imagens postas na tela e a obra cinematográfica *Lavoura arcaica* sob a perspectiva da tradução sógnica,

conferindo ao filme o papel de tradução do romance, para, em seguida, darmos corpo a nossas considerações finais.

Apresentações feitas, “com olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás”, com o corpo e a mente abertos a novas mediações, convidamos o nosso leitor a continuar o trajeto aqui iniciado e a aceitar o convite de Nassar, que, questionando conceitos arcaicos e subvertendo leituras, nos diz: “dilata as pupilas, esbugalhe os olhos, aperte tua mão na minha, irmão, e vamos.”

## 2. O CHÃO TEÓRICO

Ao contrário do que comumente se pensa, a tradução pode ser definida não somente do ponto de vista linguístico, mas também do audiovisual e ainda do corporal, já que, enquanto um processo e um produto, ela lida, de modo geral, com signos verbais e não verbais. Pensar em tradução, por esta razão, significa pensar em operações semióticas, realizadas entre signos oriundos de diversas mídias e aptos a comunicarem uma mensagem por meio de textos escritos, da música, da pintura, da dança, do cinema e, por que não dizer, do corpo.

Com o intuito de entender a tradução de uma maneira mais ampla, abordaremos, neste capítulo, os elementos relacionados à base de toda tradução ou de qualquer processo comunicativo e artístico, ou seja, os signos, focalizando a tradução intersemiótica empreendida pelas adaptações cinematográficas e pelas performances dos atores. Veremos de que modo as traduções são produzidas e como elas geram significados ao estarem vinculadas ao texto, ao cinema e ao corpo, passando a compreendê-las como operações essencialmente sgnicas.

Para discutirmos a tradução tanto no âmbito linguístico quanto no domínio corporal e cinematográfico, discorreremos inicialmente sobre os signos e suas especificidades de acordo com a teoria semiótica elaborada por Charles S. Peirce<sup>7</sup>, que servirá de base teórica para nossas argumentações e permeará nossa escrita ao longo de todo este trabalho. Abordaremos, conseqüentemente, a tradução como uma atividade que ocorre entre signos e também como mediação. Dessa forma, recorreremos aos trabalhos de Fernando Andacht (2012) e Dinda Górlée (1994) para fundamentar nossa argumentação.

Após abordarmos a semiótica peirceana e refletirmos sobre a tradução como um processo sgnico e de mediação, discutiremos acerca do corpo como instrumento cognitivo e performático responsável pela síntese intelectual entre o sujeito e mundo. O corpo será tomado como produtor de signos e espaço no qual a tradução ocorre por meio de signos corporais.

---

<sup>7</sup> Faremos uso da obra *The collected papers of Charles Sanders Peirce* (C.P.) (1931-58), editado por Charles Hartsorne e Paul Weiss. As citações extraídas dos textos de Peirce serão referenciadas de acordo com o modelo (C.P., 2.228), o qual traz a sigla do título original em língua inglesa seguido do volume (2) e do parágrafo (228) separados por ponto. As traduções ao português das citações do C.P. aqui utilizadas foram elaboradas por J. Teixeira Coelho Netto, e encontram-se reunidas na coletânea *Semiótica* (Perspectiva, 1999).

Finalizando o capítulo, refletiremos sobre adaptações, fidelidade<sup>8</sup> ao texto adaptado e intertextualidade, abordando essa prática com a tradução. As convergências entre adaptação e tradução serão consideradas ao tratarmos das adaptações como mediações e traduções que ocorrem entre sistemas semióticos distintos, envolvendo, conseqüentemente, a transcodificação e a reinterpretação das obras.

## 2.1 A SEMIÓTICA PEIRCEANA E A TRADUÇÃO COMO MEDIAÇÃO

### 2.1.1 A teoria triádica de Peirce

#### 2.1.1.1 As categorias universais

A fim de compreendermos a teoria geral dos signos proposta por Charles S. Peirce, precisamos considerar, inicialmente, o lugar de origem da reflexão peirceana, buscando compreender não apenas seu conceito de signo, mas a sua base triádica e as suas principais divisões. Foi a partir da análise da experiência, da observação de “tudo aquilo que aparece à mente, corresponda a algo real ou não” (SANTAELLA, 2007, p. 33), ou seja, o fenômeno, que se deu a gênese das categorias universais de Peirce e sua semiótica. Segundo Nöth (2003, p. 63), desde Aristóteles a busca por um “número limitado de categorias que servisse de modelo capaz de conter a multiplicidade dos fenômenos no mundo” tem sido constante entre os filósofos e, diferentemente das classificações de Aristóteles (dez categorias) e de Kant (doze categorias), Peirce desenvolveu uma lista com apenas três categorias presentes em todos os fenômenos. Nas palavras de Peirce, a tentativa era de:

[...] uma análise do que aparece no mundo. Aquilo que estamos lidando não é metafísica: é lógica, apenas. Portanto, não perguntamos o que realmente existe, apenas o que aparece a cada um de nós em todos os momentos de nossas vidas. Analiso a experiência, que é a resultante cognitiva de nossas vidas passadas, e nela encontro três

---

<sup>8</sup> Para uma discussão sobre equivalência na tradução e, por conseguinte, fidelidade, consultar WEININGER, 2009. Conforme ficará claro no decorrer de nossa argumentação, não subscrevemos da noção de fidelidade a um original. Consideramos a tradução a partir de sua intertextualidade e como possibilidades de existência de uma obra.

elementos. Denomino-os *Categorias*. (C.P., 2.84, grifo do autor).

Tudo o que se apresenta a nós durante toda a vida, a experiência, definida por Peirce (C.P., 2.84, grifo do autor) como “*esse in praeterito*”, como um fato que é “um *fait accompli*”, pertence ao passado e “compele o presente, em alguma medida, no mínimo”. Trata-se de uma “força bruta” que, constituída pela “ausência de qualquer razão, regularidade ou norma que poderia tomar parte na ação como elemento terceiro ou mediador”, se impõe, gerando um esforço, “um sentido de dois lados, revelando ao mesmo tempo algo interior e algo exterior”. Oriunda da experiência, desse *in praeterito*, tal “binaridade”, dualidade responsável não somente pela relação entre dois objetos, mas pela existência de um segundo estado no qual existem duas tendências, sendo “uma de um dos relatos, tendendo a mudar a primeira relação em um sentido”, e a outra, do “outro relato, tendendo a mudar a mesma relação em outro sentido”, foi considerada por Peirce uma de suas categorias e, segundo o autor, ela “penetra cada parte de nosso mundo interior, assim como cada parte do universo”. Temos, assim, a categoria nomeada por Peirce como secundidade, a categoria que delimita a “arena da existência cotidiana”, conforme aponta Santaella (2007, p. 47, 48), nosso *in praesentia*, onde há sempre um elemento “anterior à mediação do pensamento articulado e subsequente ao puro sentir”.

Partindo dessa reflexão e hipoteticamente considerando o instante presente como se este estivesse totalmente desvinculado do passado e do futuro, pois, como coloca Peirce (C.P., 2.85), isso diz respeito a algo que “só podemos adivinhar”, já que “nada é mais oculto do que o presente absoluto”, o autor nos conduz à categoria antecedente à secundidade, da pura qualidade existente em todo fenômeno como sua parte imaterial, cuja facticidade se dá na secundidade. De acordo com Peirce:

Claramente, não poderia haver ação alguma; e sem a possibilidade de ação, falar em binaridade seria proferir palavras sem significado. Poderia haver uma espécie de consciência, ou ato de sentir, sem nenhum “eu”; e este sentir poderia ter seu tom próprio. (C.P., 2.85).

Haveria apenas a qualidade própria do sentir e a impossibilidade de materialização dessa qualidade por não haver a relação de força e

esforço característica da secundidade. Não há nesta categoria a força bruta que compele nem a tendência dos relatos em mudar a relação; há somente o sentir em suspenso, a qualidade que existe fora da representação. Peirce a denomina primeiridade:

Haveria aqui, uma total ausência de binaridade. Não posso chamá-la de unidade, pois mesmo a unidade supõe a pluralidade. Posso denominar sua forma de Primeiridade, Oriência ou Originalidade. Seria algo *que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa* dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão. Ora, o mundo está cheio desse elemento de Originalidade irresponsável, livre. (C.P.,2.85, grifo do autor).

A primeiridade é a categoria “mais primitiva, simples e original” dentre as categorias peirceanas, entretanto “não é a mais óbvia e familiar” (C.P., 2.90). Ela é algo “tal como é” e está de “tal modo livre da Obsistência”, ou secundidade, “que não é nem mesmo auto-idêntico, ou individual” (C.P., 2.91). Trata-se de um “estado-quase, aquilo que ainda é possibilidade de ser” (SANTAELLA, 2007, p. 47). Pensá-lo ou afirmá-lo leva à perda desta sua característica, uma vez que “afirmações sempre implicam a negação de uma outra coisa” (SANTAELLA, 2007, p. 45) e, ao fazê-las, entramos automaticamente na secundidade.

Passando pelo ser *in praeterito* e pelo instante presente, Peirce chega ao “ser *in futuro*” e nos diz que este “aparece em formas mentais, intenções e expectativas”, diferentemente do que ocorre com a memória, provedora de “um conhecimento do passado através de uma espécie de força bruta, uma ação binária, sem nenhum raciocinar”. De acordo com ele, “todo nosso conhecimento do futuro é obtido através de alguma outra coisa” (C.P., 2.86, grifo do autor), estando essa “outra coisa” ligada à experimentação e o futuro influenciando o presente de maneira indireta.

Se a experimentação caracteriza-se como o meio de acesso ao conhecimento futuro, de modo que este passe a agir sobre o presente que, por sua vez, é compelido pelo passado — ou, em outras palavras, colocando em relação um primeiro e um segundo por força de um terceiro —, o poder aí existente diz respeito tão somente à operação de raciocinar. O raciocínio experimental exemplificado por Peirce é o seguinte:



Temos, aqui, uma paridade entre os experimentos e os resultados dos experimentos, e que consiste no fato de os resultados seguirem os experimentos de acordo com uma hipótese prévia; e a natureza desta paridade é tal que eles não poderiam ter existido se uma terceira coisa, a predição, não houvesse sido feita. Assim como uma paridade real consiste em um fato ser verdadeiro quanto a A o qual seria absurdo se B ali não estivesse, da mesma maneira, agora nos deparamos com uma Triplicidade Racional que consiste em A e B formarem realmente um par por força de um terceiro objeto, C. [...] Em toda a ação governada pela razão será encontrada uma triplicidade genuína desse tipo, enquanto que entre pares de partículas ocorrem apenas ações puramente mecânicas. (C.P., 2.86).

Nessa triplicidade racional, a força exercida pelo objeto C refere-se ao “princípio intelectual” responsável por governar as relações entre os demais objetos, A e B, também chamada por Peirce de “*intenção*, a ação da mente” (C.P., 2.86, grifo do autor). A força exercida por C constitui-se, assim, em pura ação intelectual ou mediação. Eis a terceira categoria peirceana, transuação, ou terceiridade, definida como a “mediação, ou a modificação da primeiridade e da secundidade pela terceiridade, tomada à parte da secundidade e da primeiridade [...]” (C.P., 2.89). Primeiridade, secundidade e terceiridade formam, então, a lista das categorias universais desenvolvidas por Peirce em sua fenomenologia e a base triádica do signo, cujos elementos são fenômenos presentes em cada uma das categorias.

### 2.1.1.2 O signo e seus elementos

Na tentativa de descrever os fenômenos de forma ampla e considerando seus aspectos mais fundamentais, Santaella (2008, p. 11) aponta que Peirce, em seus oito volumes dos *Collected papers* (1931-1958), formulou entre vinte e trinta definições de signo. Entretanto, a autora aponta também que, se o todo da obra de Peirce for considerada, ou seja, “oitenta mil páginas de manuscritos ainda não publicados”, poderão ser encontradas em torno de cem variações da definição.

Obviamente, não abordaremos aqui todas as definições peirceanas de signo publicadas nos *Collected papers*. Selecionaremos algumas delas tendo em vista os seguintes critérios: optar por aquelas que mantenham o rigor teórico que uma definição deve ter, conforme aponta Santaella (2008, p. 11–12), visando à “descrição formal de um fenômeno *in abstracto*, de modo a permitir o mais amplo e dilatado campo de aplicações possíveis a fenômenos singulares e concretos que se enquadram na classe geral que a definição recobre” (grifo da autora); selecionar as definições peirceanas de signo no âmbito do recorte bibliográfico desta tese, levando em conta os objetivos de pesquisa já expostos em nossa introdução.

No mesmo trabalho em que Peirce expõe as ideias acima mencionadas quanto à primeiridade, secundidade e terceiridade, intitulado “Sinopse parcial de uma proposta para um trabalho sobre lógica”, extraído do volume II dos *Collected papers*, encontramos uma das muitas definições de signo suficientemente ampla e adequada para verificarmos nela a base triádica do signo e suas divisões, como podemos ver a seguir:

Um *Signo* é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu *Objeto*, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu *Interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para a relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum*. Se a série é interrompida, o Signo, por enquanto, não corresponde ao caráter significante perfeito. Não é necessário que o interpretante realmente exista. É suficiente um ser *in futuro*. (C.P., 2.92, grifo do autor).

Percebemos, logo nessa primeira definição, que o signo se encontra na posição do primeiro que se relaciona, por meio de uma qualidade (primeiridade presente em forma de possibilidade, do “sentimento sem reflexão”), com um segundo ou o seu objeto (secundidade manifesta pela comparação, pelo fato) para evocar um terceiro, seu interpretante (terceiridade, mediação ou triplicidade intelectual), também relacionado com o mesmo objeto a fim de promover a semiose contínua, uma ação inerente a quase todos os tipos de signos (C.P., 5.484), a geração *ad infinitum* de interpretantes sucessivos. Como observamos, o segundo e o terceiro correlatos são

chamados por Peirce de objeto e interpretante, respectivamente, e o primeiro recebe o nome de representâmen:

Um Representâmen é o Primeiro Correlato de uma relação triádica sendo o Segundo Correlato denominado seu *Objeto* e o possível Terceiro Correlato sendo denominado seu *Interpretante*, por cuja relação triádica determina-se que o possível Interpretante é o Primeiro Correlato da mesma relação triádica com respeito ao mesmo Objeto e para um possível Interpretante. Um *Signo* é um representâmen do qual algum interpretante é a cognição de um espírito. (C.P., 2.242, grifo do autor).

A definição acima nos leva a pensar que signo e representâmen são sinônimos. No entanto, Peirce nos explica que “um Signo é um Representâmen com um Interpretante mental” e “possivelmente, poderá haver Representâmens que não sejam Signos.” (C.P., 2.274). Compreendemos, assim, que a diferença entre signo e representâmen reside na geração ou não de um interpretante mental, de uma “significação do signo” (NÖTH, 2003, p. 71) capaz de assumir uma relação com o mesmo objeto, proporcionando o surgimento de outro interpretante e assim continuamente na tríade genuína.

Desse modo, tendo em conta que um signo é um representâmen quanto ao interpretante criado e que Peirce usa a palavra signo para “denotar um objeto perceptível” (C.P., 2.230), concluímos que o representâmen em si mesmo é, também, um objeto perceptível para aquele a quem se apresenta. Conforme Nöth (2003, p. 66-67), ele “serve como signo para seu receptor”, sendo visto a partir de sua “própria natureza material”. Em menor grau de abstração, Peirce define o representâmen da seguinte forma:

Um signo, ou um *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. (C.P., 2.228, grifo do autor).

Vale ressaltar a colocação de Santaella (2008, p. 13), segundo a qual as definições peirceanas do signo indicam o “caráter inessencial da palavra ‘alguém’” e “apontam para o caráter mais essencial de um engendramento lógico”, instaurado “entre três termos (signo-objeto-interpretante) e que põe em destaque as relações de determinação (do signo pelo objeto e do interpretante pelo signo)”. Ademais, tais definições apontam para a ação mediadora do signo entre objeto e interpretante.

Com relação ao objeto, Peirce nos diz que:

O Signo pode apenas representar o Objeto e referir-se a ele. Não pode proporcionar familiaridade ou reconhecimento desse Objeto; isto é o que se pretende significar, nesta obra, por Objeto de um Signo, ou seja, que ele pressupõe uma familiaridade com algo a fim de veicular alguma informação ulterior sobre esse algo. (C.P., 2.231).

Percebemos o objeto do signo, conforme definido acima, não como a coisa em si, pois um signo não pode exprimir a natureza dessa coisa (C.P., 8.314), mas como algo que determina o signo ao mesmo tempo em que é representado por ele. Trata-se da indicação de algo distinto ao signo e responsável por trazer informação ao seu intérprete, cujo acesso se dará somente por “observação colateral” ou “prévia familiaridade com aquilo que o signo denota.” (C.P., 8.179).

Quanto ao interpretante, este terceiro elemento do signo está ligado àquilo que o objeto do signo determina na mente do intérprete, ou seja, um signo equivalente ou mais desenvolvido, conforme Peirce (C.P., 2.228). Retomando um pouco do que foi aqui dito, na relação triádica signo-objeto-interpretante, temos um primeiro elemento (signo ou representâmen) que se relaciona com um segundo (objeto) que, por sua vez, determina um terceiro elemento (interpretante) capaz de assumir uma relação da mesma natureza com o seu objeto, gerando um quarto elemento e assim continuamente. Desse modo, numa relação triádica genuína, na qual “seus três membros estão por ela ligados de um modo tal que não consiste em nenhum complexo de relações diádicas” (C.P., 2.274), o interpretante, por ser capaz de relacionar-se com seu objeto e produzir outro interpretante, transforma-se em signo, repetindo tal processo sem interrupção (C.P., 2.303).

Percebemos, então, que o interpretante não diz respeito ao intérprete, mas sim à relação entre objeto e signo criada na mente do intérprete. Santaella (2007, p. 58-59) nos diz que o interpretante, ao surgir da “relação de representação que o signo mantém com seu objeto”, constitui-se como “um outro signo que traduz o significado do primeiro”. Portanto, nas palavras do próprio Peirce (C.P., 8.179, 8.184), o interpretante do signo é sua “significância”, sua “significação”.

Expostas as categorias que servem de base para a semiótica peirceana, a definição de signo e seus elementos constituintes, passemos, agora, à principal divisão tricotômica elaborada por Peirce.

### 2.1.1.3 A divisão tricotômica peirceana

A partir de seu caráter triádico, Peirce dividiu o signo conforme três tricotomias:

[...] a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão. (C.P., 2.243, grifo do autor).

Cada uma dessas tricotomias foi subdividida por Peirce de acordo com as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade, gerando nove subdivisões ou três tríades a partir das quais o autor realizou combinações. Segundo Peirce (C.P., 2.254), “as três tricotomias dos Signos, em conjunto, proporcionam uma divisão dos Signos em DEZ CLASSES DE SIGNOS, das quais numerosas subdivisões têm de ser consideradas.”

A exemplo do que já foi dito quanto às várias definições de signo elaboradas por Peirce, também não faz parte do escopo de nossa pesquisa abordar todas as tricotomias, classes e possibilidades combinatórias dos signos. Limitaremos nossa fala apenas a uma das três principais tricotomias do signo, a segunda delas, que se dá conforme a

relação do signo com seus objetos, devido ao fato de ela ser considerada a mais importante divisão dos signos segundo Peirce (C.P., 2.275), e nos ser útil para a análise do corpo e da adaptação enquanto produtores de signo e de tradução.

Apesar de darmos mais atenção a uma das divisões triádicas, faz-se necessário nos lembrarmos do “sinal de alerta” dado por Santaella (2008, p. 96) quanto ao caráter uno das tricotomias, cujo funcionamento acontece de “modos coordenados e mutuamente compatíveis pelos quais algo pode ser identificado semioticamente”. Santaella nos coloca frente à onipresença das categorias determinantes das divisões triádicas e nos diz que “tudo e qualquer coisa *pode* ser um primeiro, tudo e qualquer coisa é um segundo e tudo e qualquer coisa *deve ser* um terceiro” (grifo da autora). Por esta razão, ao nos aprofundarmos no estudo dos signos, precisamos ter em mente que estes se constituem a partir do ponto de apreensão daquele que os observa, ressaltando o papel crucial da experiência, observação ou conhecimento colateral para o seu entendimento.

#### 2.1.1.3.1 *Ícone, índice, símbolo*

A segunda e mais importante tríade peirceana refere-se à relação entre o signo e seu objeto, a qual consiste “no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante” (C.P., 2.243). Trata-se da classificação dos signos em ícones, índices e símbolos.

Peirce nos diz “que há três tipos de signos indispensáveis ao raciocínio; o primeiro é o signo diagramático ou *ícone*, que ostenta uma semelhança ou analogia com o sujeito do discurso” (C.P., 1.369, grifo do autor) e, por enquanto, vamos nos ater a esse tipo. Tal semelhança ou analogia à qual se refere Peirce diz respeito à qualidade que tal signo carrega em si, mas que nada representa, apenas o deixa propenso a produzir algo na mente do intérprete:

Um *Ícone* é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o *Ícone* não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer

coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo. (C.P., 2.247, grifo do autor).

Assim, o ícone, cujo caráter sígnico reside em sua qualidade e nada tem a ver com a corporificação desta, ao denotar seu objeto apenas em termos de suas características próprias, torna-se um signo em potencial, apto a ser utilizado como tal conforme se assemelhe a qualquer coisa, lembre algo e seja interpretado como possibilidade de comparação:

O Ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. [...] Um *ícone* é um signo que possuiria o caráter que o torna significante, mesmo que o seu objeto não existisse, tal como um risco a lápis representando uma linha geométrica. (C.P., 2.299; 2.304, grifo do autor).

Um risco a lápis evoca uma qualidade semelhante à de uma linha geométrica, mas não se relaciona diretamente com esse objeto e esta comparação apresenta-se como dependente da capacidade sugestiva desse risco. Ademais, relembrando as palavras de Peirce, o entendimento de um signo está vinculado ao conhecimento colateral de seus objetos. Por isso, o risco feito a lápis só representará uma linha geométrica para aquele que possuir conhecimento colateral para vê-lo como tal.

Peirce explica, então, que:

Um *Ícone* é um Representâmen cuja Qualidade Representativa é uma sua Primeiridade como Primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem *qua* coisa o torna apto a ser um representâmen. Assim, qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe. (C.P., 2.276, grifo do autor).

Enquanto uma qualidade que se torna signo, o ícone é um qualissigno e pertence à categoria de primeiridade. Tem-se, então, um signo que é uma imagem de seu objeto, como pondera Peirce (C.P., 2.276), e, estritamente, uma ideia, devido à possibilidade de produção de uma ideia interpretante e uma ideia evocada por um objeto externo por meio de uma reação sobre o cérebro. Peirce explica ainda que um signo “pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser”, tornando-se, nesse caso, um signo icônico.

Dá-se, assim, a distinção entre ícone e signo icônico, pela qual o primeiro, ligado somente à qualidade do objeto, é responsável por suscitar uma sensação apta a se tornar um representâmen; e o segundo refere-se à capacidade de representação por meio da similaridade com algo. Quanto ao signo icônico, Peirce o denomina “*hipoícone*” e o divide em imagem, diagrama e metáfora (C.P., 2.277, grifo do autor).

O segundo tipo de signo “indispensável ao raciocínio” segundo Peirce é o “*índice* que, tal como um pronome demonstrativo ou relativo, atrai a atenção para o objeto particular que estamos visando, sem descrevê-lo” (C.P., 1.369, grifo do autor). O índice consiste num “Signo cuja significação de seu Objeto se deve ao fato de ter ele uma Relação genuína com aquele Objeto, sem se levar em consideração o Interpretante.” (C.P., 2.92). Dessa maneira, o caráter signico do índice depende somente da relação entre representâmen e objeto. Se seu objeto fosse removido, como nos diz Peirce (C.P., 2.304), o índice perderia esse caráter, porém o mesmo não aconteceria se não houvesse interpretante. No caso do índice, o interpretante garante apenas que a relação do signo com seu objeto seja percebida. Mais detalhadamente, Peirce define o índice como:

[...] um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. Portanto, não pode ser um Qualissigno, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. Portanto, o Índice envolve uma espécie de Ícone, um Ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o torna



um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto. (C.P., 2.248, grifo do autor).

Diferentemente do ícone, o índice mantém uma conexão física direta com seu objeto e se modifica por meio dele ao mesmo tempo que compartilha com ele alguma qualidade, que, de certa maneira, se corporifica. O índice faz, assim, parte da categoria de secundidade, do factual, e, como tal, é também um *sinsigno*, uma coisa ou evento real que “só pode ser através de suas qualidades” (C.P., 2.245), envolvendo, por isso, um ícone de tipo especial, como Peirce mencionou, o qual não tem a necessidade de ser uma imagem do objeto. Um bom exemplo dado por Peirce é o do metro de madeira que, por sua aparência, pode ser considerado como o ícone de um metro, mas, devido à relação que estabelece com uma unidade de medida, seu objeto, configura-se como um índice (C.P., 2.286).

Os índices possuem três traços característicos que os distinguem de outros signos. Peirce (C.P., 2.306) nos fala que o primeiro deles é não possuir “*semelhança significativa* com seus objetos” (grifo do autor), isso porque, embora um índice tenha em si uma primeiridade ou qualidade de similaridade com seu objeto, ele só pode ser afetado por seu objeto; o seu poder de signo indicial está vinculado à relação existencial, física, dinâmica estabelecida entre o signo e seu objeto.

O segundo traço característico dos índices de acordo com Peirce (C.P., 2.306) refere-se a “individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou contínuos singulares”, e diz respeito à conexão dinâmica existencial e espacial que o signo possui com o objeto individual. Esta relação entre representâmen e objeto é factual e pertence às “relações triádicas de Desempenho” que fazem parte da natureza dos fatos reais (C.P., 2.234). Por essa razão, Peirce afirma que somente um signo indicial pode distinguir o mundo real de um mundo fictício, uma vez que ele é o “único tipo de signo cujo objeto é necessariamente existente” (C.P., 2.310).

A terceira característica do índice exposta por Peirce (C.P., 2.306), dirigir “a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega”, torna óbvio o caráter indicativo desse tipo de signo. Peirce nos diz que o índice atua “sobre o sistema nervoso do ouvinte”, colocando-o numa “conexão real com o objeto” (C.P., 2.287) ao dirigir sua atenção para o próprio “objeto ou ocasião especial” (C.P., 2.336). Por chamar a atenção do intérprete compulsivamente, tornando patente a relação

dinâmica entre objeto e signo, o interpretante também será gerado de modo contíguo, relacional.

Para fechar esta tricotomia dos signos, abordaremos, agora, o símbolo, referido por Peirce como o “nome geral ou descrição que significa seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado.” (C.P., 1.369). Percebemos, já nessa primeira definição, que um símbolo origina-se da associação mental feita entre o representâmen e o seu objeto, participando da categoria de terceiridade por aproximar um primeiro (representâmen) de um segundo (objeto) e originar um terceiro (interpretante) por meio de uma “conexão habitual” entendida como regra ou convenção estabelecida. Trata-se do tipo de signo “cuja virtude significante se deve a um caráter que só pode ser compreendido com a ajuda de seu Interpretante” (C.P., 2.92); um tipo de signo cujo caráter como tal seria perdido caso seu interpretante não existisse (C.P., 2.304). De modo mais completo, Peirce explica:

Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. Assim, é, em si mesmo, uma lei ou um tipo geral, ou seja, um Legissigno. Como tal, atua através de uma Réplica. (C.P., 2.249, grifo do autor).

Conforme Peirce, “todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação” (C.P., 2.246), sendo cada aplicação chamada pelo autor de réplica, a qual é um sinsigno. Portanto, enquanto legissigno, o símbolo também significa ao valer-se de réplicas, de sinsignos significantes devido à lei ou regra que os rege. Peirce nos diz que todos os signos convencionais são símbolos, assim como as palavras, frases e livros. Tomando a palavra “homem” como exemplo, o autor explica que ao pronunciar-la ou escrevê-la, temos apenas uma réplica ou corporificação da palavra, cuja existência em si mesma não é real, embora haja

[...] um ser real que *consiste no* fato que os existentes se *deverão* conformar a ela. [...] A “palavra” e seu “significado” não diferem em nenhum outro aspecto, a menos que algum sentido especial seja atribuído ao “significado”. (C.P., 2.292, grifo do autor).

Explicando de outra maneira, uma palavra qualquer, no caso do exemplo de Peirce, “homem”, significa aquilo que significa, torna-se um signo do tipo símbolo, em razão de um hábito ou lei convencionada responsável por fazer com que suas réplicas sejam interpretadas como significando “homem”, ser humano do sexo masculino ou humanidade.

Não apenas as palavras, como nos disse Peirce (C.P., 2.298), mas todos os signos convencionados são símbolos, pois a partir de uma imagem, uma figura ou um emblema somos capazes de realizar associações de ideias e atribuir significados ao que vemos. Por essa razão, associamos alguns emblemas a religiões, alguns animais a crenças populares ou insígnias a certos regimes de governo por exemplo. Desse modo, parece ficar mais evidente a existência de um sinsigno enquanto réplica para que o signo atue como símbolo. Por isso, Peirce nos fala da existência de um índice de “tipo especial” (C.P., 2.249) embutido no signo simbólico, que, embora seja regido por uma convenção e não pela relação dinâmica com seu objeto, traz em si alguma relação qualitativa com seu objeto como todo índice, primeiridade manifesta num ícone também de tipo especial devido a sua relação com seu objeto não ser uma pura qualidade, mas sim estar ligada a um hábito. Portanto:

Um Símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido. Seu Interpretante deve obedecer à mesma descrição, e o mesmo deve acontecer com o Objeto imediato completo, ou significado. Contudo, uma lei necessariamente governa, ou “está corporificada em” individuais, e prescreve algumas de suas qualidades. Consequentemente, um constituinte de um Símbolo pode ser um Índice, e um outro constituinte pode ser um Ícone. (C.P., 2.293, grifo do autor).

Embora seja uma lei ou tipo geral, bem como a natureza de seu objeto o é, o símbolo precisa de individuais, índices e ícones, para se constituir, pois ele deve indicar algo e significar uma qualidade. No exemplo abaixo, dado por Peirce, podemos perceber melhor como índice e ícone organizam-se para constituir um símbolo:

Um homem, que caminha com uma criança, levanta o braço para o ar, aponta e diz: “Lá está um balão”. O braço que aponta é uma parte

essencial do símbolo, sem a qual este não veicularia informação alguma. Mas, se a criança perguntar: “O que é um balão?”, e o homem responder: “É algo como uma grande bolha de sabão”, ele torna a imagem uma parte do símbolo. Assim, embora o objeto completo de um símbolo, quer dizer, seu significado, seja da natureza de uma lei, deve ele *denotar* um individual e deve *significar* um caráter. (2.293, grifo do autor).

O advérbio “lá”, na frase do exemplo acima, por si mesmo traz uma característica indicial ao chamar a atenção do intérprete para algo, o que é reforçado pela ação de apontar a fim de transmitir a informação desejada. Vemos aí o índice constituinte do símbolo frásico dado no exemplo. O substantivo “balão”, apesar de em si mesmo ser icônico, uma vez que se relaciona diretamente com a qualidade daquilo que representa, por meio da comparação com “uma grande bolha de sabão”, gera outra imagem, um outro ícone constitutivo do símbolo dado, e torna-se capaz de trazer à mente do intérprete uma terceira coisa, o interpretante, que irá se relacionar com o mesmo objeto gerando interpretantes sucessivos.

Em razão do interpretante produzido, o símbolo pode ser compreendido e, conforme afirma Peirce, classificado enquanto signo genuíno. “As palavras apenas representam os objetos que representam, e significam as qualidades que significam, porque vão determinar, na mente do ouvinte, signos correspondentes”, explica Peirce (C.P., 2.92). Por esse motivo, o autor nos diz que “os símbolos crescem. Retiram seu ser do desenvolvimento de outros signos” e são criados por meio de pensamentos, espalhando-se entre as pessoas e multiplicando-se pelo uso. “Só pensamos com signos”<sup>9</sup>, e nada é signo se não for interpretado como tal (C.P., 2.302, 2.308).

Compreendendo a relação que ocorre entre os elementos dos signos e a importância do conhecimento colateral no processo de geração de significados, abordaremos, na sequência, a tradução a partir da perspectiva semiótica, tomando-a enquanto uma atividade e um produto pertencentes à categoria da terceiridade, ou seja, à esfera da mediação.

---

<sup>9</sup> Antes de Peirce, Wilhelm von Humboldt (2006, p. 125, 127) já considerava o signo como constituinte essencial para o pensamento, uma vez que, para o filósofo, “a linguagem é o órgão formador do pensamento” e o signo, enquanto parte inerente à linguagem, “é imprescindível para o intelecto”.

## 2.1.2 Tradução, uma mediação sógnica

### 2.1.2.1 Tradução e tradução intersemiótica

Apesar das diferenças entre as línguas, linguagens e culturas, enquanto seres sociais, sempre tivemos a “necessidade de estender as trocas humanas” para “além da comunidade linguística,” e saber sobre a existência de culturas e línguas que nos são estranhas tornou-se uma inquietação recorrente (RICŒUR, 2011, p. 61-62). Ademais, a necessidade de entender a língua e a cultura do outro, no passado, por razões de dominação territorial e expansão econômica, atualmente, por questões culturais, fez da tradução uma atividade recorrente e passível de ser realizada de várias formas.

Na grande maioria das vezes, quando pensamos em tradução, pensamos logo na transposição de textos escritos ou discursos orais de uma determinada língua para outra. Em linhas gerais, falar em tradução significa referir-se a um processo linguístico de transferência de conteúdo e, de fato, é principalmente sobre esta acepção que versam muitos dicionários, embora eles tragam também acepções referentes a processos não linguísticos de interpretação de algo, que envolvem mudança de mídias e tipos de linguagens diferentes, além daquelas ligadas a áreas de estudo específicas, como matemática e biologia. Ainda assim, as definições de tradução envolvendo línguas são, com certeza, as mais usadas e estão arraigadas em nossas mentes a tal ponto que, por vezes, caímos no censo comum e nos parece não ser necessário conceituarmos “tradução”.

Entretanto, em nossa pesquisa, partimos da ideia que a tradução precisa ser considerada em contexto amplo e, de certo modo, conforme pontua Cunha (2013, p. 172-173), “ao mesmo tempo bem preciso”, no qual até mesmo um “sujeito, como intérprete da realidade”, se coloca como “tradutor [...] ao enunciar o mundo” ou traduzi-lo pela linguagem. Ao refletirmos sobre a tradução, é preciso nos desvencilharmos do “sentido mais evidente” atribuído a essa palavra e “atentarmos, no entanto, para a origem etimológica do vocábulo” (CUNHA, 2013, p. 173). “Traduzir” e seus “correlatos ‘tradução’ e ‘tradutor’ têm origem no latim *traducere* ou *transducere*, com a significação essencial de ‘fazer passar, pôr em outro lugar’; ou seja, ‘conduzir, levar através de’; ‘conduzir além’”, ressalta Cunha (2013, p. 173). Desse modo, tendo em mente a origem etimológica da palavra “tradução” e a abrangência por ela permitida, iniciaremos nossa reflexão sobre essa atividade com base

na definição elaborada por Jakobson (2012) para, em seguida, repensarmos tal conceito também no âmbito da tradução intersemiótica.

Roman Jakobson, em seu *On linguistic aspects of translation* (2012), nos oferece uma visão de tradução mais abrangente do que aquela que comumente se tem dessa atividade. Ao falar do signo linguístico com base nas afirmações peirceanas, Jakobson coloca que seu significado é sua tradução para um signo alternativo e mais desenvolvido (2012, p. 127). Mesmo que a palavra tradução tenha sido empregada por Peirce e por Jakobson em sentido figurado, conforme aponta Eco (2011, p. 253), se considerarmos o significado de um signo linguístico como sua tradução para outro signo, temos que o processo tradutório envolve e caracteriza-se, essencialmente, pela geração de signos. Desse modo, Jakobson nos leva a pensar na tradução enquanto um processo de semiose, no qual se produz signos cujos representâmens encontram-se num sistema semiótico diferente, mas que representam os mesmos objetos ou objetos semelhantes, criando interpretantes que assumem a mesma relação tríadica com tais objetos e assim *ad infinitum*, num movimento contínuo responsável pelo acesso ao significado da obra. Percebemos, então, que a tradução ultrapassa o limite do verbal, sendo, portanto, uma operação entre signos.

Nesse sentido, Jakobson distingue, ainda, três tipos de tradução, considerando-os como formas de interpretação que ocorrem a partir dos signos verbais:

Esses três tipos de tradução são classificados da seguinte forma:

1. Tradução intralingual ou *reformulação*, definida como uma interpretação dos signos verbais por meio de outros signos dentro da mesma língua.
2. Tradução interlingual ou *tradução propriamente dita*, definida como uma interpretação de signos verbais por meio de outra língua.
3. Tradução intersemiótica ou *transmutação*, definida como uma interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.<sup>10</sup> (2012, p. 127, grifo do autor, tradução nossa).

---

<sup>10</sup> “These three kinds of translation are to be differently labeled:

Sem nos atermos à tradução intralingual, cujo processo se caracteriza essencialmente pela interpretação ou reformulação de um texto dentro de uma mesma língua, discutiremos os outros dois tipos definidos por Jakobson, a tradução interlingual ou tradução propriamente dita e a tradução intersemiótica ou transmutação, isto é, a interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais, conforme nos explica Jakobson acima.

Com relação à tradução propriamente dita, embora o linguista nos faça refletir sobre essa atividade enquanto interpretativa, não podemos colocá-la sob a mesma égide da interpretação. De fato, a tradução é um ato interpretativo, já que, ao transpormos um texto em uma língua diferente daquela em que ele foi escrito, precisamos interpretá-lo levando em consideração sua cultura de origem para, então, entendê-lo e recorrer a signos alternativos, verbais ou não, capazes de carregar seu significado para outro contexto linguístico e cultural. Entretanto, se o processo tradutório, de uma maneira ou de outra, acarreta diferenças, executá-lo como um processo interpretativo envolve, no mínimo, uma leitura explicativa e, por vezes, tendenciosa do texto a ser traduzido, explicitando demais ou até mesmo alterando o conteúdo da obra. Ademais, de acordo com a explicação de Eco (2011, p. 255), quando usou o termo interpretação para definir a tradução, Jakobson pensava na possibilidade de “superar a diatribe sobre onde localizar o significado”, e em momento algum disse que “interpretar e traduzir” fossem “sempre e de todo modo a mesma operação”, mas que seria “útil abordar a noção de significado em termos de tradução”.

No que se refere à tradução intersemiótica, o processo interpretativo torna-se essencial, capaz de criar um objeto estético à parte ao proporcionar novas visões sobre a obra a ser traduzida, pois, ao transmutar algo em outra “matéria”, por exemplo, uma obra literária em uma obra cinematográfica, “se é obrigado a impor ao espectador do filme uma interpretação, lá onde o leitor do romance era deixado muito mais livre” (ECO, 2011, p. 367). Isso ocorre porque empreender transmutações implica, muitas vezes, isolar um dos níveis da obra

- 
1. Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.
  2. Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language.
  3. Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.”

original, aquele entendido como o “único realmente importante para restituir o sentido da obra”, como observa Eco (2011, p. 371).

É esse nível privilegiado pelo adaptador que servirá de ingrediente principal para o processo de transmutação e que ficará explícito ao receptor da tradução intersemiótica, diferentemente daquilo que acontece na tradução interlingual, onde as escolhas e interpretações do tradutor só aparecem (quando aparecem) nos paratextos. Basear a transmutação na interpretação de um determinado nível da obra fonte e não em todos talvez se constitua, segundo Eco (2011, p. 357; 358), como uma das opções disponíveis ao adaptador, visto que “um dado sistema semiótico pode dizer seja mais seja menos que um outro sistema semiótico,” porém ambos não são capazes de exprimir as mesmas coisas devido à diversidade de matéria existente, tendo o adaptador que se adequar a tais limitações, assim como o tradutor o faz com relação aos idiomas com os quais trabalha.

Ter sido o primeiro a definir e a classificar os tipos de tradução (PLAZA, 2001, p. XI), explicando o significado do signo linguístico enquanto tradução para um signo alternativo e, ao mesmo tempo, traçando um paralelo entre o processo tradutório e o interpretativo, não foram os únicos feitos de Jakobson em *On linguistic aspects of translation* no que diz respeito à introdução de um novo pensamento acerca da tradução. Mais do que pensar a tradução como interpretação, as colocações do autor nos levam a considerar o ofício tradutório como uma operação que ocorre entre signos, independente do tipo de tradução que se realize. Tal modo de ver essa atividade torna-se, assim, mais amplo e capaz de abarcar possibilidades que não se limitam a ter o signo linguístico como protagonista.

### 2.1.2.2 Tradução sígnica

Diferenças à parte, tradução e transmutação partilham da língua como ponto de partida e de chegada, uma vez que a transmutação pode também ocorrer de um sistema não verbal para um sistema verbal, como explica Plaza (2001). Por essa razão, sabendo que a tradução se concretiza pela interação entre línguas, tendo nesse elemento o fator primordial de sua existência, e que a transmutação acontece pela interação entre língua e linguagens, lembremo-nos da definição saussuriana sobre língua e sua reflexão sobre a linguagem a fim de orientarmos nosso raciocínio acerca da tradução como um processo mais abrangente.



Segundo Saussure (2006, p. 17-18), a língua é “um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos”. A língua é um todo em si constituído por convenções sociais que possibilitam o seu uso. Enquanto convenção, ela é “classificável entre os fatos humanos” (SAUSSURE, 2006, p. 23), pois depende de uma criação da coletividade para ocorrer. Porém, justamente por ser um conjunto de práticas pré-acordadas, a língua não se caracteriza como um fato natural, inerente ao homem, tal como a capacidade de articular palavras pode ser considerada. Saussure (2006, p. 24) nos diz também que se trata de “um sistema de signos que exprimem ideias, [...] comparável, por isso, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos<sup>11</sup>, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares etc., etc.” Então, quando falamos em conjunto de convenções que formam a língua, falamos de um sistema de signos que correspondem a ideias.

Se é possível definir a língua tão claramente, o mesmo não ocorre com a linguagem, que, de acordo com Saussure (2006, p. 16), “implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é uma instituição atual e um produto do passado”. A reflexão saussuriana acerca da faculdade na qual a língua se insere conduz à percepção de seu caráter múltiplo, o que a impede de ser classificada em uma “categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade” (SAUSSURE, 2006, p. 17). Segundo o linguista, a linguagem é “multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence, além disso, ao domínio individual e ao domínio social”. O pensamento de Saussure sobre a linguagem nos leva a entender essa faculdade humana como algo mais amplo, que, como vimos, abarca a língua e difere-se desta por possuir vários modos de manifestação ao mesmo tempo que dela se aproxima por valer-se de signos para comunicar, sejam eles convencionais, visuais, sonoros, gestuais, gráficos, etc.

Embora sendo duas coisas distintas do ponto de vista da linguística, língua e linguagem partilham da mesma função, ou seja, comunicar, e, para tanto, utilizam-se de um mesmo elemento como seu

---

<sup>11</sup> De acordo com Wilcox (2004, p. 119-120), além de as línguas de sinais possuírem as mesmas características das línguas faladas, esses dois tipos possuem suas bases na cognição corporificada.

constituente básico: o signo. Para Saussure, o estudo desse elemento comum a todos os tipos de linguagens leva à descoberta da “verdadeira natureza da língua”, e os fatores linguísticos tidos como importantes inicialmente passam a ser secundários quando usados para distinguir a língua dos outros sistemas:

Com isso, não apenas se esclarecerá o problema linguístico, mas acreditamos que, considerando os ritos, os costumes etc., como signos, esses fatos aparecerão sob outra luz, e sentir-se-á a necessidade de agrupá-los na Semiologia [...]. (SAUSSURE, 2006, p. 25).

A ponderação sobre a linguagem e seu caráter multiforme juntamente com o conceito saussuriano de língua e a inclusão desta nos atos da linguagem ressaltam a natureza essencialmente *sígnica* de ambas e expõem a necessidade de abordá-las sob a perspectiva da semiótica<sup>12</sup>, ao lado de fenômenos sociais que significam e comunicam algo. Partindo de tais considerações, podemos trabalhar com uma definição de tradução capaz de colocar o ofício tradutório, a atividade de transmutação e a adaptação numa esfera única, possibilitando também a abordagem dos costumes, dos corpos inseridos no meio cultural e das manifestações artísticas como sistemas produtores de signos e, conseqüentemente, como linguagem capaz de traduzir e passível de ser traduzida. Se a língua caracteriza-se como elemento fundamental da operação tradutória e um sistema de convenções sociais formado por signos capazes de transmitir ideias, conforme vimos na explicação de Saussure, a tradução define-se, então, em sua essência, enquanto uma operação *sígnica* e não somente verbal.

Ainda, considerando a transmutação enquanto uma atividade que envolve línguas e linguagens, ou seja, como uma interpretação de signos linguísticos por meio de signos não linguísticos e vice-versa, segundo

---

<sup>12</sup> Nöth (2003, p. 23-24) explica que, inicialmente, havia uma distinção entre semiótica e semiologia: o primeiro termo designava “uma ciência mais geral dos signos, incluindo os signos animais e da natureza”, sendo o preferido de estudiosos anglófonos e alemães; o segundo, referia-se “unicamente à teoria dos signos humanos, culturais e, especificamente, textuais”, valendo-se dele os pesquisadores românicos. “A rivalidade entre esses dois termos foi oficialmente encerrada pela Associação Internacional de Semiótica que, em 1969, por iniciativa de Roman Jakobson, decidiu adotar semiótica como termo geral do território de investigações nas tradições da semiologia e da semiótica geral.”

afirmam Jakobson (2012) e Plaza (2001), percebemos o signo como um elemento inerente à tradução intersemiótica e responsável, assim como na tradução interlingual, pela transmissão de significados que se materializam em diversas formas de linguagem. Portanto, a transmutação ou tradução intersemiótica, antes de ser apenas uma operação entre língua e linguagem ou entre signos verbais e não verbais, torna-se, simplesmente, uma operação entre signos apta a transpor significados e a chamar a atenção do seu interlocutor para uma obra.

Logo, constatamos que tradução e transmutação são atividades fundamentalmente baseadas na transferência de signos, diferindo-se uma da outra pelo tipo de signo que envolvem e pela forma que cada processo tradutório ocorre. Enquanto a tradução faz uso de signos linguísticos socialmente constituídos e utilizados por determinadas comunidades de falantes, a transmutação faz uso de signos ou sistemas sógnicos diversos, como, por exemplo, signos visuais ou gestuais formadores de linguagens específicas que se apresentam como possibilidades de comunicação de ideias, sentimentos e impressões.

Sendo a tradução e a transmutação operações sógnicas, resguardada, obviamente, a especificidade de cada processo, podemos dizer que toda tradução é uma transmutação, uma vez que, em seu processo de realização, há a transformação de um sistema linguístico em outro; e que toda transmutação é uma tradução, já que ela possibilita a transferência dos significados contidos numa obra para outra mesmo que ambas sejam de naturezas diferentes.

Concluimos, a partir das reflexões feitas até aqui, que a tradução, seja ela interlingual ou intersemiótica, ocorre entre sistemas de signos responsáveis pela constituição de línguas e também de linguagens que envolvem, entre outros, imagens, sons e movimentos. Trata-se, portanto, de um processo e de um produto semiótico e, sendo assim, a tradução pode ser considerada como essencialmente sógnica.

### 2.1.2.3 Tradução, mediação e terceiridade

Ao tomarmos a tradução como um processo sógnico, que se realiza entre sistemas semióticos distintos e gera novos signos, responsáveis pela compreensão daquilo que é traduzido, passamos a considerá-la também enquanto um processo e um produto que ocorrem na categoria da terceiridade, a categoria da síntese intelectual. Inserida

na terceiridade, a tradução é, assim, mediação, uma vez que ela se torna o elo necessário para a compreensão de uma obra pertencente a outro contexto. Como um processo semiótico, para que haja o entendimento daquilo que se traduz, a tradução como mediação se estabelece enquanto uma força que coloca um primeiro e um segundo em relação, como vimos em Peirce (C.P. 2.86, 2.89). Trata-se de uma relação triádica posta entre a obra traduzida, o seu objeto e os significados ou interpretantes originados desta interação.

Quando aborda a mediação ainda como princípio geral, Andacht (2012, p. 70, grifo do autor) explica que ela “pode ser interpretada tanto como função do signo como *representâmen* na tríade semiótica”, o que faz o objeto afetar o interpretante diretamente. Temos, desse modo, que a tradução, ao funcionar como mediação, pode ainda ser considerada a partir da função do signo e do *representâmen*, relacionando-se com o objeto da obra traduzida e com os interpretantes produzidos. Ela incorpora a terceiridade e coloca-se como uma representação concreta desta categoria, sendo, ao mesmo tempo, processo e produto semióticos.

Falando em processo, pensamos a tradução do ponto de vista do trabalho de síntese realizado entre uma obra, seja ela verbal ou não, e o objeto desta obra, gerando interpretantes convertidos pelo tradutor no produto tradução. Enquanto produto, a tradução oriunda desse processo torna-se ela mesma mediação, ou assume a função do signo e do *representâmen*, como explica Andacht, responsável pela interface entre a obra e seu objeto, estabelecendo um diálogo a partir do qual novos signos crescerão e perpetrando a semiose contínua posta por Peirce.

Conforme já havia feito Stecconi (2004), assumimos que a semiose caracteriza-se como algo central na tradução tanto quando nos referimos ao processo tradutório como quando falamos do produto tradução. Trata-se de uma ação que envolve a cooperação entre três elementos, segundo explica Peirce (C.P., 5.484), sendo resultante da mediação que acontece entre eles e gerando significados. Percebemos, assim, que a semiose é inerente à mediação, só ocorrendo por meio da interação entre um signo, seu objeto e seu interpretante, por exemplo, ou um primeiro, um segundo e um terceiro em termos gerais. Presenciamos tal fenômeno acontecer entre uma obra, inserida num determinado sistema sígnico, seu objeto e sua tradução, que, por sua vez, se encontra dentro de outro sistema de signos, resultando do processo de mediação executado pelo tradutor e convertendo-se, ela mesma, em signo apto a iniciar um novo processo mediador, do qual novos interpretantes se originarão.

Desse modo, a tradução sígnica, por ser um processo de mediação e um produto da semiose, faz parte da terceiridade e, de acordo com Gorlée (1994, p. 119), o próprio Peirce, ao pensar a tradução, a colocou no domínio dessa categoria, resolvendo, assim, uma questão que ligava o signo e consequentemente a tradução ao dualismo cartesiano. Gorlée pontua, então, que o signo e a tradução não advêm de uma relação diádica, estabelecida entre um corpo e uma essência, mas de uma relação triádica, na qual um correlato, uma força mediadora, promove a interação entre outros dois correlatos. É por meio desta tripla relação que o processo interpretativo da tradução ocorre, unindo signos e objetos, conforme diz Gorlée (1994, p. 121). Segundo a autora:

Na semiótica de Peirce, o interpretante, ou a tradução, incorpora a categoria da Terceiridade, a qual realiza a mediação entre a Primeiridade e a Secundidade. Trata-se tanto do terceiro elemento na tríade signo-objeto-interpretante quanto de uma tripla relação sígnica; tanto do *tertium comparationis* do signo quanto, dentre os chamados (por Peirce) signos intelectuais ou signos de Terceiridade, de um signo que pode ocorrer como um primeiro, um segundo e um terceiro interpretante lógico [...].<sup>13</sup> (GORLÉE, 1994, p. 120, tradução nossa).

Ser partícipe da terceiridade, a categoria da racionalidade onde a língua ocorre, talvez justifique o pensamento geral acerca da tradução enquanto uma transposição entre signos linguísticos. Entretanto, embora haja a tendência em se pensar a tradução a partir do signo verbal mesmo quando ela envolve outros tipos de signos, como no caso da tradução intersemiótica definida por Jakobson, tanto a tradução quanto a terceiridade não podem ser reduzidas a este âmbito. Como menciona Gorlée (1994, p. 121), a tradução, em todas as três formas apontadas por Jakobson, precisa ser posta num contexto sígnico amplo conforme o

---

<sup>13</sup> “In Peirce’s semiotics, the interpretant, or the forward translation, embodies the category of Thirdness, which mediates between Firstness and Secondness. It is both the third element in the semiotic triad sign-object-interpretant, and itself a threefold sign-relation; both the sign’s *tertium comparationis* and, in the event of so-called (by Peirce) intellectual signs, or signs of Thirdness, a sign which may again occur as first, second, and third logical interpretant [...]”

elaborado por Peirce, o qual não restringe o signo a um conceito “estrito e empobrecedor” que o toma exclusivamente como um ente linguístico (SANTAELLA, 2008, p. 4).

Torna-se necessário pensarmos, então, a tradução a partir de seu caráter sógnico e interpretativo, uma vez que, de acordo com Peirce (C.P. 5.284), todo signo é traduzido ou interpretado por meio de um signo subsequente, oriundo do processo de mediação realizado entre o representâmen e o objeto ou entre uma obra e seu tema. Com base na noção sógnica de tradução, é possível, assim, considerá-la como uma atividade interpretativa e de mediação entre signos, independentes de serem signos linguísticos ou não, que se manifesta por meio de diversas mídias.

## 2.2 O CORPO E SUA FUNÇÃO MEDIADORA

### 2.2.1 **Cognição, comunicação e tradução sógnica**

#### 2.2.1.1 Corpo e cognição

Enquanto sujeitos ocidentais, inseridos num contexto polarizado que separa o corpo da razão, pensamos em cognição como algo ligado somente ao intelecto e costumeiramente ignoramos o papel do corpo no processo de aprendizagem. Tal noção sobre a aquisição de conhecimento advém da superioridade conferida à razão, já que esta, segundo conta Ribeiro (2012, p. 61), não estaria “sujeita às instabilidades humorais do comportamento”, como ocorre com o corpo, nosso agente do fazer.

Ao mantermos esse tipo de pensamento, rejeitamos a interação neural e química que acontece entre o cérebro e o corpo, por meio da qual “os pensamentos podem induzir estados corporais” e o “corpo pode alterar a base neural dos pensamentos” (RIBEIRO, 2012, p. 61). Negamos não só um processo fisiológico, mas um processo simbólico e de significação, que dispõe o corpo como intermediador entre as informações por nós recebidas, nosso cérebro e o nosso entendimento de mundo. Desta forma, quando pensamos a cognição conferindo primazia ao intelecto, ignoramos o papel fundamental exercido pelo corpo tanto como receptor de informações e espaço de síntese quanto como local de produção e comunicação de significados.

Tomando a mente enquanto única responsável pelo aprendizado, desconsideramos o corpo e sua importância no desenvolvimento cognitivo e comunicativo. No entanto, o corpo e a mente trabalham de forma mútua para que o indivíduo se constitua, adquira conhecimento e

se expresse coerentemente. Nesse sentido, seguindo a sugestão de Varela, Thompson e Rosch (1991, p. 27), deixamos de refletir sobre a aprendizagem somente de modo abstrato e abordamos a cognição e, conseqüentemente, a comunicação enquanto atividades corporificadas<sup>14</sup>, que aliam mente e corpo.

Dando continuidade à pesquisa empreendida por Merleau-Ponty sobre o papel do corpo na fenomenologia e no aprendizado, Varela, Thompson e Rosch (1991, p. xv-xvi) referem-se à experiência e à cognição como fenômenos corporificados, que envolvem mente e corpo, sendo este considerado uma estrutura experiencial viva e o contexto ou o ambiente de mecanismos cognitivos. Deste modo, os autores abordam a cognição como uma ação corporificada (*embodied action*), na qual o termo ação diz respeito a processos sensoriais e motores, à percepção e à ação, fundamentalmente inseparáveis; e o termo corporificado ressalta a cognição como dependente da experiência advinda de um corpo possuidor de diversas capacidades sensoriais e motoras arraigadas num contexto que integra aspectos biológicos, psicológicos e culturais (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p. 172-173).

A partir da noção de cognição corporificada, percebemos que a aquisição de conhecimento acontece pela inserção do indivíduo, entendido enquanto corpo dotado de um aparato sensório e motor aberto à experimentação, num ambiente formado pela interação entre elementos socioculturais, psicológicos e biológicos. Nosso aprendizado e nossa percepção de mundo são, portanto, condicionados ao fato de vivenciarmos corporalmente as situações impostas pelo meio e à síntese das informações recebidas realizada por nosso corpo e nossa mente, que, aliás, é também parte de nossa constituição corporal.

Como sujeitos imersos num mundo que nos é dado, devolvemos a este ambiente o entendimento que alcançamos sobre ele por meio das reflexões realizadas, e nos encontramos em uma circularidade, conforme explicam Varela, Thompson e Rosch (1991, p. 3):

Não planejamos nosso mundo. Simplesmente nos encontramos com ele; despertamos tanto para nós mesmos como para o mundo que habitamos.

---

<sup>14</sup> O termo “corporificado” é utilizado aqui como tradução para o termo “*embodied*”, usado por Varela, Thompson e Rosch (1991), a fim de evitarmos as possíveis conotações sobrenaturais que os termos “incorporado” e “encarnado” podem trazer.

Acabamos por pensar sobre um mundo que não é construído, mas encontrado, e nossa estrutura nos permite refletir sobre este mundo. Ao refletirmos, portanto, nos vemos inseridos num círculo: estamos em um mundo que parece já existir antes de iniciarmos a reflexão, mas que não se separa de nós.<sup>15</sup> (Tradução nossa).

Por esta razão, o que devolvemos ao mundo é produto de nossa reflexão sobre aquilo que dele recebemos através de nossos corpos, tornados também instrumentos de comunicação e expressão. Trata-se de um processo de trocas mútuas entre o mundo, o corpo e a mente. De acordo com a explicação de Ribeiro (2012, p. 61), “as informações resultantes da interação do sujeito com o mundo chegam ao cérebro por intermédio do corpo. O cérebro mapeia o corpo alterado pela interação e comunica-se com o ambiente”, mas não podemos dizer, conforme explica Greiner (2005, p. 64), “que o cérebro dependa exclusivamente das informações externas para gerar a percepção”. Ele vale-se das “informações externas para criar um contexto de ação”. Internalizamos, assim, as informações recebidas do meio para podermos colocá-las em diálogo com os dados já sedimentados em nossos cérebros e devolver ao mundo nossas impressões:

Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo — processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. (KATZ; GREINER, 2005, p. 130).

---

<sup>15</sup> “We did not design our world. We simply found ourselves with it; we awoke both to ourselves and to the world we inhabit. We come to reflect on a world that is not made, but found, and yet it is also our structure that enables us to reflect upon this world. Thus in reflection we find ourselves in a circle: we are in a world that seems to be there before reflection begins, but that world is not separate from us.”



Temos, portanto, que todo o conhecimento adquirido é oriundo da experiência do indivíduo enquanto corpo inserido no mundo e como parte deste mundo, uma vez que ele se “apronta” a partir das trocas com o ambiente. Por isso a importância do contexto. “A singularidade da situação”, afirma Greiner (2005, p. 66), “deslança todo um leque de significações específicas que norteiam os processos de percepção e cognição.”

Ao passo que o corpo se configura com base nas informações recebidas, o meio se molda de acordo com o corpo, que, segundo Johnson (1987, p. xix), exerce um papel central na significação que conferimos às coisas, na forma que os significados são desenvolvidos, no modo como compreendemos nossa experiência e nas ações que tomamos. Para o autor:

Nossa realidade é moldada por nossos padrões de movimento corporal, pelos contornos de nossa orientação espacial e temporal e pela maneira que interagimos com os objetos. Não é nunca uma questão de meras conceitualizações abstratas ou julgamentos proposicionais.<sup>16</sup> (JOHNSON, 1987, p. xix, tradução nossa).

Complementando a afirmação de Johnson, Nóbrega (2008, p. 142) ressalta que “as sensações aparecem associadas a movimentos e cada objeto convida à realização de um gesto”. Desta forma, não há “representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais.” A “experiência perceptiva”, como aponta Nóbrega, é vista, assim, como uma “experiência corporal”.

O processo cognitivo, portanto, e o conhecimento, conseqüentemente, acontecem também por intermédio do corpo e na interação deste com o ambiente. Sob a perspectiva dos estudiosos aqui apontados, tomamos ciência de que o conhecimento é adquirido pelo indivíduo durante o seu completo envolvimento numa situação ou contexto, na qual o corpo e a mente trabalham juntos, “creditando-se ao sistema sensório-motor a base da percepção” (RIBEIRO, 2012, p. 70).

---

<sup>16</sup> “Our reality is shaped by the patterns of our bodily movement, the contours of our spatial and temporal orientation, and the forms of our interaction with objects. It is never merely a matter of abstract conceptualizations and propositional judgments.”

### 2.2.1.2 Corpo e comunicação

Como pudemos perceber pelas reflexões anteriores, nosso conhecimento de mundo e aprendizado, de modo geral, têm no corpo um instrumento essencial. Por intermédio dele e de nosso sistema sensorio-motor, especificamente falando, enviamos ao cérebro as informações que entrarão em negociação com o conhecimento que já temos para, então, realizarmos uma síntese e devolvermos ao meio o que apreendemos e nossas impressões. Nessa troca empreendida com o mundo, nos comunicamos não apenas com palavras, mas também e primeiramente com o corpo.

Greiner (2005, p. 51-52) explica que, de modo geral, a noção sobre comunicação difere-se amplamente do conceito embutido na palavra de origem latina que nomeia essa ação. “Em latim, as palavras *communitas*, *communio* e *communis* referem-se a um compartilhamento, uma troca e não apenas um estar junto.” Comunicar “relaciona-se à circulação, à vinculação e aos processos de cognição, por isso não se restringe às mídias”, diz a autora. Muito mais do que apenas transmitir uma mensagem ou vender uma ideia, a comunicação diz respeito a uma interação e está ligada a aspectos cognitivos. Por esta razão, Greiner (2005, p. 53) afirma que a comunicação não pode ser considerada como algo restrito “aos chamados ‘meios de comunicação’”, uma vez que ela se origina “fundamentalmente dos processos de mediação (ações pensantes), entre o corpo e o mundo, estabelecendo uma rede complexa de relações.”

Ao mesmo tempo que é instrumento de mediação, o corpo é também instrumento de comunicação, pois se relaciona constantemente com o meio e nunca cessa de gerar signos, mesmo quando submetido a situações de repressão ou violência, como explica Greiner (2005, p. 91-92). Ele comunica as intenções do indivíduo pela visualização dos significados que proporciona, ou seja, por meio de gestos, posturas e expressões entendidos enquanto signos devido à codificação estabelecida dentro de um determinado grupo (GIL, 1997, p. 33). Assim, o corpo do indivíduo continua sua interação com o meio, troca com ele impressões, realiza seus aprendizados e faz-se compreender pelos demais membros da sociedade.

O corpo realiza o que indica a essência da palavra comunicação; organiza-se em relação ao ambiente e interage com ele, empreendendo um processo de trocas por meio do qual adquire e propaga conhecimento. Ele comunica porque recebe informações e compartilha impressões e reflexões com o meio, do qual se torna parte. “Não é de

admirar”, afirma Gil (1997, p. 24): “o corpo sozinho não significa, nada diz; apenas fala a língua dos outros (códigos) que nele se vêm inscrever.” Ele só comunica porque interage.

Embora o corpo prescindia da linguagem verbal, segundo Gil (1997, p. 46-47), ele constitui-se como aparato comunicativo juntamente à elaboração da própria fala e resulta também de “um processo de incorporação (*embodiement*)” do verbo. O autor coloca que a linguagem do corpo é “pré- ou não-verbal”, uma vez que a corporificação do elemento linguístico “implica a perda real das propriedades verbais”. Percebemos que Gil, assim como vimos em Varela, Thompson e Rosch (1991), toma a linguagem verbal enquanto um fenômeno corporificado, ou seja, atrelado ao corpo da mesma forma que qualquer processo cognitivo. Uma vez incorporada, como coloca Gil, a linguagem verbal deixa de depender da palavra dita ou escrita, passando a acontecer no corpo e a transmitir mensagens por meio dele.

Sem dizermos ou escrevermos qualquer palavra, nosso corpo utiliza a visualidade para comunicar e apresenta conceitos embutidos na unidade do gesto a partir de um código partilhado por um grupo de pessoas. Vemos, dessa forma, que o gesto e toda a sua expressividade constroem-se em torno de um “sistema estabelecido” e em evolução, tal qual ocorre com a linguagem, de acordo com Saussure (2006, p. 16-17), fazendo parte tanto do domínio pessoal quanto do social. Do mesmo modo que a linguagem abarca a língua em todas as suas manifestações, conforme explicou Saussure (2006), temos, segundo Gil (1997) e Varela, Thompson e Rosch (1991), que o gesto, enquanto elemento de expressão do corpo, incorpora e subtrai o verbal para comunicar a ideia imbuída nos signos linguísticos por meio do movimento.

Em termos gerais, tanto as palavras quanto os gestos, expressões ou posturas valem-se das convenções sociais para comunicarem, com a diferença de que as palavras se assentam basicamente em nossa capacidade de abstração, e estes são construídos com base em nossa capacidade sensorial e emergem de nossas emoções, sensações e pensamentos (GIL, 2002, p. 85). Podemos dizer, portanto, que o corpo comunica por meio da concretude dos signos corporais, ou seja, gestos, posturas e expressões, entendidos pelo interlocutor a partir de um sistema de códigos estabelecido naturalmente e ao longo do tempo. Assim como ocorre na língua em relação à palavra, o corpo comunica ao emitir um código partilhado e explicitar um sentido comum, materializando pensamentos e emoções nos gestos.

Segundo Shusterman (2008, p. x), o corpo comunica toda a vida de um indivíduo, mostra seus desejos, sentimentos e suas crenças mais sutis em sua postura e em seu semblante. Ao transmitir aquilo que o sujeito tem de mais arraigado, o corpo assume, de acordo com o autor, a expressão radiante da consciência corporificada de si mesmo, do *self*, contrariando a objetificação normalmente sofrida pelo nosso elo com o mundo. Assim, embora ele seja nosso instrumento primordial de interação com o meio, o corpo não deve ser tomado como um mero objeto, conforme explica Shusterman (2008, p. 3-4), mas como a própria consciência corporificada do sujeito. É por meio desta consciência e na interação com o mundo que o etos e os valores do indivíduo são fisicamente mostrados (SHUSTERMAN, 2008, p. xii) e difundidos através dos gestos, por exemplo, que, além de comunicarem auxiliam no processo de aprendizado<sup>17</sup>.

Junto aos valores, crenças e sentimentos, o corpo evidencia a identidade do indivíduo, constituída, como vimos, pela troca de informações entre o sujeito e o meio, pela síntese entre aquilo que já foi internalizado e o que se apresenta como algo novo. Para Shusterman (2008, p. 2, tradução nossa), “o corpo constitui uma dimensão essencial, fundamental, de nossa identidade” e, por meio dele, significando nossas atitudes com base naquilo que se encontra sedimentado, comunicamos nossa individualidade:

Ele forma nossa perspectiva primeva ou o modo de engajamento com o mundo, determinando (geralmente de forma inconsciente) nossas escolhas finais e os meios de ação pela estruturação de necessidades, hábitos, interesses, prazeres e capacidades nos quais nossas escolhas e ações ancoram e adquirem significado.<sup>18</sup> (SHUSTERMAN, 2008, p. 2-3, tradução nossa).

---

<sup>17</sup> Para uma abordagem sobre o papel do gesto na cognição e como produtor de significados, por meio do qual compreendemos o meio e o estruturamos, organizamos nossas interações, articulamos nossas experiências e as partilhamos, consultar STREECK, 2009.

<sup>18</sup> “[...] the body constitutes an essential, fundamental dimension of our identity. It forms our primal perspective or mode of engagement with the world, determining (often unconsciously) our choice of ends and means by structuring the very needs, habits, interests, pleasures, and capacities on which those ends and means rely for their significance.”

Constatamos, assim, com base nas reflexões até aqui apresentadas, o papel indispensável do corpo nos processos de aprendizado e de comunicação. Tomamos ciência quanto ao fato de que adentramos o mundo e com ele interagimos por meio do corpo. Passamos a entender que o conhecimento adquirido e o refinamento de nossa percepção ocorrem pelas trocas estabelecidas entre o corpo e o meio. Compreendemos que nossa identidade e aquilo que pensamos e sentimos são expostos e comunicados por nossas posturas, gestos e expressões faciais, muitas vezes contradizendo, fisicamente, as palavras por nós emitidas. Constatações necessárias e oportunas, que preparam o terreno para falarmos, logo a seguir, sobre o aspecto tradutório e sógnico envolvendo o corpo.

### 2.2.1.3 Corpo e tradução sógnica

Sabemos que o corpo é nossa ferramenta primordial de aprendizado e percepção, e que, por meio dele, nos relacionamos com o ambiente e fazemos a síntese necessária entre o conhecimento já existente e as novas informações para comunicarmos ao mundo nossas opiniões. Além de um instrumento cognitivo e comunicativo, o corpo caracteriza-se ainda por produzir signos e possibilitar ao indivíduo a realização de traduções, entendidas enquanto processos de mediação sógnica, conforme explicamos nas primeiras páginas deste capítulo. Trata-se de um agente interpretativo e produtor de significados.

Pensar o corpo como tradutor quer dizer pensá-lo de acordo com suas funções mediadora e comunicativa, porém levando em consideração que o produto da interação entre o sujeito e o meio constitui-se de unidades de significado responsáveis pela propagação de sentidos, estando elas alicerçadas num sistema de codificação socialmente partilhado. Para entendermos, então, como o corpo traduz algo, precisamos, em primeiro lugar, abordar os processos por ele realizados, de mediação e comunicação, sob a perspectiva da semiótica peirceana, detendo-nos, em especial, na categoria da terceiridade.

Conforme observamos, o corpo comunica o pensamento, as emoções, os sentimentos ou características da personalidade do indivíduo por meio de gestos ou expressões que possuem sentido de acordo com a codificação social estabelecida. Tais gestos ou expressões são entendidos como signos e gerados a partir da síntese de informações

desencadeada pela troca constante entre o sujeito e o mundo. Temos, nesse processo, uma relação instaurada entre um primeiro e um segundo por força de um terceiro, ou seja, uma relação triádica, que ocorre na categoria da mediação, a categoria peirceana da terceiridade. Peirce explica que, pela mediação, a terceiridade modifica a primeiridade e a secundidade, sendo a primeira a categoria da possibilidade, do presente, daquilo que se apresenta como originalidade, e a segunda a categoria da experiência, daquilo que delimita a existência, do passado compelindo o presente (C.P., 2.84, 2.89, 2.91).

Ao abordarmos a interação do indivíduo com o meio por intermédio do corpo baseados na semiótica peirceana, verificamos a correspondência dos correlatos desta relação com as categorias fenomenológicas de Peirce. Inserido na primeiridade, o mundo corresponde ao primeiro correlato, à originalidade que se apresenta como qualidade pura e livremente tal como é, pois acontece independente de qualquer força e de nossa presença. O sujeito atua como o segundo correlato e encontra-se na secundidade, a categoria do factual, da existência e da experiência compelida pelo passado, uma vez que ele, o sujeito, resulta de uma série de vivências prévias. O corpo, por seu turno, enquanto terceiro elemento dessa relação, age no âmbito da terceiridade, coloca o sujeito em contato com o mundo e lhe proporciona experiências novas, que serão contrastadas com aquelas já assimiladas. Deste diálogo entre o novo e o antigo, pensamentos, sentimentos ou sensações diferentes emergirão no indivíduo e dele farão parte até que o corpo lhe proporcione outras vivências e novas sínteses.

Como um produto da mediação ocorrida, gestos, expressões ou posturas emanam do corpo, traduzem e comunicam ao mundo as emoções e os pensamentos do indivíduo. Conforme vimos em Gil (1997) e Greiner (2005), os gestos são os signos oriundos do corpo, significam e transmitem ao meio uma mensagem porque partilham de uma codificação, ainda que esta seja estabelecida inconscientemente. Assim como os signos linguísticos, por exemplo, os signos corporais surgem na categoria da mediação, pela ponderação entre um primeiro e um segundo induzida por um terceiro, e são compreendidos pelo interlocutor não somente por pertencerem a um código específico e conhecido, mas principalmente por haver familiaridade com aquilo que eles denotam (C.P., 8.179). Gesto ou expressão alguma ou, nas palavras de Peirce, “signo algum pode ser entendido [...] a menos que o intérprete tenha um ‘conhecimento colateral’ de cada um de seus Objetos” (C.P., 8.183).

Entender o signo corporal ou o linguístico não está ligado apenas ao conhecimento do código do qual ele faz parte; é preciso compreender o seu objeto, quer dizer, aquilo a que o signo está diretamente ligado e representa. Entendemos o que é uma maçã porque alguma vez na vida experimentamos uma maçã, e se isto não tivesse acontecido, saberíamos que este signo designa uma fruta, porém não teríamos familiaridade com ela.<sup>19</sup> Do mesmo modo, compreendemos a expressão facial de alegria ou de raiva de uma pessoa por já termos experienciado tais sentimentos e não simplesmente por termos conhecido e entendido, de modo racional, tal expressão ou gesto enquanto um código que significava algo.

Pelas trocas com o ambiente e pela mediação realizada entre o ser e o mundo, o corpo gera seus signos, elementos responsáveis por interpretar e expor o fluxo de pensamentos e emoções que ocorrem no indivíduo. A esta interpretação e exposição podemos também chamar de tradução sgnica, uma vez que ela toma as ideias, opiniões ou sentimentos gerados na síntese realizada pelo sujeito e os codifica em gestos. Nesse processo, temos a transposição de algo abstrato para algo concreto, signos materializados no corpo e pelo corpo. Enquanto signos corporais e tradução, os gestos, as posturas ou as expressões trazem novos signos para a mente do intérprete, ou seja, interpretantes que se relacionam com os mesmos objetos denotados pelos gestos e produzem outros interpretantes aptos a iniciarem uma nova relação com tais objetos e a produzirem novos signos ou interpretantes. Essa cadeia de relações triádicas estabelecida entre signo, objeto e interpretante, como vimos em Peirce (C.P., 2.92), ocorre infinitas vezes e é a responsável pela propagação dos signos e dos significados.

A tradução empreendida pelo corpo ocorre cotidianamente; não se trata somente de um evento específico de determinados corpos em determinadas situações. Do maior ao menor gesto por nós desempenhado, desde o mais singelo traço de expressão corporal ou facial, sozinhos ou diante de um interlocutor, estamos sempre traduzindo corporalmente nossos pensamentos e desejos, nossas satisfações e irritações por exemplo. Entretanto, apesar de a tradução realizada pelo corpo ocorrer naturalmente, há ocasiões em que o corpo recebe não apenas informações da realidade na qual se insere, mas também entra

---

<sup>19</sup> Além do conceito abstrato e da experiência concreta passível de acontecer entre o intérprete do signo e o objeto deste, lembramos que o signo linguístico também evoca uma imagem na mente de seu receptor. Para uma discussão acerca da iconicidade das palavras, consultar ARBEX, 2006.

em contato com um mundo a parte, um mundo que lhe exige fazer sínteses a partir de outro ponto de vista, alicerçado em outras experiências. Tal processo acontece com o corpo do ator, e falaremos sobre ele a seguir.

## **2.2.2 Corpo, performance e tradução**

### **2.2.2.1 Corpo e performance**

Nas últimas páginas, observamos que o sujeito se constitui da experiência e sua expressividade acontece primeiramente no corpo, extrapolando, muitas vezes, o discurso falado. O corpo assume um papel decisivo nos processos cognitivos, colocando o indivíduo em interação com o ambiente e tornando-se um valioso instrumento de comunicação. Ele fala por meio de gestos, posturas ou expressões, signos oriundos da interação empreendida com o mundo, que, seja em uma situação cotidiana, seja em uma situação performática, traduzem personalidades, sentimentos e intenções. Tendo abordado o corpo de modo geral, é preciso, agora, tomá-lo a partir da perspectiva da performance, buscando compreender de que maneira os atores moldam personagens na materialidade de seus corpos.

Muitas vezes, ao receber um papel, o ator estuda seu personagem e a realidade na qual ele se insere para dar-lhe materialidade, esforçando-se para levar ao público um sujeito moldado pela singularidade de seu próprio meio. A mediação feita pelo corpo, no caso do ator, parte da descrição da personalidade do personagem, de seu meio e das orientações dadas pelo roteiro e pelo diretor. Embora o corpo do ator realize o mesmo tipo de mediação ao construir-se como um sujeito e como um personagem, ele dá vida a um indivíduo diverso em sua performance, utilizando, para tal, uma linguagem específica, resultante de um processo específico de criação.

Enquanto um indivíduo como outro qualquer, “as ações do ator são comparáveis àquelas de seres humanos em situações normais, mas a partir do parâmetro ficcional, do ‘como se’ da performance.”<sup>20</sup> (PAVIS, 2003, p. 56, tradução nossa). E seu corpo, de acordo com Patrice Pavis (1998, p. 34, tradução nossa), “é situado em algum lugar entre espontaneidade e controle total, entre um corpo natural, espontâneo, e

---

<sup>20</sup> “[...] the actions of an actor are comparable to those of human beings in normal situations, but with additional parameter of the fiction, the ‘as if’ of performance.”



um corpo de marionete” manipulado por seu “criador espiritual”, o diretor.<sup>21</sup> Segundo o autor, o corpo é visto de duas formas no teatro: varia de transmissor, cujos gestos ou expressões são tipicamente ilustrativos e apenas reforçam as palavras, a material autorreferente, que não denota nada a não ser a si mesmo por meio de expressões ou gestos originais e criativos. É esta segunda noção, a de corpo como material autorreferente, que Pavis explica ser predominante nos palcos, principalmente no teatro experimental, e o que define a linguagem corporal dos atores. Quando adotada, os atores buscam produzir emoções por meio do corpo, dos signos nele produzidos e não a partir de palavras e definições:

O denominador comum é uma busca por signos que não sejam cópias da língua, mas que possuam uma dimensão figurativa. O signo icônico, parcialmente entre o objeto e sua simbolização, torna-se o arquétipo desta linguagem corporal [...].<sup>22</sup> (PAVIS, 1998, p. 34, tradução nossa).

Na linguagem utilizada pelo ator não há, assim, uma reprodução daquilo que as emoções significam. Antes, o ator faz de seu corpo o corpo do personagem, um receptáculo e um veículo das emoções deste sujeito outro. Ao adotar uma linguagem baseada na noção de corpo como material autorreferente, há um esvaziamento das significações pré-existentes no corpo do ator, uma desconstrução, no sentido derridiano, de suas experiências prévias, e uma busca pela simples originalidade daquilo que o personagem deseja materializar no corpo, ou seja, primeiridade presente no signo icônico, diria Peirce (C.P., 2.247, 2.276).

Pode parecer estranho assumir que um gesto ou signo corporal seja icônico, uma vez que, quando pensamos em ícones, lembramo-nos da ligação deste tipo de signo à imagem do objeto ao qual ele se

---

<sup>21</sup> “[...] the actor’s body is situated somewhere between spontaneity and total control, between a natural, spontaneous body and a puppet-like body whose strings are held and manipulated by its subject or spiritual procreator, the director.”

<sup>22</sup> “The common denominator is a search for signs that are not copied from language but have a figurative dimension. The iconic sign, halfway between the object and its symbolization, becomes the archetype of this body language [...]”

relaciona e, no caso dos gestos, os objetos são, em sua maioria, abstratos, não havendo uma representação imagética previamente definida para eles. No entanto, cabe lembrar que, de acordo com Peirce (C.P., 2.247), “qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo.” Desse modo, se um gesto realizado por um ator ou sua expressão facial fazem o espectador sentir sua ira e compreender a revolta de seu personagem, por exemplo, ele torna-se a representação icônica de tal sentimento naquele instante, pois, como afirma Peirce (C.P., 2.307), “um signo se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal”.

Embora o corpo como um todo produza significados, estes não ocorrem em blocos isolados. Em uma performance, não é a estrutura corporal como uma peça única a responsável pelos signos lançados ao público, pois os gestos, as posturas ou as expressões não emanam de um conjunto estático. Os significados são criados pelo corpo em partes que se integram, nos braços, no tronco ou no rosto por exemplo, e “o corpo”, diz Pavis (1998, p. 34, tradução nossa), “[...] é sempre dividido em partes que são hierarquicamente estruturadas de acordo com um estilo de atuação ou uma estética.”<sup>23</sup> Apesar de sabermos, natural e inconscientemente, que os gestos, as posturas e as expressões não se dão em blocos, ocorrendo, porém, em determinadas partes do corpo, a afirmação de Pavis chama nossa atenção para esta característica e ressalta também o fato de os gestos, assim como os signos, participarem de uma convenção, além de serem, como vimos, resultantes de uma mediação prévia.

Devido aos sentidos que produzem, no palco do teatro ou no cinema, por exemplo, as posturas, os gestos ou as expressões faciais não precisam estar atrelados ao texto escrito, à palavra proferida pelo ator. Esta “linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras [...] nos atinge apenas intuitivamente, mas com violência suficiente para tornar inútil toda tradução numa linguagem lógica e discursiva.” (ARTAUD, 1999, p. 56). Trata-se de uma linguagem fundamentada em “signos espirituais” que possuem “um sentido preciso”, diz Artaud, e por isso ela prescinde do discurso verbal.

Os signos formadores de tal linguagem advêm de um processo de mediação semelhante àquele responsável pela formação de nossa

---

<sup>23</sup> “The body [...] is always broken down into parts which are hierarchically structured according to an acting style or aesthetic.”

percepção, porém, conforme mencionamos na introdução desta subseção, ele possui especificidades. De certo modo, o ator precisa colocar sua própria personalidade em segundo plano para que o personagem venha à tona, desconstruir suas próprias experiências durante a mediação que irá realizar. A síntese conduzida pelo corpo passa a ser feita a partir de um texto e/ou um roteiro, que apresenta e descreve o personagem e o meio no qual ele se insere, e das orientações do diretor. Pavis (2003, p. 57) diz ainda que o ator conecta as percepções do espectador com o texto e as instruções do diretor.

Desconstruindo suas experiências pessoais já sedimentadas, o ator insere seu corpo e se insere no mundo do personagem por meio da leitura do texto a ser encenado ou ainda por meio da vivência de aspectos ligados ao personagem e à sua realidade quando possível. No primeiro caso, falamos de uma realidade construída mentalmente e experimentada com base na reformulação de conceitos, na pesquisa documental, no colocar-se no lugar do outro e a ele entregar-se. Como levar ao palco ou à tela o personagem de uma história ambientada no século XVI, por exemplo, senão a partir da pesquisa histórica e das indicações do texto? O corpo do ator precisa livrar-se do eu que o constitui e construir-se enquanto personagem levando em consideração as informações de que dispõe. Entre as informações documentais, o texto a ser encenado e as indicações do diretor, o corpo do ator realizará a mediação necessária para gerar signos peculiares a outro sujeito, dando vazão ao personagem por meio de gestos, posturas e expressões, não só pela fala.

No segundo caso, quando é possível para o ator realizar algum tipo de vivência, além de o corpo realizar a mediação entre o texto e as orientações do diretor, o ator se insere numa realidade semelhante à do personagem, realiza ações cotidianas típicas daquele sujeito e passa a entender corporalmente suas motivações e atitudes. É possível, dessa maneira, levar ao palco ou às telas um lavrador realmente envolvido com a agricultura, cuja identidade se encontra fixa na terra, se o ator vivenciar o dia a dia do campo por exemplo. O processo de mediação desta forma empreendido materializa, no corpo do ator, os signos pertencentes à realidade do personagem, tornando passível de concretude o conteúdo do texto a ser encenado. O ator conhece o personagem sendo-o muito antes de representá-lo, sente no próprio corpo o cansaço, as angústias, as alegrias daquele sujeito que passou a ser. A mediação a partir de uma realidade concreta, digamos assim,

permite que o discurso do corpo seja criado mais facilmente, pois o ator incorpora uma nova experiência, não a acessa apenas intelectualmente. Ao imbuir-se da atmosfera do personagem, o ator cria “um discurso do corpo, dos gestos” daquele sujeito, como diz Carvalho (2002, p. 93).

#### 2.2.2.2 Performance e tradução

Conforme vimos até aqui, o corpo exerce o papel de mediador nos processos de aprendizado e de comunicação, traduzindo em gestos nossos pensamentos, sensações e emoções. Este instrumento de cognição é também a principal ferramenta utilizada pelo ator para criar, no espectador, uma sensação de similaridade com aquilo que ele conhece de seu próprio caráter, de suas próprias experiências ou de seus sentimentos. O ator vale-se de uma composição de signos, verbais e não verbais, para dar ao espectador a ilusão de que o personagem é uma pessoa real (PAVIS, 2003, p. 58). Vemos, assim, um indivíduo dando corpo a outro.

Desse modo, ao falarmos em performance, pensamos no processo de mediação conduzido pelo corpo de uma maneira diferente daquela que realizamos cotidianamente, uma vez que o ator precisa desvencilhar-se, em certa medida, de sua própria personalidade para conseguir dar vida a um personagem. O ator desconstrói suas experiências prévias, subverte conceitos e busca alternativas para construir em seu corpo, a partir de um novo contexto, outro sujeito, muitas vezes pertencente à outra cultura, situado em outra época, possuidor de ideias e convicções distintas e que se expressa de modo diferente. Por essa razão, o ator “busca aquilo que precede a língua; e, para ele, o significado baseia-se no corpo e em seus estados físicos”<sup>24</sup>, explica Pavis (2003, p. 101, tradução nossa).

A performance e a tradução, no teatro e no cinema, se realizam no corpo e pelo corpo. Moldada pela mediação específica empreendida por um ator, a performance dispensa a língua para comunicar a personalidade, os pensamentos ou os anseios do sujeito posto diante do espectador, um personagem traduzido por signos corporais, pelos gestos, posturas ou expressões do ator. Em uma performance, portanto, os significados assumem a forma física dos signos corporais, que, a partir da teoria semiótica de Peirce, podem ser vistos como interpretantes,

---

<sup>24</sup> “[The actor] looks for what precedes language; and for him, meaning is based in the body and its physical states.”

signos oriundos de uma relação tríadica estabelecida por força do corpo do ator entre um primeiro, o texto a ser encenado, todo o universo por ele criado e as orientações do diretor, e um segundo, as características do personagem.

No entanto, os gestos somente assumirão seu papel de signo se forem interpretados como tal, já dizia Peirce (C.P., 2.307, 2.308), e só comunicarão algo se houver um receptor apto a interpretá-los. O ator precisa, desse modo, que o espectador possua conhecimento colateral dos signos produzidos para que estes signifiquem. De acordo com Pavis (2003, p. 60, tradução nossa), “o trabalho dos atores sobre si mesmos e, em particular, sobre suas emoções terão significado apenas perante o olhar do outro (i.e., o espectador)”<sup>25</sup>, devendo este ser capaz de ler os signos fisicamente visíveis proporcionados pelo ator.

Percebemos, dessa forma, que a performance ocorre efetivamente, ou seja, é interpretada por seu receptor, quando coloca o espectador em contato com o personagem, estabelecendo, novamente, uma relação triádica e de mediação. Os signos por ela gerados, interpretantes produzidos pelo corpo do ator, encontram no espectador sua continuidade, criam nele novos signos que, por seu turno, manterão relação com o que foi expresso, seu objeto. Tal relação cria outros interpretantes no espectador, signos aptos a manterem a mesma relação e a produzirem novos signos num processo ininterrupto. Temos, assim, a semiose ocorrendo por meio da performance, um processo desencadeado por signos corporais que também podemos chamar de tradução.

## 2.3 A ADAPTAÇÃO

### 2.3.1 Fidelidade, intertextualidade e modos de engajamento

#### 2.3.1.1 Adaptação e fidelidade

Quando pensamos em adaptação, o que vem à mente, de modo geral, são as produções cinematográficas ou televisivas elaboradas a partir de obras literárias. Filmes ou séries produzidos com base em narrativas apresentadas em livros, romances normalmente consagrados, que se materializam nas telas. Esquecemo-nos, entretanto, que adaptar, em sua raiz etimológica, significa adequar, ajustar algo a outra coisa, o

---

<sup>25</sup> “The work of actors on themselves, and in particular on their emotions, only has meaning in the light of the gaze of the other (i.e., the spectator) [...]”

que torna necessária a realização de várias mudanças na obra a ser adaptada e amplia as possibilidades de trabalho sobre ela. Com base nessa ideia limitada, muitas vezes cobramos das adaptações um vínculo mais estreito com a obra literária, uma fidelidade inexistente, alicerçada em conceitos pessoais que jamais estarão contemplados na obra que assistimos.

É preciso compreender, entretanto, que embora a adaptação esteja diretamente ligada a uma obra, ela não assume um caráter derivativo, secundário ou inferior. Ao contrário, ela constitui-se enquanto obra autônoma, dotada de particularidades inerentes à mídia na qual se realiza, à época em que acontece e aos interesses pessoais de quem a produz, entre outras. Uma adaptação relaciona-se com outra obra, porém possui vida própria, “sua própria aura” (HUTCHEON, 2013, p. 27), não devendo, portanto, a fidelidade que o grande público imagina à obra na qual se baseia.

As adaptações são uma “forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”, explica Hutcheon (2013, p. 9), e precisam, portanto, ser abordadas de acordo com sua natureza, enquanto obras com características singulares e que mantêm relação com outras obras. Elas precisam ser vistas como *adaptação*, e pensadas “como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ [...], assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON, 2013, p. 27) e possuidoras de um caráter duplo: elas são autônomas, porém remetem a outra obra a todo instante. “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação.” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Segundo Hutcheon, a adaptação pode ser definida do ponto de vista de uma entidade ou produto formal, da perspectiva do processo de criação e do prisma do processo de recepção. Como um produto, a adaptação é uma “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”, envolvendo uma mudança de mídia (de um romance para um jogo de vídeo game), de gênero (de uma tragédia para uma comédia) ou de foco e de contexto (uma história contada de uma perspectiva diferente) (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Quando definida como um processo, “a adaptação envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-)criação”. É vista como “um ato criativo e interpretativo de apropriação” durante o qual os adaptadores são intérpretes antes de tudo para, em seguida, tornarem-se criadores (HUTCHEON, 2013, p. 29, 30, 43). As escolhas feitas pelo adaptador e as razões que o levaram a optar por uma história em particular, por uma mídia e um gênero específicos, por exemplo, tornam a adaptação “um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”, sendo esta uma

das razões que faz do discurso acerca da fidelidade algo inadequado (HUTCHEON, 2013, p. 45). A teoria da adaptação proposta por Hutcheon alinha-se, nesse ponto, à crítica genética, que, segundo Romanelli (2013, p. 11, grifo do autor), não parte de “pressupostos e julgamentos” e não considera “válido somente o texto *final*”, questionando conceitos como, por exemplo, fidelidade e originalidade, e considerando “as diferentes condições nas quais um autor [e também um diretor, acrescentaríamos] trabalha e o que pode influenciá-lo.”

Do ponto de vista da recepção, a adaptação passa a ser considerada como uma forma de intertextualidade, pois, de acordo com Hutcheon (2013, p. 30, grifo da autora), “nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” Dessa maneira, uma adaptação somente poderá ser experimentada como tal pelo público se ele estiver familiarizado com o texto adaptado, caso contrário, ela será experienciada como uma obra qualquer (HUTCHEON, 2013, p. 166). Pela intertextualidade, o público reconhece as obras às quais as adaptações se conectam e, por meio desta conexão, a “identidade formal” ou “identidade hermenêutica” das adaptações se constitui (HUTCHEON, 2013, p. 46).

Conforme observamos, o fato de as adaptações serem obras autênticas, intertextuais e produtos de um processo interpretativo e criativo, que ocorre a partir de outras obras, invalida todo o discurso sobre fidelidade. Ainda assim, a ideia de fidelidade à obra adaptada subexiste e “ganha força persuasiva”, segundo Stam (2008, p. 20), devido a três fatores essencialmente:

[...] (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes.

Como diz Stam (2000, p. 57), é preciso perguntar: “fidelidade a quê?” Mesmo diante da “mediocridade de algumas adaptações” e da “parcial persuasão” exercida pela noção de fidelidade, o autor reitera que o caráter distinto e a originalidade das adaptações advindos da mudança automática de meio de comunicação inviabilizam a abordagem dessas obras sob a perspectiva da fidelidade. “A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme”, por exemplo, “[...] explica a pouca

probabilidade de uma fidelidade literal,” que seria “até mesmo indesejável”, comenta Stam (2008, p. 20). Assim, ao abordarmos a adaptação como *adaptação*, a questão da fidelidade ao texto de origem precisa ser desconsiderada, pois, apesar de a adaptação estar relacionada a textos anteriores, tal discussão coloca-se mais como uma questão ideológica cuja retórica é inadequada, como diz Hutcheon (2013, p. 45), já que, do ponto de vista do adaptador, sua arte caracteriza-se como um ato criativo e original.

Pensar nas adaptações como *adaptações* é distanciar-se da visão negativa que confere a estas obras um status derivativo e de infidelidade. É vê-las de uma perspectiva que engloba os “encontros entre culturas institucionais, sistemas de significação e motivações pessoais” do adaptador presentes no processo criativo da adaptação e importantes para a compreensão tanto desse processo quanto de seu produto (HUTCHEON, 2013, p. 149, 151). Conhecer o adaptador e/ou suas motivações pode interferir na interpretação do público, pois “tal como o adaptador, o público também interpreta num contexto.” (HUTCHEON, 2013, p. 154). E experienciar uma obra *como adaptação*, ainda que dentro de um contexto, exige do público também o conhecimento prévio da obra que é adaptada, exige que ele seja um “conhecedor”:

[...] para experienciar uma adaptação *como adaptação*, [...] precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos. Durante o processo, inevitavelmente preenchemos quaisquer lacunas na adaptação com o texto adaptado. (HUTCHEON, 2013, p. 166, grifo da autora).

Aqueles que conhecem o texto que serviu de base para a adaptação provavelmente poderão preencher as lacunas deixadas pelo adaptador mais facilmente, porém não serão os únicos a terem acesso àquela adaptação. Por esse motivo, Hutcheon (2013, p. 166) salienta que uma adaptação bem-sucedida em si mesma “deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor” sob pena de não fazer sentido algum sem o apoio do texto adaptado. Esta é uma das razões que leva os adaptadores a anunciarem suas obras como adaptações. Diante de tal situação, uma relação com um público que não seja fã do texto adaptado pode ser criada mais facilmente pelo adaptador, pois este terá mais liberdade para compor sua obra e seu público a receberá como algo novo.

Por ser uma “repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (HUTCHEON, 2013, p. 229), a adaptação é capaz de manter uma obra



viva, possui o “mérito de renovar o legado literário e de reapresentá-lo a novas gerações, contribuindo, assim para a ‘sobrevida’ do texto literário, como já defendia Walter Benjamin no ensaio *A tarefa do tradutor*” (INDRUSIAK, 2013). Elas, as adaptações, demonstram ainda “como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares”, pontua Hutcheon (2013, p. 234), tornando “manifesto o que é verdade para todas as obras de arte — que elas são todas, em algum nível, ‘derivadas’” (STAM, 2006, p. 49), mas não secundárias ou inferiores.

### 2.3.1.2 Adaptação e intertextualidade

Superada a questão da fidelidade, passamos a entender as adaptações de acordo com sua natureza palimpséstica e intertextual, como obras que se relacionam com outras, obras anteriores cujas presenças podem ser constantemente sentidas desde que haja, por parte do receptor, certo conhecimento sobre elas. As adaptações dialogam com as obras que adaptam, garantem a sobrevivência de tais obras e demonstram como suas histórias podem evoluir ao longo dos tempos e assumir diferentes formas.

Refletindo sobre essa característica inerente a qualquer tipo de adaptação, Robert Stam analisa as adaptações cinematográficas do ponto de vista do dialogismo intertextual, e as considera enquanto transmutações ou hipertextos que acontecem devido à intersecção com outros textos. Abordar as adaptações a partir deste viés nos ajuda a “transcender as aporias da ‘fidelidade’”<sup>26</sup>, coloca Stam (2000, p. 64, tradução nossa), e as contradições de um “modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador” (STAM, 2006, p. 28). De forma ampla, “o dialogismo intertextual refere-se às infinitas e ilimitadas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, por toda a matriz comunicativa na qual o texto artístico está situado

---

<sup>26</sup> “The concept of textual dialogism suggests that every text forms an intersection of textual surfaces. [...] In the broadest sense, intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated [...]. Intertextuality, then, helps us transcend the aporias of ‘fidelity’.”

[...]” Desta perspectiva, Stam (2006, p. 23) considera a adaptação “como uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídias e discursos [...]” na “relação inerente de tempo (khrónos) e espaço (topos)”, segundo o autor (STAM, 2010, p. 125), personificada pelo cinema.

A suas reflexões, Stam (2000, p. 65) agrega o conceito de transtextualidade proposto por Gérard Genette, o qual considera mais inclusivo e refere-se a tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos seja de modo claro ou velado. Com base na definição dada por Genette à intertextualidade, seu primeiro tipo de transtextualidade, que se refere à co-presença de dois textos em uma obra sob a forma de citação, plágio e alusão, Stam nos diz que a adaptação participa de uma dupla intertextualidade, sendo uma literária e outra cinematográfica. Trata-se, desse modo, de uma obra que traz em si vestígios não só da obra adaptada, mas também de produções anteriores realizadas para o cinema. Nessa intertextualidade, segundo Stam, encontra-se o hibridismo:

O cinema, eu argumentaria, é idealmente equipado para expressar hibridismo cultural e temporal. O cinema é temporalmente híbrido, antes de tudo, em um sentido intertextual, no qual ele “herda” todas as formas de arte e tradições milenares associadas com seus diversos temas. [...] É produzido em uma constelação (narrativa) de tempos e lugares e é recebido, além disso, em outro tempo e espaço (teatro, casa, sala de aula). (STAM, 2010, p. 123).

Stam explica que, das cinco categorias propostas por Genette, a quinta, chamada de hipertextualidade, “parece ser particularmente produtiva no que tange à adaptação” (STAM, 2008, p. 21). Na hipertextualidade, há uma relação entre um texto atual, denominado por Genette de hipertexto, e um texto anterior, chamado de hipotexto, o qual é transformado, modificado, elaborado ou ampliado pelo primeiro (STAM, 2000, p. 66). “Adaptações filmicas, neste sentido, são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização.” (STAM, 2008, p. 22).

Assim, as adaptações são entendidas como transformações de diversos textos, obras que trazem em si referências intertextuais incessantes, porém que se constituem como obras singulares a partir de

processos intermináveis de transmutação e reciclagem (STAM, 2000, p. 66; STAM, 2008, p. 22), não se tratando, portanto, de meras cópias de textos outros. Enquanto obra criativa, a adaptação cinematográfica encontra-se, assim, no mesmo nível do romance ou produção cultural que lhe deu origem, refutando o caráter ancilar ou parasitário que normalmente lhe é imputado em relação às obras adaptadas.

De acordo com a tipologia proposta por Genette, uma adaptação pode ser considerada como a transformação de um hipotexto, ou seja, do romance no qual ela se baseia, exemplifica Stam (2000, p. 68). E esta transformação ocorre, segundo o autor, por meio de uma série de operações complexas, dentre as quais estão a seleção, amplificação, concretização, a crítica, a popularização e a reatualização ou indigenização, como nomeia Hutcheon (2013, p. 202). Assim, o romance fonte, visto como um enunciado produzido em uma determinada mídia e num dado contexto histórico, é transformado em outro tipo de enunciado igualmente situado em outro contexto e produzido numa mídia distinta (STAM, 2000, p. 68), processo este que evidencia o caráter “multiconotópico” do cinema segundo Stam (2010, p. 124).

Stam (2000, p. 68, tradução nossa) explica que “o texto-fonte forma uma densa rede de informações, uma série de sugestões verbais que o texto do filme adaptado pode dar continuidade, ampliar, ignorar, subverter ou transformar.”<sup>27</sup> A adaptação remodela, então, tais sugestões para se concretizar enquanto um hipertexto. Para tanto, ela segue um conjunto de protocolos pertencente a uma mídia diferente daquela que veicula seu hipotexto, de acordo com o qual absorve e altera os gêneros e intertextos a ela apresentados a partir de padrões discursivos e ideológicos existentes no ambiente cultural (STAM, 2000, p. 69).

Fica claro, portanto, que toda adaptação constrói-se a partir de um cruzamento de textos e constitui-se como uma dupla intertextualidade, ou hipertextualidade, uma vez que não somente a obra anterior, o hipotexto, ecoa na adaptação, mas também outras produções que, de alguma forma, lhe forneceram material passível de ser retrabalhado. Ademais, a análise das adaptações como *adaptações* exige que os contextos cultural e ideológico sejam levados em consideração, pois, conforme mostrou Stam, eles interferem no modo como o hipotexto é abordado pelo adaptador, na composição do discurso apresentado na

---

<sup>27</sup> “The source text forms a dense informational network, a series of verbal cues that the adapting film text can then take up, amplify, ignore, subvert, or transform.”

adaptação e também na recepção desta pelo público. Além de revelar diferentes aspectos da obra anterior, a adaptação traz à tona os discursos existentes na época e no local de sua produção, fornecendo, ao mesmo tempo, “um tipo objetivo de materialidade” aos seus próprios discursos (STAM, 2006, p. 49).

A seguir, veremos de que forma as adaptações envolvem o público, fazendo-o imergir nas histórias que conta ou mostra, proporcionando ainda a interação entre o público e o mundo por ela criado.

### 2.3.1.3 Adaptação e modos de engajamento

Ao contrário do que o grande público poderia pensar, a adaptação compreende muito mais do que apenas a transposição de romances para as telas. Ela envolve “várias encarnações midiáticas”, segundo Hutcheon (2013, p. 11), como filmes, séries, musicais, óperas, espetáculos de dança, transmissões radiofônicas, composições sinfônicas, parques temáticos e jogos. Refletindo acerca das diversas encarnações da adaptação, Hutcheon (2013, p. 47) questiona-se “sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias.” Todos “imersivos”, contar, mostrar e interagir são chamados pela autora de modos de engajamento (HUTCHEON, 2013, p. 47-48), por meio dos quais mergulhamos “num mundo ficcional criado através da imaginação” (modo contar) pelos romances, imergimos “através da percepção auditiva e visual” (modo mostrar) nos filmes e peças teatrais, ou penetramos “física e cinesteticamente” no mundo interativo dos jogos de *videogame* (modo interagir), por exemplo.

Ao considerar as adaptações com base em tais modos de engajamento, é preciso notar que, assim como cada mídia, cada modo possui sua especificidade e sua própria essência: “cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão — mídias e gêneros — e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras” (HUTCHEON, 2013, p. 49). Esses diferentes meios de expressão permitem a transposição de um modo de engajamento para outro, ou seja, a mudança de mídia, mas não garantem que todas as características do texto adaptado sejam mantidas.

Assim, ao movimentarem-se entre os modos de engajamento, as adaptações movem-se também entre mídias e fatalmente “se veem presas aos intrincados debates sobre especificidade midiática”

(HUTCHEON, 2013, p. 63). Da mesma maneira que cada modo de engajamento possui sua própria essência, cada mídia possui suas próprias características, viabilizando mais ou menos coisas de acordo com o alcance de seu sistema semiótico. Por essa razão, nas adaptações, as especificidades de cada mídia precisam ser vistas como recursos capazes de dar a uma história vida nova, e não como obstáculos que impedem a transposição de uma obra para uma mídia diferente daquela em que ela se apresenta inicialmente.

De acordo com Hutcheon (2013, p. 48), o modo contar nos guia pela imaginação, pelas palavras escolhidas pelo autor e organizadas no romance de tal modo que nos libera dos limites do auditivo e do visual, deixando-nos dependentes apenas de nossa criatividade e capacidade interpretativa. Quando passamos do modo contar para o modo mostrar, deixamos o domínio da imaginação e adentramos o domínio da percepção direta ao sermos pegos por uma história “que sempre segue adiante”, que expressa significados sem se agarrar unicamente à linguagem verbal e, por vezes, “acaba esclarecendo ambiguidades que são centrais à versão contada [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 55). A mudança do modo contar para o modo mostrar é, em geral, “vista como a mais angustiante das transposições”, uma vez que os romances “foram escritos sem a preocupação performativa em mente” e, via de regra, para serem dramatizados, precisam ser reduzidos “em tamanho e, por conseguinte, em complexidade.” (HUTCHEON, 2013, p. 64).

No caso de um romance, por exemplo, a mídia impressa nos dá detalhes e nos faz imaginar como os cenários, os personagens e as situações poderiam ser por meio das palavras selecionadas pelo autor. Conforme diz Pamuk (2011, p. 10-12), “lemos um romance supondo que ele é real”, e a cada palavra um “mundo novo” se cristaliza e torna-se mais claro, lutamos “para ver as palavras [...] e visualizar tudo que o livro” descreve. A mídia impressa nos permite parar a leitura quando quisermos, pular ou reler trechos a qualquer instante ou ainda conhecer o final da história sem sequer ter terminado a leitura do primeiro capítulo. Quando um romance é transposto para o modo mostrar, como em um filme, por exemplo, a mídia cinematográfica exclui ou cria personagens e pode modificar o enredo de acordo com os interesses dos produtores ou simplificá-lo para que a narrativa não se estenda demasiadamente. O filme materializa as características físicas dos personagens por meio dos atores, evidencia as emoções por meio da voz ou da supressão do verbal, da linguagem corporal e também da música,

além de ser uma ferramenta que possibilita a interferência e a demarcação dos pontos de vista do diretor acerca de algum tema.

O modo interativo, também chamado de participativo, envolve o receptor da adaptação de maneira física, o insere no mundo criado pela história contada e torna-se capaz de determinar os rumos que ela irá tomar. Embora os outros dois modos de engajamento também envolvam o público fisicamente em certa medida, o modo interagir o faz de forma mais concreta, pois transpõe um romance ou um filme para o formato de jogos de *videogame* ou de computador, de parques temáticos e de jogos de RPG, por exemplos, que dependem do envolvimento físico do público para se concretizarem. Interagir nos permite uma imersão imediata no contexto da obra adaptada, já que não precisamos criar uma realidade a partir da linguagem, pois ela se apresenta diante de nós neste caso (HUTCHEON, 2013, p. 51). Seja nos jogos de computador, seja nos brinquedos de um parque de temático, o modo interagir permite “uma resposta circular entre o nosso corpo e suas extensões”. Para Hutcheon (2013, p. 177), a interatividade deste modo de engajamento faz com que a mídia e o receptor transformem-se em um único ser: “nós somos a mídia e a mídia somos nós”.

Enquanto o modo contar requer um trabalho conceitual do público e o modo mostrar exige suas habilidades decodificadoras, o modo interativo demanda uma mescla do aspecto conceitual e decodificador. Dada tal diferença no “ato mental” que cada modo de engajamento envolve, o adaptador precisa considerar os aspectos cognitivos durante o processo de transcodificação, pois os diferentes modos, assim como as diferentes mídias, atuam de formas distintas em nossa consciência:

Quando lemos, acumulamos detalhes sobre a narrativa, os personagens, o contexto e os demais elementos de forma gradual e sequencial; quando assistimos a um filme, a uma peça ou a um musical, percebemos os múltiplos objetos, relações e signos significativos simultaneamente [...]. Nas mídias interativas, tanto a simultaneidade do filme quanto a sequencialidade da narrativa textual caminham juntas no mundo dos jogos e suas regras/convenções. (HUTCHEON, 2013, p. 178).

Mesmo atuando de formas distintas em nossa mente, todos os três modos de engajamento abordados pela autora continuam sendo imersivos. “Em cada qual existe a sensação de ser ‘transportado’ [...],

em termos psicológicos e emocionais”, explica Hutcheon (2013, p. 182). Eles envolvem o público na construção de significados mesmo havendo diferenças de tipos e de grau de imersão nos três modos.

Todas as mídias performativas, segundo Hutcheon (2013, p. 82), partilham o modo mostrar e diferem entre si devido às “restrições e possibilidades específicas das convenções de cada mídia.” Exatamente por causa das restrições e possibilidades colocadas pelo sistema semiótico de cada mídia, alguns “truísmos teóricos” ou “clichês” sobre a adaptação acabam surgindo. Tais clichês, de acordo com a autora (HUTCHEON, 2013, p. 85), abarcam elementos como o monólogo interior, o ponto de vista dos personagens e suas reflexões, ambiguidades e questões relacionadas ao tempo.

Dizer, por exemplo, que somente o modo contar é capaz de aproximar ou distanciar o ponto de vista do personagem ou que a interioridade é mais bem colocada pelo modo contar, restando ao modo mostrar apenas reforçar as características externas, ou ainda que o modo mostrar e o interagir possuem apenas o tempo presente enquanto o modo contar consegue relacionar passado, presente e futuro significa considerar a adaptação a partir de axiomas que refutam a realidade prática e negam todas as possibilidades que os sistemas de convenções de cada mídia oferecem.

Não apenas conhecer a obra que deu origem à adaptação faz com que ela seja experienciada *como adaptação*. De acordo com Hutcheon (2013, p. 172), é preciso que haja o aprendizado do público sobre a mídia que veicula a adaptação; ele precisa “ser capaz de criar sua lógica física e cognitivamente”, principalmente com relação ao modo interagir. “O domínio dos gêneros e da linguagem midiática pode ser crucial para a compreensão das adaptações *como adaptações*.” (HUTCHEON, 2013, p. 173, grifo da autora).

Como vimos, os modos de engajamento atuam de formas distintas e auxiliam de modos diferentes na constituição do significado, mas não são os únicos responsáveis pelo sucesso na transmissão do sentido desejado. Por estarem inseridas em “um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 192), os contextos de criação e recepção também influenciam no entendimento da adaptação, conforme também apontou Stam (2000, 2006, 2008). Além de envolverem elementos materiais, como mudança de espaços físicos, questões relativas à publicidade ou seleção de elenco, por exemplo, os contextos incluem aspectos referentes ao tempo e ao lugar

onde as adaptações são realizadas e veiculadas, podendo alterar o significado da obra adaptada (HUTCHEON, 2013, p. 193-195).

Notamos, portanto, que, na repetição sem replicação das adaptações, as mudanças ocorridas no processo adaptativo dizem respeito à transposição entre as linguagens, as mídias e os modos de engajamento, e também à transculturação, à transferência de contextos e épocas capaz de desestabilizar ou reforçar questões culturais. Mais do que meras repetições, as adaptações mantêm vivas suas obras fontes, afirmam ideologias culturais e representam a evolução das histórias presentes há anos entre nós, que, por meio da seleção cultural, “florescem” em novos tempos e lugares, como diz Hutcheon (2013, p. 59).

### **2.3.2 Adaptação e tradução: diálogo entre sistemas sógnicos**

#### **2.3.2.1 Adaptação e tradução**

Embora sejam parte de nossa história e tenham ajudado a moldar culturas, adaptação e tradução partilham de uma posição secundária e inferior no âmbito da cultura ocidental, que sacraliza a obra dita original. É sobre esses aspectos que Linda Hutcheon (2013) alicerça seu pensamento acerca da adaptação, comparando-a, por vezes, à tradução — conforme o faz também Stam (2003) ao comentar a contribuição de Pasolini à teoria do cinema — e fornecendo elementos para que a consideremos como obra autônoma, que garante sua popularidade devido ao prazer advindo do ato de apresentar aquilo que é conhecido de modo novo.

Que semelhanças há entre tradução e adaptação? Se considerarmos a tradução somente do ponto de vista linguístico, muito não poderemos dizer a respeito dessa indagação além do fato de que ambas são normalmente colocadas numa posição ancilar e secundária em nome de uma fidelidade impossível de se alcançar. Porém, se olharmos a questão pelo prisma teórico-conceitual e intersemiótico, veremos que as similaridades começam pelas questões teóricas e pelo diálogo entre signos que ambas, tradução e adaptação, possibilitam, apresentando-se como uma forma de transcodificação. Assim como a tradução, presente nas relações de troca entre os seres humanos desde tempos imemoriais, a adaptação também sempre fez parte do nosso cotidiano por meio das histórias que contamos e recontamos, tirando um ponto ou aumentando outro de acordo com nossas lembranças e com aquilo que nos convém.



Diante de todas as possibilidades e restrições impostas pelas diferentes mídias, o texto a ser adaptado não deve ser entendido como “algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia”, e seu adaptador é primeiro o seu intérprete antes se tornar seu criador (HUTCHEON, 2013, p. 123). De acordo com Cunha (2013, p. 172), o adaptador é o intérprete do texto a ser adaptado, pois:

[...] antes mesmo do exercício técnico tradutório — criação de roteiro escrito para a posterior transposição em imagens cinematográficas — o que o ‘tradutor’ faz é interpretar o texto literário, dele se apropriando para, na sequência, transcriá-lo por meio de um outro código, no exercício de uma outra linguagem, criando um objeto novo — o filme —, ainda que incontornavelmente ligado ao seu hipotexto.

Desse modo, a transcodificação de uma história está diretamente subordinada ao gênio criativo de seu intérprete, no caso do cinema, do diretor e do roteirista. Conforme Hutcheon:

[...] a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia, [...] mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados. (HUTCHEON, 2013, p. 123).

Nesse aspecto, a tarefa dupla do adaptador, caracterizada pela responsabilidade de “adaptar uma outra obra e torná-la uma criação autônoma” (HUTCHEON, 2013, p. 124), assemelha-se à tarefa do tradutor, que ao se debruçar sobre um texto existente em uma cultura, precisa recriá-lo, enquanto obra dotada de autonomia, em outra cultura ou transmutá-lo em outro sistema semiótico. Tanto o tradutor quanto o adaptador, portanto, são intérpretes e criadores das obras que traduzem. O que se percebe, entretanto, com base em certa “retórica profundamente moralista” (HUTCHEON, 2013, p. 125) é que, apesar dos esforços, da criatividade e de todas as qualidades do adaptador e do

tradutor, consideradas ideais para a execução de seu ofício, o fazer de ambos continua sendo relegado a algo posterior e derivativo.

A exemplo das traduções, as adaptações refletem o espírito da época em que são realizadas e são mais bem recepcionadas quando atendem aos anseios de seu público. Devido a isto, as mudanças abarcadas pelo processo de adaptação e de tradução envolvem não somente alterações de linguagem e de modos de engajamento, mas ainda a recontextualização histórica e a reambientação a fim de garantir que associações culturais sejam feitas pelo público e tornem a adaptação relevante.

Dessa forma, Hutcheon afirma que “há, quase sempre, uma mudança na valência política que acompanha a passagem do texto adaptado para a adaptação ‘transculturada’”, sendo a reambientação também uma forma de transculturação (HUTCHEON, 2013, p. 196, 197). Assim, dependendo de quando e onde a adaptação transcultural acontece, a personagem submissa de um romance familiar, por exemplo, que segue os preceitos morais impostos pelos bons costumes de uma sociedade em uma dada época, pode ser transposta para o cinema como uma mulher de personalidade forte, que desafia a ordem política já constituída em nome de um bem social, dando ao romance um caráter muito mais de resistência do que sentimentalista.

Ainda pensando em nosso exemplo, ao entrar em contato com uma adaptação cinematográfica que muda as características de alguns personagens do romance adaptado, excluindo traços que não se adequariam ao propósito da adaptação e inserindo outros, capazes, talvez, de dar mais dinamismo à história ou melhor ambientá-la no contexto da cultura receptora, fica evidente que, assim como ocorre na tradução, alterações são realizadas na passagem de uma história contada, por exemplo, para outra mídia e outra realidade cultural. Tais alterações são características inerentes à tradução e à adaptação (STAM, 2000, p. 62), estando vinculadas às diferenças existentes entre as línguas, as mídias, as culturas e também aos interesses envolvidos na publicação de uma tradução ou na realização de uma adaptação. “Assim como não há tradução literal,” pontua Hutcheon (2013, p. 39), “não pode haver uma adaptação literal.”

Traduções e adaptações não escondem sua natureza palimpséstica. Embora todos os textos e obras de arte sejam, em algum grau e em certa medida, produtos transtextuais que ecoam vários outros textos e obras artísticas (STAM, 2006), adaptação e tradução declaram abertamente que são frutos de outras obras. Enquanto processo e produto, tanto a tradução quanto a adaptação se apropriam do texto

inicial, interpretando-o e comunicando seu conteúdo de um modo diferente daquele em que ele foi escrito. Valem-se de signos e sistemas semióticos distintos, e assumem seu vínculo com uma obra anterior já em suas capas e materiais de divulgação, por exemplo, e, muitas vezes, conquistam leitores ou espectadores justamente por serem transcódificações.

Anteriormente, vimos que, para uma obra ser experienciada como adaptação, é preciso que o receptor tenha conhecimento sobre o que foi adaptado. Sem conhecer a obra que deu origem à adaptação, esta é encarada como uma obra qualquer e as eventuais lacunas relativas à obra “original” por ela apresentadas não poderão ser preenchidas pelo público (HUTCHEON, 2013, p. 166). No caso da tradução, não há a necessidade de o público conhecer o texto “original” para que ele veja e entenda a tradução enquanto tal. Considera-se suficiente que se saiba, pela menção declarada do fato, que aquela obra é uma transposição de um sistema sógnico para outro.

Entretanto, destacamos que a maior parte do público vê um livro traduzido para o português, por exemplo, como um original supostamente escrito em português, e desconsidera, assim, que o conteúdo a ele apresentado foi moldado pelas escolhas do tradutor e por diversos fatores. Por esta razão, a exemplo da pesquisa que vem sendo conduzida por Davi Silva Gonçalves acerca da infidelidade criativa<sup>28</sup>, torna-se necessário que os teóricos da tradução pensem cada vez mais sobre a necessidade de, a exemplo do que nos fala Hutcheon (2013), vivenciarmos uma tradução como *tradução* e de que modo isto ocorreria para que a falácia da fidelidade e o fantasma da subalternidade sejam definitivamente superados.

Por último, conforme mencionamos ao longo destas páginas, tradução e adaptação envolvem o trabalho com signos e sistemas semióticos distintos. Ambas são “recodificações”, quer dizer, “transposições intersemióticas de um sistema de signos [...] para outro”, afirma Hutcheon (2013, p. 40). Tradução e adaptação lidam com signos verbais e não verbais, com mídias escritas, audiovisuais e performativas, sendo essencialmente atividades e produtos sógnicos, como abordaremos a seguir.

---

<sup>28</sup> Pesquisa de doutorado em andamento no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC) sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Wrege Rassier, intitulada *Moving and changing in Mariposa: a literary analysis and infidel translation of humour in Leacock's Sunshine sketches*.

### 2.3.2.2 Adaptação como tradução: processo e produto sógnicos

Conforme discutimos no item anterior, adaptação e tradução possuem várias características em comum: ambas são obras autônomas, embora palimpsestuosas; refletem elementos culturais e ideológicos; são resultados de um processo interpretativo e criativo empreendido pelo adaptador e pelo tradutor; envolvem mídias diversas; e dependem da consciência do público quanto à sua natureza para serem compreendidas como tal. Diante de tantas semelhanças, torna-se indiscutível a possibilidade de abordarmos a adaptação enquanto tradução, principalmente ao compararmos as duas a partir da perspectiva semiótica.

Robert Stam (2000, p. 62, 2008, p. 27), ao refletir sobre obras literárias transpostas para o cinema, afirma que a palavra tradução seria a metáfora mais adequada para nos referirmos à adaptação, pois ela “sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução.” Para Stam (2003, p. 133), a própria “relação entre o cinema e o mundo é de tradução. A realidade é o ‘discurso das coisas’ que o cinema traduz em discurso de imagens.” Hutcheon (2013, p. 9, 40), por sua vez, compara a adaptação à tradução não apenas como algo metafórico, mas enquanto duas formas de transcodificação entre sistemas de comunicação distintos e que envolvem signos diferentes.

Com base nas reflexões dos dois teóricos, convergindo ainda para a categorização proposta por Christiane Nord, que, conforme lembram Azenha e Moreira (2012, p. 63), coloca qualquer transformação textual sob o conceito de tradução, percebemos que as semelhanças entre adaptação e tradução são muitas, e suas características, ligadas à comunicação de sentidos múltiplos e à transcodificação, nos levam a pensá-las sob a perspectiva da semiótica peirceana. Por termos abordado a tradução sob o prisma semiótico anteriormente, limitaremos nossa discussão à adaptação neste momento, recorrendo, quando necessário, às considerações expostas no início deste capítulo.

A transposição de uma mídia para outra ou de um modo de engajamento para outro, usando a terminologia de Hutcheon, ocasiona mudanças significativas na história adaptada ao mesmo tempo que oferece novas possibilidades aos adaptadores e ao público. Quando falamos de tradução, as mudanças também acontecem, porém são menos explícitas no caso da tradução interlingual, ao contrário do que ocorre na tradução intersemiótica. Para Hutcheon (2013, p. 40), a adaptação é tradução, “mas num sentido bem específico: como transmutação ou

transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos.”

Especificamente falando sobre adaptações de textos para mídias performáticas (recodificação do modo contar e para o modo mostrar), Hutcheon (2013, p. 73) ressalta que “tanto as adaptações para o palco quanto para a tela devem usar o que Charles Sanders Peirce chamou de signos indexicais e icônicos — isto é, pessoas de verdade, lugares e coisas —, enquanto a literatura utiliza signos simbólicos e convencionais.” Assim, a passagem de um modo engajamento para outro só se torna possível e produz resultados interessantes porque os signos (ícones, índices e símbolos) se inter-relacionam e, em geral, ocorrem em conjunto.

Como vimos na primeira parte deste capítulo, apenas os ícones se constituem “puramente por força de sua qualidade”, conforme postula Peirce (C.P., 2.276), representando o seu objeto por similaridade, mas é justamente por ser um qualissigno que o ícone torna-se parte dos demais signos. Um índice, ao ser afetado por seu objeto, partilha com ele alguma qualidade, que se corporifica como ícone (C.P., 2.248). Um símbolo, enquanto “um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei”, associação de ideias ou convenção, significa apenas por meio de uma réplica (C.P., 2.249), ou seja, por meio de individuais que indicam a existência dessa lei, e “prescreve algumas de suas qualidades” (C.P., 2.293), envolvendo, portanto, índices e ícones.

Logo, percebemos que a adaptação, bem como a tradução, é possível porque os signos não só dialogam entre si, como também partilham qualidades e utilizam a forma um do outro para se manifestarem. Nessa relação estabelecida entre signos, a adaptação surge como “tradução filmica”, conforme sugere Cunha (2013, p. 174), “uma ‘construção híbrida’, resultado da mistura de discursos, de linguagens e de meios organizados pelo tradutor-interpretador fílmico, esse condutor de significados, atuante em uma mídia essencialmente colaborativa como a do cinema.”

A colocação de Hutcheon acerca dos signos usados nos modos de engajamento nos leva a pensar a adaptação tal como pensamos a tradução: um processo e um produto sótico, que se forma por meio de signos originados a partir de um trabalho de mediação realizado no âmbito da categoria da terceiridade. Do mesmo modo que acontece na tradução, a adaptação, enquanto processo responsável pela síntese intelectual entre um primeiro e um segundo, coloca a obra fonte e as

possibilidades levantadas por ela em negociação com seu objeto, o tema por ela tratado. O resultado desta mediação é a geração de interpretantes, significados concretizados na adaptação, com o auxílio da mídia escolhida, que permitem ao espectador a compreensão do objeto transposto na tela de maneira semelhante à do adaptador (ANDACHT, 2012, p. 74).

Além de um processo de reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica, a adaptação dá origem a signos, os quais e ela própria só podem ser compreendidos de acordo com sua natureza se houver o conhecimento colateral do público intérprete. A adaptação como *adaptação* somente será “um tipo de intertextualidade *se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado*. É um processo dialógico contínuo, conforme Mikhail Bakhtin teria dito [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 45, grifo da autora). Em termos semióticos, ela é um processo de semiose contínua, conforme Peirce teria dito, pois se realiza pela mediação e gera interpretantes ou signos capazes de estabelecer uma relação com o objeto adaptado e produzir outros signos, que, por sua vez, irão estabelecer o mesmo tipo de relação com o mesmo objeto e originar novos interpretantes num processo infinito.

Por conseguinte, ao constatararmos que a adaptação ocorre como mediação tal qual acontece na tradução, pois ambas realizam a interface entre a obra e seu objeto valendo-se de mídias específicas, e que ela depende do conhecimento colateral de seu intérprete, tal qual o signo, para ser entendida como *adaptação*, realizando a reinterpretação ou recodificação entre mídias, concluímos que a adaptação é também um tipo de tradução, tradução sígnica, e não apenas uma metáfora da atividade tradutória.

### 3 O CHÃO LITERÁRIO: O LAVOURA ARCAICA

Percorrido o caminho teórico escolhido para este trabalho, adentramos agora o universo “da eterna luta entre a liberdade e a tradição, sob a égide do tempo”, como disse Alceu Amoroso Lima<sup>29</sup>; um universo materializado por signos verbais, visuais e corporais que nos colocam aturdidos diante da intensidade dos pensamentos, das sensações e dos sentimentos apresentados e da força da linguagem utilizada. Falamos do universo criado pelo *corpus* escolhido para esta pesquisa, ou melhor, do *corpus* que nos escolheu. Falamos do universo de *Lavoura arcaica*, do romance de Raduan Nassar e do filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho.

*Lavoura arcaica* é uma obra que coloca em contraste “uma ‘ordem’ social hipócrita e autoritária, escorada na ‘razão’,” e “uma ‘desordem’ anarquista, exigida pelo corpo e pela paixão”, que opõe o “discurso sagrado e o discurso profano”. As palavras de Perrone-Moisés (1996, p. 74) são direcionadas ao livro de Nassar, no entanto, podemos perfeitamente estendê-las ao filme de Carvalho. Livro e filme privilegiam o jogo de oposições entre o claro e o escuro, a linearidade e a circularidade, o excesso e o comedimento, a aceitação e a recusa, a razão e a emoção. Um jogo antes de tudo sógnico, que se passa não apenas na imaginação do leitor por meio das páginas impressas do livro ou perante o espectador por intermédio do cinema, mas também no espaço provido pelo corpo.

Assim, podemos dizer que *Lavoura arcaica*, livro e filme, é, antes, uma obra aberta, capaz de remeter a seu intérprete, seja ele seu leitor ou espectador, “a função de ir descobrindo e compreendendo a obra” em consonância com sua “própria personalidade, interesses, experiências vivenciais quotidianas e horizontes de expectativa”, uma vez que o processo de interpretação “se encontra condicionado pela própria cultura em que o indivíduo se insere.” (CEIA, 2010).

Sob essa perspectiva, e olhando o romance e o filme do ponto de vista da semiótica peirceana, o processo criativo de ambos passa ser considerado como “um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas”, conforme discorre Salles (2006, p. 15) acerca do processo de criação das obras de arte. “Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final”, de acordo com a autora, o que nos faz lembrar do processo de

---

<sup>29</sup> No texto da quarta capa da 3ª edição de *Lavoura arcaica* (1989).

semiose descrito por Peirce, a geração contínua de interpretantes e significados.

Para nos embrenharmos nesse vasto universo, considerando a abordagem que aqui propomos, precisamos, em primeiro lugar, analisar alguns aspectos das trajetórias do autor e do cineasta, suas origens, formação profissional e demais trabalhos realizados. Faremos tal percurso iniciático, porém, sob a advertência de que conhecer alguns aspectos sobre essas duas *personae* não nos garante uma apreensão profunda da obra aqui analisada, mas nos concede certa intimidade para lidarmos tanto com o texto quanto com o filme em questão.

Abordaremos, então, elementos da vida e da produção literária de Raduan Nassar, o abandono da literatura e suas raras aparições públicas ou manifestações nos últimos anos. Do mesmo modo, discorreremos sobre o percurso profissional de Luiz Fernando Carvalho, sua produção para a televisão e o cinema e a relação de seu trabalho com a literatura a partir da análise do epitexto (GENETTE, 2009) em torno de sua produção, especificamente de informações colhidas das entrevistas<sup>30</sup> concedidas pelo diretor a partir dos anos 2000. Seguindo as pistas deixadas pelo autor e pelo diretor nos epitextos aqui abordados acreditamos, conforme indica Romanelli (2013, p. 12, grifo do autor), ser “*possível remontar ao processo de criação, cuja gênese contém índices de elementos que influenciaram as suas escolhas.*”

Cientes de alguns fatos sobre o autor e o diretor, abordaremos, enfim, as grandes linhas de suas obras, dedicando um espaço maior ao romance e ao filme escolhidos para compor o nosso *corpus*. Sairemos, enfim, de nossa realidade para nos deixarmos levar pelo universo de *Lavoura arcaica*. Abordaremos, assim, a gênese e o enredo dessa história passional, discorrendo brevemente sobre sua crítica literária e cinematográfica, além de tratarmos sobre assuntos ligados, por exemplo, à preparação dos atores para o filme e sua relação com texto de Nassar.

Estruturalmente falando, este capítulo está organizado em dois subcapítulos. O primeiro refere-se ao percurso e à obra do autor Raduan Nassar e está dividido em duas partes: de início, versamos sobre a

---

<sup>30</sup> Além do livro publicado por Carvalho em 2002 sobre o filme *Lavoura arcaica*, no qual o diretor fala sobre sua vida pessoal de forma breve, e das entrevistas disponíveis na internet, não há qualquer publicação que reúna informações sobre a vida e a obra de Luiz Fernando até o momento. Guzzi (2015) fala rapidamente sobre algumas obras do diretor, focalizando, porém, em sua poética a partir da análise das minisséries *Hoje é dia de Maria* (2005), *A pedra do reino* (2007) e *Capitu* (2008).



biografia do escritor, incluindo sua trajetória na literatura, suas outras atividades profissionais e suas raras aparições na mídia; em seguida, discorreremos sobre o romance *Lavoura arcaica*, focando, de modo geral, em sua criação, seu enredo e personagens, além de tratarmos brevemente sobre suas premiações e sobre a crítica existente.

O segundo subcapítulo está relacionado a aspectos do itinerário profissional de Luiz Fernando Carvalho e, seguindo a mesma metodologia do subcapítulo anterior, apresenta-se dividido em duas partes: na primeira, apresentamos o diretor, sua formação profissional e os trabalhos realizados para a televisão, além de tecermos considerações a respeito de sua relação com a literatura; na segunda parte, abordamos o filme *Lavoura arcaica* considerando o trabalho feito com o texto de Nassar, a preparação dos atores e do espaço cênico, questões ligadas ao figurino, à música e à fotografia do filme, discorrendo ainda, brevemente, sobre a crítica voltada para essa obra em especial.

Embora não tenhamos acesso às anotações feitas por Nassar e por Carvalho durante o processo de criação de suas obras para reconstruirmos o percurso de seu pensamento, documentos capazes de revelar “a ideia inicial e as diversas modificações” sofridas pela obra no decorrer de sua elaboração (SILVA, 2010, p. 242), acreditamos que o epitexto em torno do romance e do filme possam assumir a mesma função que os manuscritos literários assumem para a crítica genética. No caso do filme de Carvalho, além das informações colhidas a partir das entrevistas e notícias divulgadas pela imprensa, contamos com uma espécie de diário das filmagens, lançado sob a forma de documentário, para nos auxiliar na compreensão do processo criativo empreendido pelo diretor.

Pela análise do processo de criação do romance e do filme com base no epitexto disponível, independente de serem mídias distintas, notamos, conforme indica Silva (2010, p. 226), que tanto o autor quanto o diretor dialogam “com todas as obras que o precedem, clássicas ou não,” elaborando ou reelaborando “seu texto a partir de suas próprias concepções pessoais”. E tal fato poderá também ser percebido por nosso leitor nas páginas que seguem.

As informações biográficas de Nassar que serão dispostas a seguir foram extraídas, essencialmente, dos *Cadernos de literatura brasileira* – número 2, revista publicada pelo Instituto Moreira Salles em 1996. Embora seja uma fonte antiga, contando já seus vinte anos, preferimos partir dos dados nela publicados por questões de

confiabilidade e também devido ao fato de o conteúdo biográfico nela contido estar replicado em diversos estudos acadêmicos e páginas de internet. Ademais, tal edição dos *Cadernos de literatura* representa um marco na trajetória do escritor, pois mudou o “patamar do Raduan”, conforme apontado por Massi (ENCONTRO..., 2017).

A partir das informações biográficas e sobre a composição do *Lavoura arcaica*, poderemos perceber como signos particulares ao autor e ao diretor geram significados que se desdobram num processo contínuo de significação por meio de suas obras. Com base no exposto no primeiro capítulo desta tese, trataremos tal processo de semiose como tradução signica, observando de que modo ele acontece no romance de Nassar e no filme de Carvalho. Assim, nos perguntamos: será possível notarmos como os signos trabalhados no romance, que se constrói em torno do confronto entre opostos na tentativa de superar dualismos, são traduzidos pelos personagens no livro e no filme? Além disso, será possível perceber como o corpo se faz presente enquanto agente tradutor e produtor de signos na mediação realizada por Nassar e por Carvalho?

### 3.1 RADUAN NASSAR E SUA OBRA

#### 3.1.1 Um brasileiro de origem libanesa

Filho dos imigrantes libaneses João Nassar e Chafika Cassis, vindos para o Brasil na década de 1920, Raduan Nassar trás em si uma mescla de culturas e saberes que envolvem conhecimentos acadêmicos e, principalmente, o conhecimento sobre a arte da vida, pois, como o próprio escritor (NASSAR, 1996, p. 27) afirmou em entrevista à revista *Cadernos de literatura brasileira*, a leitura mais importante que ele procurava fazer era a do “livrão que todos temos diante dos olhos, [...] a vida acontecendo fora dos livros.”

Nascido em 27 de novembro de 1935, na cidade paulista de Pindorama, Nassar é o sétimo filho do casal João e Chafika. Em entrevista, Nassar relembra que iniciou seus estudos primários naquela cidade em 1943, e devido à sua ótima memória e ao comportamento extrovertido, era convidado com frequência para declamar poesias em datas comemorativas, embora tivesse dificuldades para pronunciar o “r” fraco:

É o seguinte: em criança, eu não sabia pronunciar o *r*, nem o forte e, menos ainda, o *r* fraco. Com o forte eu dava um jeito, puxando-o da garganta,

escamoteava bem o defeito. Já com o *r* fraco não tinha meio, eu fazia de tudo mas não conseguia enganar, era um suplício. (NASSAR, 1985, p. 145, grifo do autor).

Somente no final do quarto ano primário, o autor, na varanda de casa, enquanto memorizava o Hino à Bandeira, conseguiu “se livrar do ‘trauma’ do ‘r’ fraco ao pronunciar com correção a palavra ‘esperança’”, presente no primeiro verso do canto solene (CADERNOS..., 1996, p. 8):

Fiz o primeiro, o segundo, o terceiro ano primário, e já estava no fim do quarto, portanto, com dez anos de idade, quando tive que decorar o “Salve lindo pendão da esperança”. Fazia um calorão dos diabos e eu tinha me deitado sem camisa no ladrilho da varanda, de costas, caderno na mão. Comecei o hino em voz alta, mas logo naquele primeiro verso, tremendo, dei conta de que tinha acontecido alguma coisa, me pareceu que eu tinha pronunciado “esperança” corretamente. [...] depois voltei de novo do começo até me assegurar de que o acerto do *r* fraco não tinha retorno, como de fato não teve [...]. (NASSAR, 2008, p. 95, grifo do autor).

Em 1947, o autor inicia seus estudos no curso ginasial em Catanduva, cidade vizinha para onde a família Nassar se mudou em 1949 para facilitar os estudos dos filhos. Durante uma aula, em 1950, Nassar sofreu a “primeira de sete convulsões que se sucederiam por mais dois dias” (CADERNOS..., 1996, p. 8) e que deixaram o adolescente antes expansivo e de ótima memória com amnésia parcial e temperamento introvertido.

Nassar retomou os estudos somente no ano seguinte, após a sua recuperação, tendo como professora de português sua irmã Rosa, responsável por introduzir os clássicos da literatura brasileira ao currículo escolar do irmão, fato este que acabou sendo um diferencial na formação do autor e, certamente, teve um grande peso em seu envolvimento com a literatura. Com a ajuda da irmã, o autor “faz consideráveis progressos no aprendizado da língua, em âmbito familiar.” (CADERNOS..., 1996, p. 9).

Ainda em Catanduva, Nassar inicia o curso científico em 1952 e, em 1953, a família Nassar transfere-se para São Paulo com o intuito de facilitar o desenvolvimento dos filhos nos estudos. A família se instala no bairro de Pinheiros, na capital paulista, e o autor, trabalhando ao lado pai durante o dia no armarinho da família, cursa o segundo ano do científico no período noturno e o conclui com êxito. Em 1954, com interesses mais voltados para a área de Ciências Humanas, Nassar decide trocar o curso científico pelo curso clássico e conclui o colegial.

Em 1955, Raduan Nassar ingressa na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e, ao mesmo tempo, no curso de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo (USP), o qual abandona um semestre depois. No mesmo ano, Nassar conhece Hamilton Trevisan, que lhe apresenta Modesto Carone no ano seguinte, ambos colegas do curso de Direito e com quem nosso autor dividia pretensões literárias. Nassar conhece José Carlos Abate também na Faculdade de Direito em 1957, que viria a completar o grupo inseparável de amigos.

No mesmo ano, o autor ingressa no curso de Filosofia da USP. Em 1958, Nassar restringe sua frequência no curso de Filosofia apenas à disciplina de sociologia e, no ano seguinte, abandona o curso de Direito com o intuito de dedicar-se à literatura, passando a frequentar as aulas de estética ofertadas na mesma faculdade. Após a morte do pai em 1960, Nassar decide desligar-se dos negócios da família em 1961, quando viaja ao Canadá e aos Estados Unidos, regressando em 1962 e concluindo o curso de Filosofia no ano seguinte.

A fim de estudar alemão, Nassar viaja à Alemanha em 1964 e, “através de cartas de amigos e de familiares, toma conhecimento do golpe militar de 31 de março” (CADERNOS..., 1996, p. 10). Viaja para o Líbano e visita a aldeia onde seus pais nasceram, retornando ao Brasil em seguida. Apesar da proximidade e da facilidade de diálogo com os irmãos, Nassar não mencionava seus projetos literários para a família, restringindo-os às suas anotações.

Do fervor religioso experimentado quando criança restou em Nassar não uma fé religiosa, mas o interesse por questões que envolvem religião, o que se refletiria em *Lavoura arcaica* (CADERNOS..., 1996, p. 8, 11). Assim, em 1972, um ano após a morte de sua mãe, o autor começa a participar da leitura em família do Novo Testamento e retoma as leituras do Velho Testamento e do Alcorão, iniciada em 1968.

### 3.1.2 O criador Raduan Nassar

Com o gosto pela criação de animais presente desde a infância e herdado de sua mãe, “criadora ‘de mão cheia’ de galinhas e perus”, entre 1965 e 1967, Raduan Nassar dedica-se à criação de coelhos na Chácara Tapiti e preside, em 1966, a Associação Brasileira de Criadores de Coelhos. Ao abandonar a atividade em 67, o autor funda, juntamente com os irmãos, o *Jornal do Bairro*, semanário regional que “dedicava parte de seu espaço a textos referentes a política nacional e internacional” e que contava com José Carlos Abbate como redator-chefe (CADERNOS..., 1996, p. 11). Segundo Nassar (1996, p. 25), o *Jornal do Bairro*:

Fazia oposição ao regime da época e identificava-se com as reivindicações do então chamado Terceiro Mundo. Dava atenção também aos grupos minoritários. E se esforçava no exercício crítico, tanto que algumas iniciativas do regime militar que iam ao encontro das posições do Terceiro Mundo mereceram registros adequados. Como de resto as primeiras posições políticas da Igreja.

Com a mudança da linha editorial do *Jornal do Bairro*, Nassar deixa a direção do semanário em 1974, quando sua tiragem era de 160 mil exemplares por edição. Para o autor, sua passagem pelo jornal fez com que ele acabasse “virando um pouco gente”, o ambiente da redação o levou a “falar mais do que estava habituado” e “impôs certo rigor de procedimento” à sua escrita:

Uma coisa era a palavra numa lauda, outra coisa era a mesma palavra já impressa. Havia uma mudança de qualidade. Coisas assim me levaram, como responsável pelo jornal e redator, a uma leitura mais atenta dos textos, era preciso pesar cada palavra, ainda que tivéssemos cometido besteiras. O jornal destrancou parte da minha timidez, mas me destrancou muito mais como escritor. (NASSAR, 1996, p. 25-26).

Dez anos após ter deixado a direção do *Jornal do Bairro*, Nassar fica mais perto de realizar o que mais quis quando criança: ser “criador de bichos”. É à produção de animais que o autor se dedica em 1984, num sítio chamado Sítio Capaúva no estado de São Paulo. Na época, em biografia escrita para a segunda edição de *Um copo de cólera*, Nassar diz “que poderia passar por um sujeito sem biografia”, pois sua vida se resumia “à banalidade de uns poucos desencontros.” Com um ar jocoso, o autor explica:

No colegial, depois de dois anos de científico, pulei pro clássico. Comecei o curso de Letras Clássicas, nos tempos da Rua Maria Antonia, mas logo desisti. Estudei Direito no largo do São Francisco, mas abandonei o curso no último ano. Cursei Filosofia na mesma Maria Antonia, e ia me iniciar na carreira universitária, mas piquei a mula em tempo. Trabalhei no comércio enquanto estudava, mas me mandei depois. Tentei me aventurar no estrangeiro, mas dei com os burros n’água. Dediquei uns bons aninhos ao jornalismo, e nunca mais voltei a uma redação. Diante disso, caro leitor, e mesmo de outros desencontros não tão banais, seria ledro engano concluir que só fiz quebrar a cara na vida. Hoje, finalmente, estou perto de realizar o que mais queria ser quando criança: criador! Nada a ver, está claro, com a auto-suficiência exclusiva dos artistas (Deus os tenha!), que estou falando simplesmente em criador de bichos. É o que venho fazendo no Sítio Capaúva, a 250 km de São Paulo, onde tenho passado mais tempo que na Capital. Aliás, se já suspeitei uma vez, continuo agora mais desconfiado ainda de que não há criação artística ou literária que se compare a uma criação de galinhas. (NASSAR, 1984b, p. 85).

Num movimento constante de ir e vir, de ater-se e desvencilhar-se, Nassar compra a fazenda Lagoa do Sino, no município de Buri, sudeste de São Paulo, e decide dedicar-se à agricultura, atividade que exerce de 1985 até 2011, quando doa sua propriedade à Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), de “porteira fechada”, sob a condição de que ali fosse instalado um *campus* universitário. Hoje, o *campus* Lagoa do Sino – UFSCar conta com cinco cursos de graduação em

funcionamento e concretiza a vontade de Nassar de ajudar no desenvolvimento daquela região.<sup>31</sup>

Percebemos que algumas das vivências do escritor são ressignificadas em suas narrativas, muito embora não se trate, de modo algum, de narrativas autobiográficas. No caso do *Lavoura arcaica*, talvez pudéssemos dizer que tais experiências tornam-se signos de terceiridade, símbolos que denotam certos valores seguidos pela família da narrativa, por exemplo, e que abordaremos mais adiante. Por ora, ressaltamos que, para a análise do *Lavoura*, nos interessam o fervor religioso de Nassar durante a infância e o interesse por textos religiosos que o acompanhou quando adulto, as convulsões que tornaram o menino extrovertido em uma criança tímida e o gosto do autor pela criação de animais, todos fatos marcantes na vida de Nassar, experiências que convergem, em certa medida, para o que os personagens expressam no romance aqui analisado.

### 3.1.2.1 A criação literária

Sempre com a literatura em mente, Nassar escreve o conto “Menina a caminho” no início dos anos 60, publicando-o numa edição não comercial pela Companhia das Letras em comemoração aos 500 títulos da editora em 1994. Embora “Menina a caminho” tenha sido o seu primeiro texto literário, a primeira publicação do autor no âmbito da literatura ocorreu em 1972, ano no qual o conto “Aí pelas três da tarde” foi editado como matéria no *Jornal do Bairro*.

Embora apenas um conto do autor tenha sido publicado até 1972, Nassar iniciara as primeiras anotações para o romance *Lavoura arcaica*, corpus da presente pesquisa, já em 1968 e, dois anos mais tarde, em 1970, escrevera a primeira versão da novela *Um copo de cólera* e os contos “O ventre seco”, publicado somente em 1984 no jornal *Folha de S. Paulo*, e “Hoje de madrugada”, publicado nos *Cadernos de literatura brasileira* em 1996.

Ao deixar as atividades do *Jornal do Bairro* em 1974, Nassar passa a se dedicar integralmente à escrita de *Lavoura arcaica*, finalizando-o em outubro daquele ano. O romance foi, então, publicado em 1975 pela José Olympio Editora com a ajuda financeira do autor.

---

<sup>31</sup> Sobre a doação da Fazenda Lagoa do Sino, cf. CARIELLO, 2012; AUGUSTO, 2013; UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS, [2014?].

*Um copo de cólera* só chegaria às mãos do público em 1978, pela Livraria Cultura Editorial, oito anos após o seu primeiro esboço.

Em entrevista, Nassar revelou ter escrito a narrativa de *Um copo de cólera* em quinze dias, mas que a novela levou “sabe-se lá quanto tempo” em estado de latência, tendo o autor se debruçado sobre o texto durante um semestre em 1976:

Disse que escrevi a narrativa em quinze dias, mas esses quinze dias foram só o tempo de descarga. É que a novela deveria estar em estado de latência na cabeça, e sabe-se lá quanto tempo levou se carregando, ou se nutrindo — de coisas amenas, está claro — e se organizando em certos níveis, até que aflorasse à consciência. [...] Pra não falar dos seis meses de 1976 que fiquei em cima do texto. (NASSAR, 1996, p. 29).

E a intensidade do tempo de descarga mencionado por Nassar talvez reflita a intensidade da novela, que conta, num “furacão verbal” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 67), a briga de um casal desencadeada pelo “arzinho sensacional” da mulher ao dizer “não é pra tanto, mocinho que usa a razão” ao companheiro furioso que acaba de descobrir o rombo feito pelas saúvas na cerca viva de sua chácara (C.C., p. 29, 31)<sup>32</sup>.

Segundo Perrone-Moisés (1996, p. 68), *Um copo de cólera* apresenta homem e mulher “reduzidos à hostilidade fundamental da diferença sexual, ao silêncio dos corpos que se atraem e se repelem.” A narrativa fulminante da novela nassariana recebeu o Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte no ano de seu lançamento, e sua linguagem tensa, contundente, ganhou o espaço dos corpos ao ser transposta para o cinema em 1999 sob a direção de Aluizio Abranches. Traduzida ao inglês e publicada pela Penguin Modern Classics em 2016, a obra foi semifinalista do Man Booker Prizer no mesmo ano, uma das mais importantes premiações da literatura mundial.

Especialmente para o segundo número da revista *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles, Radian Nassar escreve o conto “Mãozinhas de seda” em 1996. Entretanto, a pedido do autor, o

---

<sup>32</sup> A exemplo de Rassier (2002), estabeleceremos siglas para serem usadas nas chamadas das citações dos textos de Nassar. Usaremos aqui a iniciais C.C. para as chamadas das citações de *Um copo de cólera*. A edição da obra utilizada é a segunda, de 1984, publicada pela Brasiliense.



texto não foi publicado naquela edição, vindo a público um ano mais tarde, quando a Companhia das Letras lançou *Menina a caminho*, coletânea que recebeu o prêmio Jabuti de 1998 na categoria Melhor Livro de Contos e Crônicas, e que reúne os cinco contos de Nassar publicados em português até aquele momento.

Nassar escreve ainda o ensaio “A corrente do esforço humano” para a coletânea *Lateinamerikaner über Europa*, publicada na Alemanha pela editora Suhrkamp em 1987, que reúne “ensaios e depoimentos de escritores latino-americanos sobre a Europa” (CADERNOS..., 1996, p. 12), e o conto “O velho”, publicado em francês em 1998 sob o título “Le vieux” na coletânea francesa *Des nouvelles du Brésil*, pela editora Metailié, ambos inéditos em língua portuguesa até 2016, quando a obra completa do escritor foi lançada pela editora Companhia das Letras como parte das comemorações de seus 30 anos.

Cabe ressaltar que a crítica, mais frequentemente, aborda o romance *Lavoura arcaica* e a novela *Um copo de cólera*, sendo poucos os trabalhos como o de Rassier (2002), que analisam também as narrativas curtas escritas pelo autor. Os contos escritos por Nassar são breves, não ultrapassando, em geral, cinco páginas, com exceção de “Menina a caminho” e “O velho”, os mais longos dos textos curtos dados ao público pelo autor (RASSIER, 2002, p. 128). No primeiro conto por ele publicado, “Aí pelas três da tarde”, em tom de prescrição, Nassar instrui sobre como dar um “largo ‘ciaio’ ao trabalho do dia”, que soterra o homem e impõe “o bom senso do mundo”, e caminhar em direção ao aconchego proporcionado pelo retorno ao ventre, representado pela “rede languidamente envergada” entre as plantas do terraço que compõe um dos cenários da narrativa (T.D.T., p. 71-73)<sup>33</sup>.

Conforme Rassier (2002, p. 124-125, tradução nossa), “Aí pelas três da tarde” representa a ruptura entre o sujeito e a sociedade e, ao colocar o leitor como cúmplice das ações ali narradas, o faz entender a fadiga e o sentimento de exclusão entranhados no comportamento do personagem. Encarado como um “louco”, o personagem “não é mais

---

<sup>33</sup> Usaremos as iniciais T.D.T. para as chamadas das citações de “Aí pelas três da tarde”, V.S. para as chamadas das citações “Ventre seco”, M.C. para as chamadas das citações de “Menina a caminho”, H.M. para as chamadas das citações de “Hoje de madrugada” e M.S. para as chamadas das citações de “Mãozinhas de seda”, todos publicados pela Companhia das Letras na coletânea *Menina a caminho*, de 1997, e que fazemos uso aqui.

obrigado a se justificar — como se espera de qualquer um que desafie as convenções sociais — e conquista assim sua liberdade.”<sup>34</sup>

A ideia de ruptura pode também ser identificada em “Ventre seco”, segundo conto publicado pelo autor. Trata-se, entretanto, da ruptura da relação de um casal, marcada pela manipulação e pelos excessos de generosidade da mulher, a qual o homem recusa sob a justificava de evitar fazê-la credora de suas atitudes (V.S., p. 62). A escrita nassariana coloca o leitor diante do desabafo de um homem “beirando os quarenta”, enjoado da juventude de sua parceira, cansado dos “elogios frívolos” por ela feitos ao amor e de suas convicções racionalistas e barulhentas sem embasamento (V.S., p. 62, 64-65). Ao expor os motivos do rompimento, o narrador sugere que a parceira desempenhe mais o papel de “mulher resignada” e versátil por ela conclamado e saia de vez de seu caminho (V.S., p. 67).

O título do conto, “Ventre seco”, faz menção ao modo como a mulher refere-se à senhora que mora no apartamento ao lado, “a carcaça ressabiada”, “a semente senil”, que, na verdade, é a mãe do narrador (V.S., p. 67). O título, conforme expõe Rassier (2002, p. 123), revela a relação entre o protagonista e sua mãe, conduzida à parte do relacionamento do casal, bem como a vida levada por ele, à margem da sociedade, e propõe o questionamento sobre uma ruptura simulada entre mãe e filho, aparentemente proposta também à companheira.

O terceiro conto publicado por Nassar, e um dos mais longos, “Menina a caminho” narra o percurso de uma menina pelas ruas de sua cidade rumo a um destino só revelado no final da história. “Vindo de casa, a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua,” (M.C., p. 9) e presencia cenas corriqueiras pelos locais que passa, parando para observar em cada um deles e deixando o leitor na dúvida se é lá ou não o local ao qual a menina se dirige (RASSIER, 2002, p. 129). No final da narrativa, o leitor toma conhecimento do destino da menina e também de seu propósito: entregar um recado de sua mãe ao dono do armazém.

O caminho percorrido pela menina e os episódios por ela presenciados podem ser entendidos como uma espécie de iniciação à vida adulta e à sexualidade. Esse caminho iniciático permite que a menina compreenda, ainda que de modo fragmentário, os rumores de adultério que permeiam a narrativa, e tal compreensão corresponde, de

---

<sup>34</sup> « Consideré comme un « fou » celui-ci n'est plus obligé à se justifier — ce qu'on aurait attendu de quelqu'un qui brave les conventions sociales — et conquiert ainsi sa liberté. »

acordo com Rassier (2002, p. 134), à compreensão precária de sua própria sexualidade. Com um final violento e inesperado, “Menina a caminho” é fruto das recordações do autor de sua cidade natal. No conto, Nassar “exorciza” um episódio de sua infância “que nunca tinha contado a ninguém”:

Eu tinha sete ou oito anos e estava no alto de um pé de laranja, no fundo do nosso quintal, quando ouvi gritos de uma mulher que estava sendo surrado no quintal do vizinho, talvez junto ao fundo da casa dela. Eu ouvia o estalo das chicotadas, mas não conseguia ver nada devido aos pés de mamona que se interpunham, do lado do vizinho. O fato de eu não conseguir ver a cena, nem identificar as pessoas, deve ter me traumatizado mais fundo. Eram só gritos e chicotadas. Eu não sabia naquela idade o que era angústia, mas foi com certeza angústia o que senti, pois descí da laranjeira, entrei em casa e me joguei na cama a tarde inteira. (NASSAR, 1996, p. 28).

Em “Hoje de madrugada”, o quarto conto publicado por Nassar, a esposa invade o quarto de trabalho do marido durante a madrugada em busca de amor (H.M., p. 55). Novamente, temos um conto sobre a ruptura da relação entre homem e mulher (RASSIER, 2002, p. 119), no qual o narrador, indiferente à presença da esposa, mantém-se quieto, “de olhos sempre baixos”, sem dirigir uma palavra a ela naquela “hora absurda”, “mesmo sabendo que qualquer palavra desprezível poderia quem sabe tranquilizá-la.” (H.M., p. 54). A narrativa apresenta ao leitor a contundência do silêncio existente entre um casal em crise.

Um conto no qual as palavras não ditas, porém, escritas e manifestas no corpo, gritam pedindo por amor e por socorro. “Hoje de madrugada” apresenta ao leitor o desespero de uma mulher que “expunha a nuca a um golpe de misericórdia” em busca do afeto que o marido não tinha para dar, e a indiferença de um homem que não mais se surpreendia com as táticas de sedução da esposa e rejeitava a menor carícia por ela propiciada. Um conto sobre o abandono de uma relação escrito no abandono do corpo.

A temática da ruptura é mais uma vez vista no quinto conto levado ao público por Nassar. “Mãozinhas de seda”, assim como “Aí

pelas três da tarde”, retrata a ruptura entre o sujeito e sociedade (RASSIER, 2002, p. 124) e, a exemplo de “Menina a caminho”, traz as lembranças do autor sobre a cidade de Pindorama. O texto faz uma comparação entre as moças de Pindorama na época do bisavô de Nassar, quando elas usavam pedra-pomes para amaciar as mãos calejadas em época de baile, e os intelectuais da atualidade, que “aparecem desprovidos de traços distintivos, ou seja, de uma personalidade própria.”<sup>35</sup> (RASSIER, 2002, p. 125, tradução nossa).

Nassar critica os intelectuais da atualidade, que, semelhantemente às moças de Pindorama do passado, fazem uso da pedra-pomes, porém de modo intensivo, “ainda que pudessem dispensá-la. E com a diferença também de que as moças de Pindorama, que só usavam essa pedra uma vez por ano, davam duro no trabalho.” Os ditos “eruditos”, “bem providos de mãozinhas de seda”, estão entregues, segundo o autor, “a um rendoso comércio de prestígio, um promíscuo troca-troca explícito, a maior suruba da paróquia” (M.S., p. 81), e dispensam, além de uma personalidade própria, qualquer preceito ético:

Aqui entre nós, pra que ir tão longe, pra que falar tanto em ética? Ponderando bem as coisas, não devemos ser duros com eles, afinal, se vai uma ponta de bravata naquela jactância toda, vai também uma carrada de candura quando metem sua colher na caldeira dos valores, cutucando a menina-dos-olhos do capeta com vara curta, sem suspeitarem que é nessa mesma caldeira que se cozinham os impostores. (M.S., p. 82).

O último conto escrito por Nassar, “O velho”, foi publicado pela primeira vez na coletânea francesa *Des nouvelles du Brésil* em 1998, pela editora Metaillié, e teve um trecho trazido ao público brasileiro pelo jornal *O Estado de São Paulo* de 14 de março do mesmo ano da edição francesa (RASSIER, 2002, p. 135). O conto foi publicado em português, na íntegra, dezoito anos após sua publicação na França, quando a obra completa do autor foi lançada em 2016. Assim como “Menina a caminho”, “O velho” possui uma extensão maior quando comparado aos demais contos do autor e também apresenta em suas páginas um tom enigmático.

---

<sup>35</sup> « [...] les intellectuels, impliqués dans un commerce de prestige, apparaissent dépourvus de traits distinctifs, c’est-à-dire d’une personnalité propre. »

A narrativa se passa em uma pensão e o mistério em torno do qual ela se desenrola envolve as declarações de um velho senhor, dono da pensão, e os acontecimentos relacionados a um de seus hóspedes. O velho senhor coloca a esposa e o leitor curiosos ao predizer que coisas irão acontecer naquela casa, dando apenas pistas sobre tais acontecimentos ao longo da narrativa.

Apesar de não ser extensa, a obra de Raduan Nassar é reconhecida internacionalmente. *Lavoura arcaica* foi publicado na Espanha em 1982, na França em 1985, em Portugal no ano de 1999, na Alemanha em 2004, na Inglaterra em 2016 e nos Estados Unidos em 2017. *Um copo de cólera* foi publicado na França em 1985, na mesma edição do *Lavoura*, na Alemanha em 1991, em Portugal em 1998, na Itália em 2002, no México e na Inglaterra em 2016 e nos Estados Unidos em 2017. Os contos de Nassar também ganharam tradução para outras línguas: “Menina a caminho” foi lançado em alemão em 1982 e em francês no ano de 2005, quando foi publicado em uma edição que reunia os seis contos do autor. Uma coletânea com os cinco textos curtos de Nassar publicados em português foi lançada em Portugal em 2000.

Além dos dois livros e dos contos, Nassar, vez ou outra, publica artigos na imprensa brasileira, nos quais expressa sua opinião sobre o contexto político, social e econômico do país. São de sua autoria: “Sabedoria caipira”, publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo* em 1999 e disponível na página *online* deste jornal sob o título “Rural x urbano”; “A saga dos libaneses”, que saiu na edição especial “Brasil 500 anos” da revista *Época* no ano 2000; “Estamos bem arrumados!”, publicado pelo jornal *O Globo*, e “Cegueira e linchamento”, publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo* em 2016.

Ao conhecermos os contos e a novela de Nassar, constatamos que tais textos trazem em si signos de ruptura recorrentes, presentes também em *Lavoura arcaica*. Considerando os contos publicados antes do romance, vemos o rompimento do sujeito com a sociedade, exposto, por exemplo, em “Aí pelas três da tarde”, ser ressignificado no romance pelo fato de o narrador-personagem quebrar as regras que fundamentam a instituição familiar, instaurando o caos naquele microcosmo e a possibilidade de uma nova ordem. Temos, assim, no *Lavoura*, o macrocosmo social representado pelo microcosmo familiar. Considerando ainda esse mesmo conto, observamos a loucura ser tomada enquanto signo de comodidade, aquilo que justifica as atitudes do protagonista. Da mesma forma, André, em *Lavoura arcaica*, desdenha da sobriedade e da lucidez, faz da loucura uma graça alcançada, usa-a como escudo para poder dizer o que pensa e agir como lhe convém.

A ruptura entre um casal, abordada em “Hoje de madrugada”, *Um copo de cólera* e “Ventre seco”, é tratada também em *Lavoura arcaica*, no qual é posta pela separação de Ana e André, ambos feitos de terra (L.A., p. 113). No romance, na novela e nos contos, temos não somente o rompimento com a sociedade, mas a cisão da comunhão entre corpos, que são usados como mediadores de situações conflitantes e signos da indiferença e do desespero sentidos pelos personagens. Nesse contexto, as palavras tornam-se a mídia

necessária para que haja o entendimento do leitor, sendo trabalhadas com mestria por Nassar, porém são os corpos que traduzem os sentimentos e as sensações dos personagens.

### 3.1.2.2 O abandono da literatura

Em 1984, numa entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, Raduan Nassar declara ter abandonado a literatura mesmo já sendo considerado, na época, um dos maiores escritores vivos do país e tendo recebido várias premiações com a publicação de *Um copo de cólera*, conforme já mencionado, e com o romance *Lavoura arcaica*, que conquistou o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras, o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e a Menção Honrosa da Associação Paulista de Críticos de Arte, todos em 1976.

Ainda que a literatura o tivesse encantado um dia e sua escrita tivesse fascinado o público e a crítica, Nassar trocou a produção literária pela produção agrícola, surpreendendo a todos uma vez mais com seu desprendimento. A paixão que levou Nassar a dedicar-se por completo à literatura havia chegado ao fim sem que o autor soubesse explicar por que ela acabara (NASSAR, 1996, p. 24). A razão que levou o autor a desistir da produção literária permaneceu oculta até 2017, quando declarou em entrevista dada à revista *Cult*: “Foi um sentimento de fracasso que me fez parar de escrever. Afinal, quando abandonei a literatura, eu era um autor encalhado” (PINTO, 2017, p. 22).

A saída do escritor do cenário literário vinha se anunciando anos antes da declaração dada à *Folha*. Por ocasião da entrevista concedida à Edla van Steen em 1981, Raduan Nassar já esboçava a decisão que tomaria posteriormente:

Me espanto ainda agora com o vigor daquele meu projeto [literário], que me levou a abandonar a faculdade de Direito no último ano, me levou a me desinteressar da carreira universitária, e me levou a me desinteressar de um negócio incipiente mas próspero, pra não falar de outras coisas que abandonei, essas sim doidas. Acredite, não sobrou nada daquela antiga garra. [...] escrever hoje não tem nada a ver com a fantasia que vivi um dia. (NASSAR, 2008, p. 100).

Tímido, Nassar sempre foi avesso ao “burburinho literário” e “jamais admitiu autografar suas obras em festas de lançamento, não hesitou em comparecer a um encontro de escritores na França só para dizer à plateia que nada tinha a declarar e descobriu um modo educado de falar aos jornalistas” que poderia recebê-los, desde que a conversa não envolvesse “literatura ou temas afins” (CADERNOS..., 1996, p. 23). Falar sobre literatura ou assuntos que remetam a ela faz de Raduan Nassar “um coveiro de si mesmo”, como ele mesmo disse em entrevista aos *Cadernos de literatura*, causando certo mal-estar no escritor:

Mas essas coisas que estou te dizendo são digressões datadas, que você deve situar no meu tempo de paixão pela literatura. Minha cabeça hoje não está mais aí, que achem o que quiserem, *se me ne frego*. Aliás, com esse papo você está me fazendo um coveiro de mim mesmo, o coveiro que desenterra a própria ossada, estou até me sentindo mal falando dessas coisas. (NASSAR, 1996, p. 25, grifo do autor).

O caráter reservado de Nassar rendeu poucas entrevistas à imprensa, nas quais acabou fazendo declarações ambíguas em relação à sua produção literária. Quando a possível publicação de “Menina a caminho” em edição comercial foi anunciada, por exemplo, Nassar disse à *Folha de S. Paulo* que “havia uns dois ou três textinhos,” mas ele nem sabia se existiam ainda (BONASSA, 1995b). Na mesma edição do jornal, Bonassa comenta:

E ninguém deverá ficar surpreso se o escritor, aos 59 anos, voltar, enfim, a fazer livros. Ao contrário de alguns anos atrás, ele já não declara como definitivo seu divórcio com a máquina de escrever (sempre presente sobre a mesa da sala). “É difícil, mas não digo dessa água não beberei”, afirma, amparando-se na muleta da frase feita, antes de soltar uma gargalhada. (BONASSA, 1995a).

Numa pesquisa mais ampla e detalhada, abordando, além da obra completa do escritor, entrevistas por ele concedidas e artigos sobre seus textos, publicados principalmente nas décadas de 80 e 90, Rassier (2002) aponta várias declarações referentes à existência de textos

inéditos e à revisão de textos antigos que talvez pudessem ser lançados num único título segundo o autor. Conforme assinala Rassier (2002, p. 33, tradução nossa), tais referências acabam por suscitar na mídia duas suspeitas em relação ao fato de Nassar ter abandonado a literatura: “de um lado, a iminência de um eventual e esperado retorno de Raduan Nassar à cena literária e, de outro, a interpretação de seu recolhimento como fachada e como uma estratégia para atrair a atenção do público e da mídia [...]”<sup>36</sup>.

Estratégia ou não, o fato é que Nassar não voltou a escrever literatura, embora tenha publicado, de 1984 até 2016, alguns textos que tinha engavetado ou que ainda não eram acessíveis ao leitor brasileiro. Assim como Rassier (2002), não subscrevemos à hipótese de que o escritor se empenhe em chamar a atenção para si, porém é inegável que ele ocupe um espaço de primeiro plano na mídia, não somente devido à declaração sobre aposentar a escrita literária, apesar de esta ter causado furor. A nosso ver, a atenção dispensada à Nassar se deve não à declaração quanto ao abandono da literatura, mas antes à linguagem arrebatadora, à força imagética de sua escrita e ao trabalho feito com a língua, com sua “casca” e sua “gema”, com as palavras e seus significados.

### 3.1.2.3 E hoje?

No dia do aniversário de 80 anos de Raduan Nassar, Paulo Roberto Pires, em artigo especial para a *Folha de S. Paulo*, pontuou que “um dos melhores e mais importantes prosadores da língua em todos os tempos segue ignorando para valer toda uma liturgia que cerca a literatura e que, no fundo, é alheia a ela.” (PIRES, 2015). Tal como disse Pires, Nassar continua alheio à literatura, contrariando todas as especulações sobre o seu retorno ao universo abandonado em 1984. “De Raduan não se espera mais livro”, comenta o colunista.

---

<sup>36</sup> « Cette « ambiguïté » de Nassar par rapport à la littérature suscite deux types de soupçons de la part de la presse : d’un côté, l’imminence d’un éventuel et tant attendu retour de Raduan Nassar à la scène littéraire et, de l’autre, l’interprétation de son retrait comme une façade et comme une stratégie pour attirer l’attention du public et des médias [...]. »



Desde que anunciou sua saída do cenário literário, Nassar concedeu algumas poucas entrevistas<sup>37</sup>, mas nenhuma tão longa quanto àquela cedida aos *Cadernos de literatura* em 1996. No ano seguinte à publicação dos *Cadernos*, Raduan respondeu às perguntas de Mário Sabino para as páginas amarelas da revista *Veja* e silenciou-se novamente. Em 2012, depois de mais de dez anos sem fazer nenhuma aparição na mídia, o escritor voltou à cena, quando participou, juntamente com Luiz Fernando Carvalho, da Balada Literária organizada em São Paulo por Marcelino Freire, falando pouco e “evitando responder às perguntas do público” (RODRIGUES, 2012).

Não se espera mais livros de Raduan; espera-se, diríamos, o inesperado. Em 2011, numa atitude de generosidade, demonstrando consciência social engajada e com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento de uma das regiões mais pobres do estado de São Paulo, Nassar doou a fazenda Lagoa do Sino à Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) sob a condição de que ali fosse instalado um *campus* universitário. Após meses de negociação dos termos, a formalização da doação foi breve e, a pedido de Nassar, não foi registrada pela imprensa. Deixando todos perplexos uma vez mais depois de quase trinta anos, o escritor oficializou a doação da propriedade com todas as benfeitorias e maquinários, exigindo que a universidade contratasse todos os funcionários da fazenda. Com a doação à UFSCar, Raduan passou a dividir-se ente o Retiro Feliz, “fazenda seis vezes menor e vizinha à Lagoa do Sino” (CARIELLO, 2012), e seu apartamento em São Paulo.

De acordo com Cariello (2012), a doação da fazenda foi “apenas uma parte — a etapa final — da nova ‘virada radical’ do escritor. A primeira providência foi tomada ainda em 2004, quando Raduan loteou” uma grande área que possuía em Campina do Monte Alegre. Em 2007, quase metade dos terrenos foi entregue a uma associação particular encarregada de vendê-los a trabalhadores da região a preços subsidiados. “Outra parte dos lotes originais, dezenas deles, foi oferecida gratuitamente por Raduan a funcionários e ex-funcionários da Lagoa do Sino.”

---

<sup>37</sup> Cf. RASSIER, 2002, e o espaço dedicado a Raduan Nassar por FENSKE, 2013, em sua página da internet: <<http://www.elfikurten.com.br/2013/05/raduan-nassar-tradicao-e-vanguarda.html>>.

Depois de marcar presença na Balada Literária, Nassar voltou a aparecer na mídia após dois anos, em 2014, na época das eleições presidenciais, quando declarou apoio à então candidata à reeleição Dilma Rousseff num curto vídeo veiculado na internet, no qual criticou veementemente o também candidato Aécio Neves por sua índole de “profissional da mentira”, sendo o “oposto de tudo pelo que lutou Miguel Arraes” (NASSAR, 2014), ex-governador de Pernambuco, preso durante a ditadura militar, homenageado por Aécio. Junto a intelectuais, trabalhadores da educação e artistas, Raduan aderiu ao manifesto de apoio à candidatura de Dilma em outubro do mesmo ano (INTELECTUAIS..., 2014).

Em 2016, com oitenta anos de idade, o senhor de cabelos brancos resolveu expor a leitura do “Livrão” que fazia naquele momento, deixando claro o que Perrone-Moisés (1996, p. 69) havia apontado sobre seu engajamento político, “um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões ‘à mensagem’.” Perante o pedido de impeachment da presidenta Dilma, reeleita em 2014, posto por uma oposição descontente com o resultado das urnas, Nassar, que sempre limitou suas declarações públicas, numa demonstração de cidadania, consciência política e respeito aos direitos da população, voltou a ter seu nome veiculado na mídia ao aderir ao manifesto elaborado por escritores e profissionais do livro contra a ameaça aos “valores democráticos e ao exercício pleno da democracia” que tal pedido representava (ESCRITORES..., 2016).

Inserido, assim, no movimento contra a tentativa de golpe político que se delineava em 2016, Raduan Nassar participou do Encontro com Artistas e Intelectuais em Defesa da Democracia em Brasília, quando fez um discurso breve contra o processo de impeachment sofrido pela presidenta Dilma. Ressaltando não ser filiado a partido político e, por isso, podendo falar com liberdade, o escritor, em seu discurso de menos de dois minutos, defendeu a presidenta da república enfatizando, duas vezes, a não existência do crime de responsabilidade a ela imputado. Nassar disse ainda que “os que insistem em seu afastamento, atropelam a legalidade, subvertendo o Estado Democrático de Direito.” (NASSAR, 2016c).

No mesmo ano, além de seu posicionamento político trazer seu nome de volta à imprensa, sua literatura mais uma vez colocou Raduan no centro das atenções da mídia especializada. Isto porque 2016 foi um ano marcado pelo lançamento da tradução de *Lavoura arcaica* para a língua inglesa, pela Penguin Books, e de *Um copo de cólera* para o

inglês, também pela editora Penguin Books, e para o espanhol, pelo Editorial Sexto Piso, além do anúncio de que uma nova tradução de *Lavoura arcaica* para o espanhol deve ser lançada em 2017. Ademais, também em 2016, foi lançada uma edição da obra completa do autor pela editora Companhia das Letras, contendo os contos “O velho” e “Monsenhores”, aquele publicado apenas na França e este nunca antes editado, e o ensaio “A corrente do esforço humano”, publicado somente na Alemanha até então.

As indicações a prêmios literários durante 2016 também chamaram a atenção da imprensa para Raduan. Em março, o escritor foi indicado a semifinalista do Man Booker Prize, que premia autores e tradutores de obras publicadas em língua inglesa, graças à tradução de *Um copo de cólera* para o inglês (*A cup of rage*), porém não chegou a finalista (THE BOOKER PRIZE FOUNDATION, 2016). Dois meses depois, o mais importante prêmio destinado a autores de língua portuguesa, o Prêmio Camões, foi atribuído a Nassar pelo conjunto de sua obra, confirmando o que há muito a crítica havia anunciado: que Raduan Nassar, ao lado de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, é um dos mais consagrados escritores da literatura brasileira. Segundo o júri:

“Através da ficção, o autor revela, no universo da sua obra, a complexidade das relações humanas em planos dificilmente acessíveis a outros modos do discurso”, [...] acrescentando que “muitas vezes essa revelação é agreste e incômoda, e não é raro que aborde temas considerados tabu”. O júri realçou ainda “o uso rigoroso de uma linguagem cuja plasticidade se imprime em diferentes registros discursivos verificáveis numa obra que privilegia a densidade acima da extensão”. (LUCAS; QUEIRÓS, 2016).

Surpreso, Raduan recebeu a notícia com modéstia, dizendo que sua obra era “um livro e meio” (MEIRELES, 2016b). Brincadeiras a parte, o fato é que “a extraordinária qualidade de sua linguagem” e a “força poética de sua prosa”, como destacou o júri (LUCAS; QUEIRÓS, 2016), mantêm sua obra viva mesmo depois de décadas de sua publicação, causando inquietação e admiração naqueles que por ela se aventuram. O Prêmio Camões foi entregue ao escritor em uma cerimônia tardia, realizada em fevereiro de 2017 no Museu Lasar Segall, e marcada pelo discurso incisivo de Nassar contra o atual governo

brasileiro. “Infelizmente, nada é tão azul no nosso Brasil. Vivemos tempos sombrios”, declarou Nassar (NASSAR, 2017; RADUAN..., 2017).

Confirmando o interesse que a obra de Nassar desperta e sua importância para o cenário nacional, em 2017, o autor foi homenageado pela revista *Cult* e figurou na capa da edição comemorativa de 20 anos da publicação. No final de junho do mesmo ano, a convite da *Cult*, Raduan Nassar participou de um encontro com intelectuais brasileiros em São Paulo. Diante de uma plateia seleta, porém expressiva, formada por muitos jovens, o autor falou pouco, mas revelou seu arrependimento em não ter dado corpo ao conto “As três batalhas”, texto que tinha “pronto na cabeça” (ENCONTRO..., 2017). Ao ler um trecho de *Lavoura arcaica* sobre a resistência humana, Nassar emocionou a todos, lembrando que seu “Verbo” é “clássico, porque sempre contemporâneo” e “com seus requintes alquímicos, subverte os limites do tempo e do espaço” (RASSIER, 2017, p. 26).

### 3.1.3 O romance *Lavoura arcaica*

#### 3.1.3.1 Gênese de uma obra-prima

Raduan Nassar começou a escrever *Lavoura arcaica* muito antes de sua publicação. Aliás, de acordo com o que próprio escritor disse em uma entrevista concedida na década de 80, o romance levou uma vida toda para ficar pronto (NASSAR, 2008, p. 100). As notas iniciais do romance, entretanto, começaram a ser tomadas em 1968, ano em que Nassar já dirigia o *Jornal do Bairro*. De acordo com Abati (1999, p. 148), tais anotações aparecem refletidas em alguns “textos da época em que trabalhava no jornal, onde estão esboçadas certas idéias e recursos literários empregados em *Lavoura arcaica*”.

Somente em 1974, Raduan começou a organizar essas anotações em formato de romance (CADERNOS..., 1996, p. 11), processo que levou em torno de oito meses para ser finalizado:

[Steen:] **Você demorou quanto tempo escrevendo *Lavoura arcaica*?**

[Nassar:] A vida toda. É isso mesmo, a vida toda. Agora, organizando o texto na máquina, não levou tanto tempo, ou seja: algumas anotações em 69 e 70, e mais de dois terços do livro em 74, durante oito meses mais ou menos, mas trabalhando todos

os dias. Nos três anos de intervalo, eu estava inteiramente envolvido com o *Jornal do Bairro*, onde compúnhamos uma equipe cheia de entusiasmo. [...] Mas voltando ao *Lavoura*, ele foi cria de um outro romance que eu escrevia antes de 69, um dia te conto essa história. (NASSAR, 2008, p. 100).

A vida toda para escrever o romance porque, no *Lavoura*, Nassar cavoucou “muito longe” e, “além disso, a coisa foi meio complicada”, segundo ele (NASSAR, 1996, p. 29). O autor foi buscar na infância a atmosfera existente no livro, o ar mediterrâneo típico de sua cidade natal, repleta de imigrantes daquela região do planeta, como o próprio Nassar confirma:

[...] certamente que fui buscar na infância a atmosfera mediterrânea que existe no livro, afinal. Pindorama era uma cidade predominantemente de imigrantes mediterrâneos, aliás, o Brasil todo, de algum modo, é mediterrâneo. (NASSAR, 2008, p. 100).

A história sobre o *Lavoura arcaica* ser “cria de um outro romance” foi esclarecida anos depois da entrevista de 1981 dada à Steen em uma das ocasiões que Raduan concordou em falar sobre o processo de escrita do romance. A explicação veio quando o autor “se dispôs a uma sabatina de setenta perguntas formuladas pela equipe” dos *Cadernos de literatura* (CADERNO..., 1996, p. 23).

O *Lavoura* surgiu de um projeto centrado no behaviorismo, que visava à elaboração de um romance objetivo. No entanto, um dos personagens daquele projeto tomou as rédeas da situação e impôs um tom conturbado à linguagem esboçada pelo autor na época:

Nos anos 60, eu andava entusiasmado com o behaviorismo, por conta de um dos cursos de psicologia que eu fazia. Daí que tentava um romance numa linha bem objetiva. Só que em certo capítulo um dos personagens começou a falar em primeira pessoa, numa linguagem atropelada, meio delirante, e onde a família se insinuava como tema. Tudo isso implodia com o

meu esqueminha de romance objetivo. (NASSAR, 1996, p. 29).

O projeto pensado inicialmente foi, então, abandonado por Nassar, e os originais foram retomados apenas depois, quando o escritor deixou a função que exercia no *Jornal do Bairro*. De imediato, Raduan passou a trabalhar sobre o capítulo originado pela “linguagem atropelada” daquele personagem, esquecendo todas as outras anotações e concretizando o universo de *Lavoura*:

Diante do impasse, abandonei o projeto, o que coincidia também com minha ida pro jornal. Quando deixei o jornal alguns anos depois, retomei aqueles originais, mas logo acabei me debruçando em cima daquele capítulo em primeira pessoa, e desprezando todo o resto. Sem hesitar, transformei um velho, que ouvia aquela fala delirante, em irmão mais velho do personagem que falava, e foi aí que começou a surgir o *Lavoura*. (NASSAR, 1996, p. 29).

Depois de alguns meses de trabalho intenso sobre os originais em 1974, Nassar os entregou ao irmão, Raja, que tirou cópias do romance e decidiu mostrá-lo a amigos. Passando de mãos em mãos, os originais chegaram a um ex-professor de psicologia de Raduan, responsável por encaminhá-los à Livraria José Olympio Editora, do Rio de Janeiro, e foram transformados em livro em 1975 com a ajuda financeira do autor (CADERNOS..., 1996, p. 11-12).

### 3.1.3.2 O que conta o *Lavoura*, e como conta?

Falar sobre o que narra o *Lavoura arcaica*<sup>38</sup> significa dizer, em termos simplistas, que se trata de um romance no qual a família se insinua como tema. Sim, o romance nassariano gira em torno da instituição familiar e dos conflitos passíveis de serem gerados nesta constituição, mas isto é um tema que só se insinua, como o autor mesmo disse certa vez em entrevista (NASSAR, 1996, p. 29). Abordando a

---

<sup>38</sup> Usaremos a iniciais L.A. nas chamadas das citações de *Lavoura arcaica*. A edição da obra utilizada é a terceira revista pelo autor e publicada em 1989 pela Companhia das Letras.

família patriarcal, *Lavoura arcaica* permite diferentes tipos de leitura, que dependem exclusivamente “do modo de sentir de cada leitor” (NASSAR, 1996, p. 30).

Podemos considerá-lo um romance de linguagem convulsionada (PINTO, 1995, p. 14-15), que apresenta a história de uma família rural, formada por um casal e seus sete filhos, estruturada sobre os valores austeros de seu patriarca, cujos pilares ruem diante de um desejo incestuoso e, principalmente, diante da rejeição dos preceitos solenemente apregoados durante toda uma vida. *Lavoura arcaica* é um romance com ares de novela que não se encaixa em correntes ou classificações literárias e, segundo a crítica, pode ser visto com “um certo desamparo, desorientação, perplexidade diante da [sua] incomensurabilidade” (ZILLY, 2009, p. 6).

Narrado em primeira pessoa por um dos três filhos da família, o filho “tresmalhado”, romance se passa numa fazenda isolada, num tempo não demarcado, e conta a história do amor do narrador-personagem por uma de suas quatro irmãs, a qual se torna a força propulsora da mudança naquele cosmos familiar ao assumir — pressupõe-se — o amor pelo irmão. A narrativa é ainda e principalmente um contar sobre o repúdio à ordem e à moral impostas pelo pai.

O livro divide-se em duas partes: a partida e o retorno do narrador-personagem à casa da família. Na primeira, o protagonista narra o abandono da fazenda e sua conversa com o irmão designado a levá-lo de volta ao seio da família, evocando de tempos em tempos suas memórias de infância e adolescência, as lembranças da “modorra das tardes vadias na fazenda”, quando “[...] escapava aos olhos apreensivos da família” para amainar seus pés febris na terra úmida (L.A., p. 11) e fugir do trabalho, as lembranças dos sermões do pai, dos afagos da mãe, do tempo passado com a irmã Ana e das festas de família aos domingos. Na segunda parte, o personagem narra o seu retorno à casa paterna, a carinhosa recepção das irmãs, seu embate discursivo com o pai, o desejo homossexual por seu irmão caçula e a festa em comemoração ao seu renascimento na família, na qual todas as rédeas cedem e a lei se incendia (L.A., p. 190-191).

Percebemos ainda que o romance, em uma prosa poética engolidora a qual não fazemos questão de decifrar, pelo menos a princípio, preferindo sermos devorados para conhecê-la por dentro, traz em si traços de diversas culturas, um cruzamento do ocidente com o oriente próximo, dialogando com elas “na medida em que configura

constelações básicas da condição humana”, como chama a atenção Zilly (2009, p. 30-31). E a condição humana que Nassar despe em *Lavoura arcaica* é a condição da ocultação dos desejos, o desejo da aceitação, o desejo da carne, o desejo de poder, trazidos à tona pelo personagem narrador, o “sofista-trapaceiro”, cujas falas destacam “a ambiguidade inerente a todo discurso” e evidenciam “a parte de trevas que há na luz e a parte de ilusório de que a realidade é feita” (RASSIER, 2014, p. 71).

Apesar de ter sido escrito em plena ditadura militar, *Lavoura arcaica* foge ainda de qualquer comparação com as obras literárias produzidas na época. Segundo Zilly (2009, p. 35-36), a diferença entre a obra de Nassar e a produção literária daquele tempo, “além do estilo sumamente original”, é a “aparente distância em relação à política.” Mesmo com uma prosa de “difícil acesso [...], desligada de qualquer tempo e lugar concreto”, como indica Zilly, o romance de Nassar pode ser interpretado como a representação da angústia, da repressão e da “injustiça da sociedade brasileira.” Percebemos, assim, certa versatilidade nas leituras oferecidas pela obra de Nassar, que, mais do que uma obra de caráter intimista, que explicita conflitos familiares, dramas psicológicos e embates morais, pode ser vista como uma crítica social e política travestida pelas vozes de múltiplos textos e culturas.

Mais do que classificar *Lavoura arcaica* dentro de um movimento ou gênero literário, é preciso perceber o romance como um texto palimpsesto, constituído de ecos de textos literários, sagrados e arcaicos. Nassar constrói uma narrativa a partir de rastros deixados por Jorge de Lima, Murilo Mendes, Walt Whitman, André Gide, Almeida Faria e Novalis, passando pelos textos bíblicos, pelo Alcorão e pelas *Mil e uma noites* (PINTO, 1995; RASSIER, 2002); organiza todas estas referências de modo que elas convirjam com as ideias propostas por Francis Bacon e René Descartes (RASSIER, 2002), e tempera sua escrita com pitadas de mitologia e um aroma tipicamente mediterrâneo.

Corriqueira, no entanto equivocadamente lido, conforme alerta Rassier (2003), como uma versão trágica da “Parábola do filho pródigo”, e interpretado a partir das ações do protagonista, *Lavoura arcaica* subverte seus textos palimpsestos e pede que sua leitura seja, em si mesma, subversiva, livre de qualquer sacralização. Por isso, talvez, Nassar faz com que a irmã alvo da paixão do protagonista abandone a palavra, esse culto ocidental, para se expressar com o corpo, instrumento primeiro do poder humano com frequência tão negado por nossa sociedade em nome da razão e de conceitos moralizantes.



Dentre todas as referências bíblicas ou à religião existentes em *Lavoura arcaica* e já apontadas por vários estudiosos da obra<sup>39</sup>, a remissão à carne, ou seja, ao corpo, acaba sendo pouco explorada, embora o romance de Nassar a traga como elemento constituinte primordial da história contada. A exemplo do cristianismo, que, como nenhuma outra religião, exalta sobremaneira a carne (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 189), em *Lavoura arcaica* temos o corpo moldando o cenário da narrativa na qual vemos o pai, a todo o momento, pregando a negação da carne em favor dos valores morais; o irmão mais velho traduzindo, em sua postura solene, o postulado paterno; o narrador-personagem negando, pela volúpia de sua carne, os preceitos do patriarca e quebrando tabus; a mãe transpondo para os filhos, com o toque doce de suas mãos e de sua boca, uma grande carga de afeto; e a irmã Ana tornando a vida mais turbulenta sem dizer uma palavra, somente serpenteando o corpo e embebendo sua carne com o vinho.

Como podemos perceber neste breve apanhado, *Lavoura arcaica* é um romance que exacerba os dualismos para poder superá-los, no qual a família serve apenas como pano de fundo para as ações dos personagens. Trata-se de uma obra que contrapõe valores, que questiona salvação e danação, o sagrado e o profano, o permitido e o proibido, a ordem e a desordem, razão e emoção, ultrapassando dicotomias. E todo esse discurso de opostos pode ser visto na presença constante do corpo, da carne, que em sua materialidade encerra o inefável.

### 3.1.3.3 Quem são os corpos?

Em *Lavoura arcaica*, somos apresentados aos personagens que compõem o romance aos poucos, muitas vezes sem que haja referência a seus nomes. Percorremos grande parte da obra ouvindo o protagonista nominar apenas o irmão mais velho, o irmão caçula e a irmã objeto de seu desejo. Apenas depois de mais de vinte capítulos, as outras três irmãs do narrador-personagem nos são apresentadas.

Como ramificações de uma árvore, sentados à mesa dos sermões, os personagens do romance são divididos em dois “galhos”. O galho da

---

<sup>39</sup> Conferir, por exemplo, os trabalhos de FISCHER, 1991; SILVA, 1991; MARTINS, 1994; PINTO, 1995; PERRONE-MOISÉS, 1996; ABATI, 1999; RASSIER, 2002; SARMENTO, 2008; ZILLY, 2009.

direita, mais sadio por ser “um desenvolvimento espontâneo do tronco”, ou seja, do pai, é formado por Pedro, o filho primogênito, Rosa, Zuleika e Huda. O galho da esquerda, a ramificação da mãe, “uma protuberância mórbida”, é formado por André, Ana e Lula (L.A., p. 154). Além dos filhos, da figura do pai e da mãe, outro personagem se faz presente ao longo do romance. Trata-se do avô que, “enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira” da mesa de refeições e cuja cadeira nunca ficou vazia por causa da força de sua presença.

O pai, Iohána, tem seu nome revelado somente no capítulo 25. Figura austera, cujo “peito de madeira” (L.A., p. 60) revela sua solenidade e firmeza, é a representação física da gravidade de sua palavra, dos ensinamentos que ele profere no momento que a família se reúne para as refeições. Segundo Silva (1991, p. 13), são as palavras e a figura do pai as responsáveis pela organização familiar de acordo com padrões culturais tradicionais: o discurso paterno “é a reafirmação do que já foi dito, é uma repetição alienada e alienante do discurso cultural — cristalizado como tradição.”

Enquanto corporificação da lei maior a ser seguida pela família, Iohána assume o caráter implícito ao seu nome, “aquele que Deus favorece” (SILVA, 1991, p. 16), e isto talvez fortaleça o traço sagrado de seus preceitos. Como mais uma referência à Bíblia dentre as muitas existentes no *Lavoura*, Iohána, a forma hebraica do nome João, pode ser visto como uma alusão ao profeta João Batista, aquele que, na obra de Nassar, não por acaso anuncia a páscoa do protagonista (RASSIER, 2002, p. 341).

Ao contrário do pai, possuidor de uma seriedade capaz de distanciá-lo do contato com os filhos, a mãe é a personificação do amor desmedido. Sempre acolhedora, ela se define no romance pelo transbordamento de afeto capaz de transformar a casa da família em uma “casa de perdição” (L.A., p. 134). A mãe, não nomeada pelo narrador-personagem, é um “corpo grosso”, sempre receptivo, que durante muitos anos presenteou os filhos com o “toque doce” de suas mãos e de sua boca (L.A., p. 25, 64).

Não podemos supor, como o faz Silva (1991, p. 16), que a mãe em *Lavoura arcaica* chame-se Joana por extensão do nome do pai e cuja identificação estaria “embutida” na do patriarca, pois o texto nassariano não fornece elementos concretos para tal afirmação. No entanto, podemos considerar que a ligação estabelecida pela autora entre a figura materna e a fonte primordial da vida, símbolo do inconsciente coletivo, representando o lado esquerdo, noturno e misterioso da existência (SILVA, 1991, p. 70), justifique o fato de a mãe ser a base do galho da

esquerda, “um enxerto junto ao tronco” (L.A., p. 155), o oposto do princípio masculino e do lado que representa a luz, o lado paterno. Embora discrepantes, assumimos que tais ramos são complementares e em sua coexistência encontra-se o equilíbrio da família, ainda que este seja disfarçado, instável e esteja prestes a ruir.

O narrador-personagem, André, protagonista do romance de Nassar, faz parte do prolongamento do galho da esquerda e traz em si uma grande carga emocional. André é o “filho tresmalhado” (L.A., p. 16) que, ao desejar uma das irmãs e opor-se à moral imposta e aos ensinamentos paternos, deixa a casa da família proclamando uma falsa liberdade, uma vez que continua acorrentado à esfera na qual foi criado (L.A., p. 32). O personagem desafia a tradição e afirma “sua autonomia de maneira hiperbólica” (XAVIER, 2011, p. 22), pois visa ser o “profeta de sua própria história” (L.A., p. 87).

Entretanto, distante de casa, André “não tem projeto, pois adere ao princípio da autarquia familiar enunciado pelo pai”: ao passo que este dispõe seu discurso na “esfera do dever, como expressão de uma ética do trabalho,” o filho desloca tal discurso para a “esfera do desejo” e “molda a palavra do pai segundo o seu apetite” (XAVIER, 2011, p. 26). Desse modo, ao mesmo tempo que André nega os princípios pregados pelo pai, ele recorre aos argumentos e às estratégias retóricas paternos no intuito de conseguir o que almeja (RASSIER, 2014).

De acordo com Silva (1991, p. 15), o nome André alude ao primeiro apóstolo de Jesus, filho de João e irmão de Pedro. O nome dos dois irmãos e o do pai, transferidos, presumivelmente, do contexto bíblico para o *Lavoura arcaica*, ressaltam uma vez mais o caráter religioso que ecoa no texto de Nassar. A autora destaca ainda que André assume a virilidade intrínseca em seu nome e concluímos que, valendo-se do princípio ativo encerrado em sua masculinidade, ele toma uma atitude contra a ordem estabelecida e opressora de suas vontades.

Pedro, o irmão mais velho de André, é o representante da família designado para levar André de volta a casa e aparece logo no início da narrativa, quando chega à pensão na qual o irmão se hospeda. É a ele que André confessa seu desejo incestuoso pela irmã e sua epilepsia. Pertencente ao ramo da direita, o personagem incorpora em sua postura a solenidade e a austeridade do patriarca, e age como um “discípulo” deste, reproduzindo tudo o que foi aprendido à mesa dos sermões. Ele “lembra o que é permitido e o que é proibido, que um indivíduo não

deve ameaçar a união da família — ao mesmo tempo em que critica nas entrelinhas os desvios de seu irmão.” (RASSIER, 2014, p. 64).

O nome do personagem, Pedro, além de fazer alusão ao contexto bíblico como vimos, também se refere à solidez de seus propósitos. Nada o detinha em sua “incansável lavoura” e, determinado, “ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família” (L.A., p. 16, 37). O primogênito traz em si a firmeza presente no significado de seu nome, a constância e a força do rochedo (SILVA, 1991, p. 16), e opõe-se aos irmãos que se sentam à esquerda do pai por submeter-se e propagar a lei paterna.

Ana é a personagem propulsora das ações de André e a responsável pela mudança que se estabelece no cosmos familiar. Sem dizer uma palavra durante toda a narrativa, Ana chega “quase à loquacidade” (NASSAR, 2008, p. 103). Somos apresentados a ela na primeira festa da família narrada pelo protagonista e logo percebemos sua graça e desenvoltura ao dançar, “magnetizando a todos” (L.A., p. 29). Ana e André são opostos e complementares, um sendo a parte faltante do outro, o que também pode ser inferido ao sabermos que Ana designa o pronome “eu” em árabe, conforme sublinha Rassier (2002, p. 334, 338). De acordo com a pesquisadora, enquanto peças de um mesmo ser, a junção de Ana e André resultaria na figura do andrógino primordial.

A graciosidade de Ana, intrínseca a seu nome conforme aponta Silva (1991, p. 18), é expressa no momento da primeira festa e faz com que sua sensualidade adquira um valor positivo, aceito pelo grupo social. Na segunda festa, à sensualidade da personagem é atribuído um valor negativo (RASSIER, 2002, p. 285), e a diferença entre os valores conferidos a ela nos dois momentos em que dança pode levar o leitor a considerá-la, a exemplo de Zilly (2009, p. 43), como uma figura que oscila “entre santa e puta”.

Lula, o irmão caçula, é apresentado pelo narrador-personagem apenas no final do romance. Também alvo do desejo de André, Lula é mencionado como um adolescente cheio de desassossego, ávido por deixar a casa paterna em busca de liberdade assim como o fez André. Parte do ramo esquerdo da família, Lula traz nos olhos “ousadia e dissimulação, [...] como nuns certos olhos antigos, [...] olhos primitivos de Ana!” (L.A., p. 177, 179). O personagem é, assim, comparado à Ana tanto por aquilo que expressa no olhar quanto por despertar em André o desejo incestuoso.

Rosa, Zuleika e Huda, as demais irmãs do protagonista, que compõem o galho da direita, são apresentadas no romance como

submissas à lei paterna, porém trazem certa carga de afeto adquirida da mãe. Com jeito de camponesas, “cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior” (L.A., p. 27), quando André retorna a casa, as três o recebem com um carinho exacerbado certamente herdado do lado materno, porém recomendando cautela ao irmão no momento do encontro com a mãe (L.A., p. 150-152), o que reflete o comedimento pregado pelo pai e já por elas incorporado.

Tal como o destino, era o avô, “esse velho asceta”, que guiava os passos da família e servia de exemplo para todos. Apesar de morto, seus ensinamentos ganham vida no discurso paterno, ainda que este não traga a sabedoria daquele “veio ancestral” (L.A., p. 44, 89). Um “velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família”, ele era a memória onde as raízes dormiam (L.A., p. 44, 58), a representação da sabedoria do tempo, o anunciador daquilo que estava escrito. O avô era “um Chronos árabe, monossilábico, mas poderoso, mais do que Cristo”, como afirma Zilly (2009, p. 44).

Um corpo senil vivo na memória. Um corpo de “lavrador fibroso” (L.A., p. 42) refletindo a aspereza de seus ensinamentos. Um corpo grosso (L.A., p. 25) transbordando afeto. Um corpo tradução da solenidade paterna. Corpos adolescentes ansiando por liberdade. Corpos à procura de um “amor maior”. Corpos repletos de desejos. São estes os personagens que dão vida à história pensada por Nassar, eles os responsáveis, em grande parte, pela intensidade posta em *Lavoura arcaica*.

#### 3.1.3.4 O *Lavoura* na academia

Com uma trajetória de vida marcada por idas e vindas constantes, por ganhos, abandonos e contatos intensos com culturas distintas do ocidente e do oriente próximo, a escrita de Raduan Nassar “tinha mesmo que dar no que deu”, usando as palavras do próprio autor: uma teia de sentidos profundos, magistralmente tecida a partir do “Olhão” que o autor deita sobre o livro da vida, o “Livração” (CADERNOS..., 1996, p. 26-27). E, diante da incomensurabilidade da escrita de Nassar, a fortuna crítica sobre sua obra como um todo e principalmente sobre o romance

de 1975 é riquíssima. Assim, voltamos o olhar para alguns trabalhos sobre o *Lavoura*, em especial para os trabalhos acadêmicos.<sup>40</sup>

Além de vários ensaios, verbetes, artigos de jornais e de revistas publicados sobre o *Lavoura arcaica* no Brasil, Alemanha, França e Espanha desde sua primeira publicação, a obra conta ainda com traduções para o alemão, espanhol, francês e inglês. De acordo com os dados disponíveis no Portal de Periódicos da CAPES e com a pesquisa bibliográfica disponibilizada *online* por Elfi Kürten Fenske, no âmbito acadêmico, de 1988, quando, pela primeira vez, o *Lavoura arcaica* foi abordado em uma pesquisa de mestrado, até 2015, o romance premiado de Nassar foi tema exclusivo (51 pesquisas) e tema parcial (23 pesquisas) de 74 trabalhos de mestrado e doutorado apresentados em universidades brasileiras e estrangeiras nas áreas de letras, cultura regional, interculturalidade, psicologia e antropologia social.

Diante do grande número de trabalhos acadêmicos sobre a obra trágica de Nassar, abordaremos, aqui, em ordem cronológica de publicação, apenas alguns deles, selecionados considerando sua relevância para o nosso estudo da obra de Nassar. A primeira pesquisa no Brasil sobre o *Lavoura* foi realizada por Ruth Rissin que, em sua pesquisa de mestrado, intitulada *A palavra do desejo e o desejo da palavra* (UFRJ, 1988), dedica um dos capítulos de sua dissertação à obra, lendo-a do ponto vista psicanalítico e mítico. A autora trabalha a narrativa como uma alegoria da organização social primitiva e um itinerário do processo de formação do sujeito:

A narrativa aponta para um universo primitivo, marcado desde o início pelo próprio título, onde o caráter arcaico torna-se homológico. O texto constrói-se como um *mythos*, um tipo de narrativa peculiar a uma sociedade, com a propriedade de apresentar uma significação particular para aquela cultura, remetendo à sua origem, sua História e estrutura social. [...] O texto de *Lavoura Arcaica* é

---

<sup>40</sup> Para uma relação de títulos incluindo artigos sobre a obra do escritor e entrevistas até 2002, consultar RASSIER, 2002. Para uma lista em constante atualização de trabalhos acadêmicos sobre a obra de Nassar, entrevistas com o autor, traduções, premiações e adaptações para o cinema de sua obra até 2017, acessar o repositório digital Templo Cultural Delfos (FENSKE, 2013). Ressaltamos que uma longa lista contendo a fortuna crítica, traduções e adaptações da obra nassariana foi organizada por Elfi Kürten Fenske e publicada na primeira edição da *Obra completa* do autor em 2016.

um roteiro apontando os passos dessa luta de vida ou morte que se trava durante o processo de constituição do sujeito. (RISSIN, 1992, p. 2, 14).

Quase dez anos após Rissin defender seu trabalho, Sabrina Sedlmayer Pinto, também em nível de mestrado, apresenta a pesquisa intitulada *Ao lado esquerdo do pai: os lugares dos sujeitos em Lavoura arcaica* (UFMG, 1995), na qual a autora aborda o romance de Nassar como um “texto-iceberg” que vaga sozinho, “apenas encostando-se em outros pedaços de textos” (PINTO, 1995, p. 15). Em seu trabalho, Sabrina analisa o *Lavoura* a partir de sua intertextualidade bíblica e literária, uma vez que a obra ressoa os escritos de Jorge de Lima e Graciliano Ramos. Ademais, em sua leitura do romance nassariano, a autora aborda o conceito de sujeito com base em Freud e Lacan, e a questão da “tradução parricida” a partir da ideia de “obliteração do original”, de Haroldo de Campos.

Em regime de cotutela entre a Université Montpellier III e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Luciana Wrege Rassier defendeu, em 2002, sua tese de doutorado *Le labyrinthe hermétique: une lecture de l'œuvre de Raduan Nassar*, ainda sem publicação no Brasil. Trata-se do primeiro trabalho de doutorado sobre a obra completa de Nassar no Brasil e na França, no qual a autora analisa não apenas o romance *Lavoura arcaica* e a novela *Um copo de cólera*, mas também os contos escritos pelo autor, as entrevistas por ele concedidas e a fortuna crítica publicada até aquele ano. Guiada pelas três preocupações do escritor, a saber, a leitura de textos por ele considerados essenciais, o estudo constante e profundo da língua e a leitura atenta da vida que acontece fora dos livros, Rassier relaciona os textos nassarianos entre si e demonstra como neles ressoam, implicitamente, os escritos filosóficos elegidos como pertinentes pelo autor e sua leitura do “Livro”, além de explicitar as estratégias discursivas ligadas à retórica dos sofistas e os elementos relacionados à tradição hermética-alquímica presentes na obra de Nassar.

Percorrer o labirinto nassariano e dele sair com a certeza de lá existir tesouros vários não deixa dúvidas, em Rassier (2002, p. 346), quanto ao convite a uma nova incursão. Por essa razão, a autora publicou e tem publicado trabalhos sobre a obra nassariana motivada por esse manancial. Dentre a produção, em língua portuguesa, de Rassier sobre a obra de Nassar, destacamos os artigos “Raduan Nassar: tempo cronológico, memória coletiva e tradição hermética” (2001),

“Entre caos e cosmos: uma leitura alquímica de *Lavoura arcaica*” (2004) e “As trapaças de um sofista ou da aprendizagem da insubmissão em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar” (2014).

*Porvir que vem antes de tudo: uma leitura de Lavoura arcaica – literatura, cinema e a unidade dos sentidos* (USP, 2009), dissertação de mestrado de Renato Cury Tardivo, apresenta uma pesquisa interdisciplinar sobre a correspondência entre as artes e a unidade dos sentidos a partir de um referencial fenomenológico, estético e psicanalítico. Nesse trabalho, publicado em livro pelo Ateliê Editorial em 2012, o autor analisa o romance de Nassar e o filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho considerando as relações de parentesco entre literatura e psicanálise a fim de trazer para a história passional de André “elementos diversos”, conduzindo-a a um renascimento constante (TARDIVO, 2009, p. 14).

Destacando a intertextualidade bíblica do texto de Nassar, Bruno Curcino Mota apresenta, em sua tese de doutorado (UNESP, 2010), uma leitura do romance baseada nos conceitos de dialogismo, gênero discursivos, cronotopo e polifonia, desenvolvidos pelo Círculo de Bakhtin, com o objetivo de explicitar as ressonâncias do Cântico dos Cânticos e dos Provérbios em *Lavoura arcaica*. Mota observa que a apropriação dos discursos bíblicos e das tradições pelos personagens nassarianos leva a relações dialógicas e à duplicidade dos sentidos, gerando uma tensão em todos os níveis do discurso presente no romance.

Não como um tema único, mas como parte de uma análise que engloba a obra de autores brasileiros do século XX, Bianca Ribeiro Manfrini, em sua tese de doutorado (USP, 2012), coloca *Lavoura arcaica* ao lado de *Fogo morto* (José Lins do Rego, 1943), *Crônica da casa assassinada* (Lúcio Cardoso, 1959) e *O casamento* (Nelson Rodrigues, 1967) para demonstrar a relação entre a formação da individualidade do personagem e os aspectos históricos do Brasil. Analisando como o fenômeno da constituição do personagem acontece nas obras brasileiras em contraposição à formação do personagem do romance europeu do século XIX, a autora aborda o modo que “os elementos de um processo histórico específico se formalizam como tragédia familiar, e como o destino individual se transforma em ‘sina’” (MANFRINI, 2012, p. 21) diante da rejeição do livre-arbítrio.

Os dois trabalhos mais recentes sobre o *Lavoura arcaica* aos quais tivemos acesso são de 2016, duas dissertações de mestrado, uma defendida na Universidade Federal do Ceará e a outra na Universidade Federal de Minas Gerais. A primeira (UFC), de Juliane de Sousa



Elesbão, *Lavoura arcaica: rastros do cotidiano na escritura de Raduan Nassar*, parte das influências de leituras de Nassar e de sua convivência com o cenário literário para discutir as relações intertextuais da obra. A autora realiza um estudo comparativo entre o romance e os textos ressonantes na escrita do autor, especificamente, o texto bíblico e o do Alcorão, a poesia de Jorge de Lima e a prosa de Almeida Faria. Seu objetivo é compreender como tais textos interferem na criação do cotidiano apresentado na narrativa de *Lavoura arcaica*.

A segunda dissertação (UFMG), de Lívia Cristina Lopes Chaves, defendida sob o título *Alçapões da Casa da Memória: um estudo da tradução francesa de Lavoura arcaica*, apresenta uma análise crítica da tradução francesa do romance de Nassar a partir dos postulados teóricos de Antoine Berman, Henri Meschonnic e Haroldo de Campos. A poeticidade do romance, sua linguagem metafórica e seu ritmo foram considerados pela autora como produtores de sentido e guiaram a análise do texto em francês. Ressaltamos que desde a década de 80, quando os primeiros trabalhos sobre o romance de Raduan Nassar começaram a ser produzidos, a pesquisa de Chaves é a primeira, até onde sabemos, a abordar uma das traduções do texto nassariano e questões ligadas ao processo tradutório, conferindo, assim, visibilidade ao ofício do tradutor e à inserção da obra de Nassar num contexto cultural diverso.

Quarenta anos após sua publicação, a loquacidade e a exuberância de *Lavoura arcaica* continuam despertando o interesse de diversos estudiosos. E o lançamento da tradução para o inglês em 2016, o anúncio da nova tradução para o espanhol em 2017 e a indicação do escritor a prêmios internacionais nos fazem supor que o número de pesquisas envolvendo as traduções das obras de Nassar deva aumentar.

## 3.2 LUIZ FERNANDO CARVALHO E SUA OBRA

### 3.2.1 “O meu Carvalho é das Alagoas”

Luiz Fernando Carvalho é, hoje, um dos mais bem conceituados diretores de televisão e cinema do Brasil. Nascido em 28 de julho de 1960 no Rio de Janeiro, o carioca traz sangue nordestino nas veias — “Antes mesmo de tudo é necessário então dizer que sou filho de mãe nordestina [...]. O meu Carvalho é das Alagoas” — e gratidão pela a família no coração e nas palavras — “[...] tivemos sempre uma vida

muito, muito simples na infância [...]. Sou filho de família lutadora” (CARVALHO, 2002, p. 13, 14):

Sou filho de classe média. Meu pai, engenheiro, formado na década de 1920, na Escola Politécnica. Minha mãe, sertaneja, de uma família de médicos sanitaristas, conseqüentemente com um pendão de humanistas, de esquerda. Essa parte da família foi “expulsa” do mercado de trabalho de Alagoas, na posse do Getúlio. Se vendo meio sem perspectiva, meu avô, com uma família grande, decidiu vir para o Rio de Janeiro em 1950. (CARVALHO, L. F., 2016b).

É à Glícia Carvalho que Luiz Fernando deve seu “nome de guerra”, como o próprio diretor disse no debate realizado no Teatro Ipanema, no Rio, em 2001, quando conversou sobre o filme *Lavoura arcaica*. Adotar somente o sobrenome da mãe foi uma homenagem, uma forma de mantê-la sempre por perto, pois o diretor a perdeu muito cedo, com apenas quatro anos de idade (CARVALHO, 2002, p. 13). Mesmo sem tê-la de corpo presente, a figura da mãe sempre esteve muito próxima de Luiz Fernando e a única imagem que o diretor tem dela se faz essencial em seu trabalho:

*Esta única imagem que tenho de minha mãe é vista com uma câmera baixa, como se estivesse deitado de bruços na cama olhando na direção de uma janela, onde ela está de costas, olhando para o que viria depois dessa janela. Essa imagem que tenho é fundamental no meu trabalho, porque é como se eu quisesse atravessá-la, para avistar o que minha mãe via. Assim, o meu olhar se complementaria com o olhar dela, e a partir daí nós nos encontraríamos no nível da criação, o que a devolveria para mim, através do seu olhar. Foi aí que tudo começou. Desde menino tenho uma curiosidade muito grande pelo mundo das imagens, pelo mundo sensorial, pelo invisível. Acho que a ausência da minha mãe também exercitou esse diálogo, exercitou o músculo da imaginação. Por mais que me dissessem “Você não tem mãe”, dentro de mim sempre tive uma mãe muito presente — muito mais do que outros*

*membros da família, que estavam comigo, porque eu imaginava muito a minha mãe. (CARVALHO, 2016b, grifo nosso).*

Do pai, herdou o Almeida, curiosamente um sobrenome português com eco árabe. Curiosidades mediterrâneas à parte, Luiz Fernando Carvalho de Almeida conta que seu pai, engenheiro civil formado pela Escola Politécnica (CARVALHO, 2016b), era “um homem de temperamento suave [...], que se formou a duras penas” e se pós-graduou no exterior “graças a uma bolsa de estudos, em plena década de 50, quer dizer, um humanista por natureza” (CARVALHO, 2002, p. 15).

A busca de Carvalho pela identidade materna, devido ao fato de ter perdido a mãe ainda criança, acabou guiando a formação do diretor também quanto à sua profissão:

*Essa busca pela minha mãe me levou a uma viagem em busca do país. Foi aí que conheci o Brasil. [...] Só a partir do momento em que fui escavando essa mãe é que encontrei esse subsolo artístico que veio junto [...]. Assim fui formando, no meu modo de sentir, uma linguagem, uma espécie de posicionamento em relação ao meu pensamento, que depois desembocaria na minha opção de trabalho, no meu ofício. (CARVALHO, 2016b, grifo nosso).*

*As coordenadas fundamentais de meu trabalho partem desta relação espiritual com a memória de minha mãe nordestina, a qual perdi muito menino, ainda na primeira infância. Tudo nasce desta nuvem de lembranças. Digo nuvem também me utilizando do sentido tecnológico que a palavra representa nos dias de hoje, onde os conteúdos são armazenados, mas não é possível avista-los, permanecendo invisíveis. Estou plugado à esta nuvem espiritual. Ela me guia e isso é tudo. (CARVALHO, 2016c, grifo nosso).*

A ligação com figura materna tornou-se essencial nos trabalhos de Luiz Fernando. A mãe passou de busca íntima do diretor a uma imagem mítica, simbólica, relacionada à grande mãe terra, à mãe pátria,

frequentemente presente em suas criações (CARVALHO, 2002, 2016b, 2016c).

### 3.2.2 A trilha profissional

Com um talento para o desenho descoberto desde muito cedo, Carvalho sempre vislumbrou sua vida profissional ligada a esta atividade:

Tinha uma certa facilidade para o desenho, então sempre me via fazendo alguma coisa ligada ao desenho no futuro. Eu sentia uma aptidão natural, nunca tinha feito curso algum e realmente desenhava com certa facilidade. (CARVALHO, 2002, p. 14).

Ainda muito jovem e perante a facilidade que tinha para desenhar, o diretor tornou-se colaborador em “alguns jornais independentes, jornais de psicologia, centros acadêmicos”, chegando a trabalhar também com o *Pasquim* (CARVALHO, 2002, p. 14). A aptidão para o desenho o levou a optar pelo curso de Arquitetura, no qual desenvolveu o gosto pelas teorias e certas filosofias arquitetônicas, e a paixão pela história da arte, disciplinas que até os dias de hoje lhes são úteis no trabalho realizado com as telas:

Depois, cursando a faculdade, *eu me interessei muito pela Teoria da Arquitetura, até hoje gosto muito de certas filosofias arquitetônicas [...]. Mas minha grande paixão foi mesmo História da Arte, matéria que até hoje me ajuda muito.* Fundamental ter feito o curso completo de História da Arte dentro de uma Faculdade de Arquitetura, que são quatro anos seguidos de História da Arte, isso para mim foi um enorme aprendizado. (CARVALHO, 2002, p. 16, grifo nosso).

Carvalho concluiu apenas algumas disciplinas da grade de Arquitetura e foi trancando o curso devido aos primeiros trabalhos no cinema, até que resolveu abandoná-lo definitivamente e prestar vestibular para Letras na PUC-Rio. Segundo o diretor (CARVALHO,

2002, p. 17), “Letras poderia estar mais próxima de uma ajuda significativa, numa eventual possibilidade de escrever um texto, um roteiro.” E desde que começou seu trabalho no cinema, a literatura se fez fortemente presente.

Seu contato inicial com o universo do cinema deu-se “ao final da adolescência”. Carvalho aproximou-se da família de Roberto Farias, diretor de cinema e televisão, por meio da amizade com o filho mais novo do cineasta e, “a partir dali”, começou “a fazer alguns estágios em cinema.” (CARVALHO, 2002, p. 14), isto em 1980, com apenas vinte anos. Luiz Fernando conta que fazia “um pouco de tudo” como estagiário. “Som, assistente de montagem, assistente de direção, mas sem a convicção de que seria exatamente o cinema a via de expressão,” foi “um pouco tateando, um pouco sendo arrastado.” (CARVALHO, 2002, p. 15).

Quando escreveu o seu primeiro curta-metragem, em 1986, Luiz Fernando Carvalho já havia feito sua transição para a televisão. Foi numa época na qual os trabalhos no cinema brasileiro “foram rareando, rareando” que o diretor, então estagiário, juntamente com outros profissionais do cinema, acabou parando “naquele núcleo da Globo Usina, que era um núcleo, digamos assim, da nata do que se poderia chamar televisão.” (CARVALHO, 2002, p. 16).

Quando trabalhava como assistente de direção de Walter Avancini na minissérie *Grande sertão: veredas* (1985), baseada na obra homônima de Guimarães Rosa, recebeu a notícia, “no susto”, de que iria continuar o trabalho iniciado por Avancini. Ao falar do diretor, Carvalho ressalta:

Avancini foi uma figura importante também na minha formação prática, porque veio nesse momento em que eu buscava fazer essa transfusão entre cinema e televisão, o que eu poderia receber como ensinamento de uma linguagem e de outra, sem ser preconceituoso [...]. (CARVALHO, 2002, p. 18).

A partir dessa minissérie, Luiz Fernando foi trilhando seu “caminho dentro da televisão como dentro de uma indústria mesmo” e tornou-se codiretor de muitos diretores, exercitando, assim, o seu talento com aquilo que lhe faziam disponível. Ainda que sua participação na direção de novelas e minisséries durante um período fosse limitada,

Carvalho não desperdiçava as chances que tinha e assumia sempre as rédeas de uma única cena como se o trabalho todo fosse seu:

E você vai se exercitando lá dentro, você pega uma tarefa, te dão uma câmera, e te dão, na maioria das vezes, grandes atores. Isso era uma coisa que eu não podia desperdiçar, que eu sentia que era uma chance de exercício real. “*Eu não quero saber, eu vou fazer isso aqui como se fosse meu.*” *Existiam trinta cenas no capítulo e, entre elas, duas me eram dadas.* Eu estudava aquilo, virava noites estudando aquelas duas ceninhas. *Para mim aquelas duas cenas eram a coisa mais importante do mundo [...].* (CARVALHO, 2002, p. 18-19, grifo nosso).

Com tanto estudo, horas dedicadas à análise e às anotações feitas sobre os filmes que via e revia seguidamente na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (CARVALHO, 2002, p. 20), Luiz Fernando “tinha mesmo de dar no que deu” — tomando emprestadas as palavras de Nassar (1996, p. 26) —, um diretor de televisão e cineasta que se destaca pelo refinamento artístico de seus trabalhos, sempre possuidores de uma força estética que lhes confere singularidade.

### 3.2.2.1 A criação para a televisão

Luiz Fernando Carvalho “trabalha a serviço de sua liberdade criativa e luta bravamente, dentro de seu universo televisivo, para que isso aconteça.” (CARVALHO, T. B., 2016). Tendo realizado grande parte de seus trabalhos na televisão, a criatividade de Carvalho é resistente, não sucumbe às pressões dessa indústria nem se dobra aos apelos comerciais e dos índices de audiência. O diretor desenvolve seus trabalhos pensando sempre na função educativa da televisão e em estabelecer um diálogo entre os que possuem conhecimento e os que não possuem, unindo o lúdico e o simbólico a aspectos culturais e proporcionando conhecimento (CARVALHO, 2007, 2008, p. 23). Segundo Carvalho:

A função maior da TV é criar cidadãos, além de formar espectadores. [...] A função estética é filha da função ética. Não existe o belo só pelo belo. Aí

é um comercial de geladeira. Quando a TV atinge essa função estética, necessariamente dá as mãos para sua responsabilidade. O belo, o bom texto, a boa imagem, a boa música são elementos fundadores de um país. E consequentemente são elementos educativos, mas através da emoção. (CARVALHO, 2016a).

Imbuído da consciência sobre o papel social exercido pela arte, Luiz Fernando trabalha de um modo singular, a partir de um som ou de uma cor, “bem no caminho de tornar o invisível visível”, sempre pensando em como sua obra deve estar conectada ao texto e ao desejo do público (CARVALHO, 2016a, 2016b). Para que consiga atingir o que imagina para cada um de seus trabalhos, Carvalho (2016b) diz ter “um delírio de associações muito amplas” e colocar todos os seus colaboradores “nessa energia. É um processo alquímico.”

Carvalho não se encaixa em procedimentos industriais de direção, que levam à produção automática visando audiência e sem muito envolvimento dos atores e da equipe técnica. Prefere dominar tais procedimentos para colocá-los a serviço de sua própria linguagem (CARVALHO, 2016b). Desse modo, o diretor trabalha de forma a engajar a todos no processo de criação de suas produções. Trata-se de um trabalho coletivo e integrado, no qual os atores são conduzidos rumo ao esvaziamento de suas convicções, preparados para receber os personagens por meio da experiência, e a equipe técnica é tida como colaboradora.

O processo criativo de Luiz Fernando moldou-se dessa forma a partir de seu trabalho com o *Lavoura arcaica*, após um período de crise profissional. Segundo o próprio diretor, foi o livro de Nassar o responsável por ensiná-lo que é preciso “experienciar as coisas para ter um conhecimento sobre elas” e, depois do filme, Carvalho (2016b) percebeu que:

[...] a função de um diretor [...] deveria ser produzir um acontecimento de ordem espiritual em frente à câmera, deveria mexer com os intérpretes, com a cadeira, com a luz, com tudo, de forma a construir uma atmosfera de tal modo sensível e forte (que fosse) capaz de contaminar a todos.

Por esta razão, Carvalho (2016b) pensa seu trabalho como uma “tentativa”, não acredita em “regra nenhuma”, em “planilhas, audiência e mercado”. Trabalha sobre tentativas guiadas por seus sentidos, por sua sensibilidade e pela percepção de mundo que possui. Para ele, o sucesso ou o fracasso de suas produções não depende de fórmulas prontas, mas da comunicação entre a obra e o público. Independente do grau de complexidade da linguagem utilizada, se a comunicação não acontece, Carvalho assume que o erro é seu, não do público, afinal, “o público não é burro”.

Trata-se de um trabalho envolvendo habilidades interpretativas e comunicativas, no qual é necessário entender, primeiro, o texto que se apresenta e a vontade do espectador para, depois, transmitir aquilo que se deseja atendendo às demandas do público. Um trabalho de tradução:

São tentativas, e não posso ter esse receio de continuar buscando, cavando linguagens novas, e oferecer o que eu for encontrando para o público. *No fundo, tudo é tradução. Você tem uma ideia, mas precisa traduzi-la. E essa tradução também é algo que se movimenta, evolui, se transforma dia a dia.* Os novos meios, as novas plataformas, redes sociais, tudo isso interfere no vocabulário dessa tradução. Jamais desistirei de cavar. Cavando alguma coisa nova para mim, vai ser novo também para o público. A questão é se eu encontro ou não a forma certa de tradução dessa minha necessidade pelo novo. Às vezes sim, às vezes não. (CARVALHO, 2016b, grifo nosso).

Ao longo de sua carreira, Luiz Fernando Carvalho dirigiu onze novelas (*Helena*, 1987; *Carmen*, 1987; *Vida nova*, 1988; *Tieta*, 1989; *Pedra sobre pedra*, 1992; *Renascer*, 1993; *Irmãos Coragem*, 1995; *O rei do gado*, 1996; *Esperança*, 2002; *Meu pedacinho de chão*, 2014; *Velho Chico*, 2016), três minisséries (*Riacho Doce*, 1990; *Os Maias*, 2001; *Dois irmãos*, prevista para 2017), seis microsséries (*Hoje é dia de Maria*, 2005; *A pedra do reino*, 2007; *Capitu*, 2008; *Afinal, o que querem as mulheres?* 2010; *Subúrbia*, 2012; *Correio feminino*, 2013), cinco especiais (*Chitãozinho e Xororó especial*, 1990; *Os homens querem paz*, 1991; *Uma mulher vestida de sol*, 1994; *A farsa da boa preguiça*, 1995; *Alexandre e outros heróis*, 2013), dois filmes (*A espera*, 1986; *Lavoura arcaica*, 2001) e um documentário (*Que teus olhos sejam atendidos*, 1998). Todos trabalhos que possuem uma identidade própria,



que trazem a visão peculiar de Carvalho sobre o assunto que abordam e o diálogo com o espectador por meio do resgate da brasilidade.

Abordando histórias não centradas no eixo Rio-São Paulo, colocando os aspectos culturais de outras regiões em relevo, seja valendo-se da representação de tipos específicos ou de um linguajar característico de um determinado canto do país, o diretor busca retomar, no âmbito da televisão, os “muitos universos” do Brasil e estabelecer um “diálogo [...] com a dimensão do país”, com seu “conjunto de contradições” e “complexidades”, possibilitando uma maior identificação do telespectador (CARVALHO, 2016a).

Desde seus primeiros trabalhos, na década de 1980, até os mais atuais, vemos, na tela da TV, o retrato da parte geralmente mais ofuscada do país feito pelo olhar de Carvalho: o conservadorismo preconceituoso contra as mulheres do agreste baiano, como em *Tieta* (1989), a realidade das fazendas de cacau do nordeste, como em *Renascer* (1993), ou ainda o dia-a-dia dos moradores da periferia do Rio de Janeiro na década de 90, como em *Subúrbia* (2012). Um retrato do Brasil que normalmente não se vê na televisão aberta; é o que percebemos também em um dos trabalhos mais recentes de Carvalho, a novela *Velho Chico*, produzida pela Rede Globo de televisão e veiculada em horário nobre no ano de 2016.

O folhetim tem como tema principal, resumido em uma única palavra por Carvalho (2016a), o amor: o “amor ligado a uma espécie de ocupação do país, ocupar questões que foram abandonadas. É o amor de um homem por uma mulher, o amor pela terra, o amor pelo rio, por um sonho de um país melhor.” O enredo tem como pano de fundo a disputa de terras às margens do Rio São Francisco, a expansão da agricultura convencional e a degradação ambiental por ela causada, e a implantação de um manejo sustentável da terra, a agricultura orgânica familiar e a agroflorestal, como forma viável de recuperação do solo e de manutenção dos recursos naturais. A trama é permeada pelos “conflitos do melodrama gerido pelo amor impossível” entre os dois personagens principais, “dos quais fazem parte o apaixonado combate à oligarquia e à ganância do coronelismo” (PADGLIONE, 2016).

Em *Hoje é dia de Maria* (2005), adaptação da obra de Carlos Alberto Soffredini, o diretor emprega sua ideia de ancestralidade brasileira, “algo que nos permite imaginar mais que copiar. Sentir mais que descrever e explicar.” Segundo Luiz Fernando, as manifestações populares são englobadas por essa ideia de ancestralidade, “estão no

imaginário lúdico que nos habita”, sobrevivem “das nossas primeiras memórias” (CARVALHO, 2008, p. 24), e isto é algo trabalhado nessa microssérie de 2005:

Em *Hoje é dia de Maria*, como em uma colheita, trabalhamos para devolver ao Brasil o fruto que o próprio povo semeou em meio à sua formação. Os contos retirados da oralidade popular brasileira foram a semente. [...] Há na série uma afirmação do inconsciente brasileiro, do subterrâneo brasileiro, com a liberdade de não ser regionalista. E com muita delicadeza, porque o que está conduzindo tudo isso é o fio da infância, o fio da memória. (CARVALHO, 2008, p. 24).

Valendo-se de nossas memórias da infância, resgatadas pelas fábulas populares, o diretor propõe ao espectador “um jogo com a imaginação” ambientado num espaço constituído pela “representação emocional de uma determinada realidade, assim como os sonhos.” (CARVALHO, 2008, p. 25). *Hoje é dia de Maria* (2005) realiza-se, assim, num cenário teatral que propõe uma verdade compartilhada, mas não realista, guiada por uma memória coletiva e pela imaginação de cada um.

A linguagem diferenciada de Luiz Fernando também fica evidente, por exemplo, na novela *Meu pedacinho de chão* (2014), que apresenta ao público um universo constituído pela mistura do teatro mambembe com conto de fadas, opereta, faroeste e anime japonês (COLOMBO, 2014). Ambientada num cenário totalmente lúdico e de estética exuberante, que revela “uma cidade inteira nos moldes de um imenso brinquedo de lata, cavalos coloridos e que se movem, engrenagens que tornam autômatos objetos inanimados” (UOL, 2014), a novela, exibida originalmente em 1971, mas interrompida pela censura do regime militar, levanta questões sociais e fundiárias e ligadas à educação e à saúde ainda hoje atuais no país. Para Luiz Fernando, levar a novela ao ar nos moldes pensados por ele foi um gesto político e também de contestação do modelo estético das telenovelas produzidas no Brasil (COLOMBO, 2014).

Enfim, em seu trabalho de direção, Luiz Fernando não estabelece um diálogo somente com o texto a ser posto na tela. Ele faz com que o texto dialogue com os atores, o cenário, a cultura regional, os problemas políticos, as questões sociais e, principalmente, com o público e seu imaginário, peça chave na composição de suas criações. Ele

experimenta e tenta e contesta o que se apresenta como uma produção elaborada seguindo modelos estanques e pré-fabricados, pois “contestação é o princípio de toda e qualquer ação artística”, é uma “linguagem de sobrevivência” (CARVALHO, 2002, p. 23).

### 3.2.2.2 A criação para o cinema

Luiz Fernando Carvalho iniciou sua carreira no cinema, mas a solidificou na televisão, no espaço definido por ele mesmo como um “espaço menor”, o espaço das telenovelas (CARVALHO, [2002 ou 2003]). Na grande tela, ele é quase um estreante, por assim dizer, pois traz no currículo apenas um curta-metragem e um longa. Sabemos, no entanto, que o número de filmes produzidos por Carvalho é inversamente proporcional ao seu talento para o cinema, fato comprovado pelos vários prêmios recebidos por seus filmes e pela recepção da crítica especializada.

O início de sua trajetória no cinema foi “muito solitária, muito autodidata”, conforme conta o próprio diretor, pois foi “companheiro mesmo das cinematecas e dos livros,” e não cursou escola de cinema (CARVALHO, 2002, p. 21). Para Carvalho [2002 ou 2003], o cinema é um espaço sagrado no qual não se entra e do qual não se sai “com qualquer coisa nem por qualquer coisa”. É o espaço da verdade de Luiz Fernando, onde ele se construiu e conheceu seus limites (CARVALHO, 2002, p. 24). Por esta razão, o diretor prefere não atender aos apelos da indústria cinematográfica, o que explica o reduzido número de obras produzidas nesse espaço:

Resolvi preservá-lo e só entrar nele quando realmente tiver muita fé. [...] É um desejo de caráter, um desejo de caráter. Eu não vendo a minha mãe, mesmo. Podem continuar insistindo, mas eu não vendo. Eu tenho que me estruturar para continuar e minha única força quando eu filmo é o filme em si. Foi o caminho que escolhi a partir do *Lavoura*. É um caminho que me deixa extremamente solitário, mas é um caminho que me interessa. Sinto que me aproximo das pessoas de uma forma mais verdadeira. (CARVALHO, [2002 ou 2003]).

Embora sejam considerados espaços diferentes, assim como na televisão, também no cinema, Luiz Fernando se expressa pela contestação, definida por ele como “uma necessidade de se colocar no mundo, [...] de fazer valer seu ponto de vista; ou seja, sua negação a um certo estado de coisas.” (CARVALHO, 2002, p. 24). E o que nega o cineasta é a linguagem pasteurizada do cinema atual que, juntamente com as mídias de massa, forma o grande aparato utilizado para uma “gigantesca operação de condicionamento do povo” (CARVALHO, [2002 ou 2003]). Uma recusa, talvez, do “ponto de vista historiográfico, que considera a arte e a teoria dos países centrais como as únicas matrizes possíveis”, um tipo de negação da “posição marginal” imposta aos outros países e que reduz suas culturas a “fatos sociais sem validade estética” (LOPES, 2010, p. 100).

O primeiro filme de Carvalho foi *A espera* (1986), um curta-metragem de 18 minutos baseado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. Escrito e dirigido por Luiz Fernando, filme garantiu os prêmios de melhor fotografia, para Walter Carvalho, e melhor atriz, para Marieta Severo, no Festival de Cinema de Gramado, melhor curta-metragem no Festival de San Sebastian, Espanha, e o prêmio especial do júri no Festival de Ste. Therèse, no Canadá, todos em 1986.

Após quinze anos do lançamento do curta, o cineasta lançou seu primeiro longa-metragem, *Lavoura arcaica* (2001), uma tradução cinematográfica do romance homônimo de Raduan Nassar. O longo intervalo entre um filme e outro não é resultado somente do intenso trabalho do diretor na televisão, mas principalmente do profundo respeito pelo cinema e por suas convicções:

Eu fiz curta-metragem na geração de 80. Comecei a escrever em 1982 o filme de 1986. E fiz meu primeiro longa em 2001. Olha o intervalo. Por que eu não fiz antes? Fui convidado para fazer, mas eu lia os roteiros e eles não se correspondiam com minha visão e meu desejo cinematográfico. Eu sou filho de cinemateca, rato do MAM. Sou um cara chato para cinema. (CARVALHO, [2002 ou 2003]).

*Lavoura arcaica* foi dirigido e produzido por Luiz Fernando, que se responsabilizou ainda pelo roteiro e pela montagem. Grande sucesso de crítica, o filme de quase três horas de duração traz para a grande tela

toda a carga poética do romance de Nassar e é considerado um dos melhores filmes brasileiros dos últimos anos:

*Lavoura arcaica* está destinado — até quando? — a ser peça de exceção no quadro de um cinema brasileiro contemporâneo em busca de “eficiência” e resultados. A soma de admiração, perplexidade e objeções angariadas à época do lançamento reflete o diálogo oblíquo do filme com a cultura brasileira, sua posição singular de objeto sagrado em meio ao trânsito de produtos. Caberá ao tempo, esse tribunal absoluto, reivindicar a plenitude de sua contribuição. (MATTOS, 2002, p. 7).

Premiado em festivais nacionais e internacionais por dois anos consecutivos, o *Lavoura* recebeu, em 2001, os seguintes prêmios: melhor contribuição artística no Festival de Montreal, Canadá; melhor filme, melhor ator, para Selton Mello, melhor atriz coadjuvante, para Juliana Carneiro da Cunha, e melhor ator coadjuvante, para Leonardo Medeiros, no Festival de Brasília; prêmio do público na Mostra de Cinema de São Paulo; melhor filme, melhor diretor, melhor fotografia, para Walter Carvalho, e melhor trilha sonora, para Marco Antonio Guimarães, no Festival de Cartagena, Espanha; prêmio especial do júri, melhor ator, para Selton Mello, melhor fotografia e melhor trilha sonora no Festival de Havana, Cuba.

Em 2002, o longa levou os prêmios de: melhor atriz, para Juliana Carneiro da Cunha, e melhor fotografia no Grande Prêmio BR de Cinema; melhor fotografia de longa-metragem no ABC Trophy; melhor filme, concedido pelo júri internacional, no Festival de Guadalajara, México. Recebeu também o prêmio ADF de fotografia, o prêmio de público, o prêmio Kodak e a menção especial para Luiz Fernando Carvalho no Festival de Buenos Aires de Cinema Independente, Argentina.

Quinze anos após seu lançamento, *Lavoura arcaica* ganhou uma projeção de honra no Festival do Rio 2016 e entrou para a lista dos *100 melhores filmes brasileiros*, publicação da Associação Brasileira de Críticos de Cinema – ABRACCINE. “Rever *Lavoura Arcaica*, 15 anos depois de seu parto, é rever um experimento de cinefilia que mexeu com a nossa alfabetização audiovisual e nos comoveu”, diz Fonseca (2016), colunista de *O Estado de S. Paulo*. E “reviver essa comoção é como

visitar um velho amigo. Como reler um grande livro. Reler Raduan. Viver Raduan. No carvalho de uma outra natureza: a dos afetos”, completa.

O trabalho de Luiz Fernando no cinema é movido por uma “raiva”, uma inquietação persistente que se transforma em ideia e culmina no filme, como o diretor declarou em entrevista a Alexandre Werneck na revista de cinema *Contracampo* (CARVALHO, [2002 ou 2003]). E o diretor se diz cheio dessas inquietações, questionadas e trabalhadas em sua mente até dizerem “Não, eu tenho que ficar, eu quero virar filme”. As que ficam estão guardadas “na gaveta”, à espera do momento certo, quando Luiz Fernando estiver “grávido de novo”, quando estiver com o sangue inflamado de tal forma a ponto de parir outro filme. “Não é uma posição eremítica, é uma posição de contestação mesmo”, diz Carvalho ([2002 ou 2003]).

Quinze anos já se passaram desde o lançamento do filme *Lavoura arcaica*. Será preciso esperar mais quanto tempo até vermos o resultado da “raiva” de Luiz Fernando nas telas do cinema novamente? Será que veremos?

### 3.2.2.3 O lugar da literatura

A relação de Carvalho com a literatura é muito forte e sempre esteve refletida nos trabalhos realizados pelo diretor: “Talvez esses primeiros passos que eu dei no cinema e na televisão tenham ligação com essa relação com a literatura.” (CARVALHO, [2002 ou 2003]). Já nas primeiras minisséries nas quais trabalhou como diretor assistente, a literatura era o fio condutor: *O tempo e o vento* (1985), baseada na obra de Érico Veríssimo, e *Grande sertão: veredas* (1985), baseada na obra de Guimarães Rosa. Sua estreia no cinema não foi diferente. Como vimos, Carvalho trouxe para a grande tela uma adaptação de *Fragmentos de um discurso amoroso*, texto basilar de Roland Barthes no qual o autor francês analisa o discurso amoroso de forma “árida”, afirmando “que o ‘eu te amo’ só possui significado quando é dito pela primeira vez” e questionando a relação entre a linguagem e o existir (SINAY, 2014).

Juntamente com o cinema e o desenho, a literatura tem grande importância na trajetória de Luiz Fernando e também serviu para que ele se visse e se construísse para o enfrentamento do real (CARVALHO, 2002, p. 24). De maneira análoga ao processo de visualização do texto literário abordado por Pamuk (2011), podemos dizer que foi assim o

início de Carvalho no mundo das imagens em movimento. Em entrevista a Alexandre Werneck, o diretor enfatiza:

A única coisa que posso te dizer é que a literatura tem uma importância muito grande na minha vida. Sou filho de classe-média bem média, de pai engenheiro civil nascido em Piedade e que tinha um amor pelos livros muito grande. E desde criança peguei esse amor pela literatura e me refugiei muito na literatura nos momentos mais difíceis da minha infância e adolescência. *Sempre acreditei nesse jogo com as palavras, nas imagens das palavras, nas possibilidades de transcendência das palavras, sempre visualizei muito os livros.* (CARVALHO, [2002 ou 2003], grifo nosso).

E a importância dada por Luiz Fernando à literatura em sua vida faz parte de sua crença no potencial educador da arte e na força da palavra enquanto parte constituinte de uma linguagem específica da cultura de nosso país. A literatura brasileira pertence, desse modo, ao projeto educativo e de resgate da ancestralidade cultural do Brasil empreendido por Carvalho em suas adaptações, principalmente, aquelas feitas para a televisão (CARVALHO, 2008). De acordo com Guzzi e Baldan (2013, p. 83), Luiz Fernando “chega a consolidar uma missão estética educacional de se fazer e apreender obras literárias adaptadas para um formato televisivo popular e de grande alcance.”

Além de retomar questões culturais de diferentes partes do país encontradas na produção literária de diversos autores brasileiros e promover um retrato do Brasil não centralizado em uma única região, proporcionando uma reflexão sobre a nossa diversidade, Carvalho almeja levar educação e arte aos mais pobres, e ainda excluídos de diversos segmentos artísticos, por meio de um diálogo simples, mas moldado por uma estética de qualidade. A intenção do diretor é levar cultura às pessoas mais “comuns”, difundir a obra de escritores brasileiros e abordar as peculiaridades das diferentes regiões do país enquanto patrimônio de nossa gente:

Procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo — que para o homem de cultura

média é adquirido e seguro — se torne também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado. (CARVALHO, 2008, p. 23).

Carvalho (2008, p. 25) se aproxima da literatura em sua produção porque ela é veículo de um tipo de linguagem considerada rara pelo diretor na televisão, no cinema e até no teatro atualmente. Com a literatura, ele foge “de qualquer forma naturalista de encenação — onde o ator busca que sua atuação assemelhe-se à sua ‘realidade’”, pois, sob sua perspectiva, “o naturalismo que se faz hoje [...] não chega nem a se consolidar como linguagem.” Somente por meio da literatura é possível, segundo ele, “reafirmar o valor da palavra e da linguagem para a cultura brasileira.”

O percurso de Luiz Fernando com a transposição de textos literários para a televisão e para o cinema rendeu ao diretor, além dos dois filmes de seu currículo, duas novelas, três especiais, três minisséries e quatro microsséries, obras baseadas nos textos de Machado de Assis, Jorge Amado, José Lins do Rego, Ariano Suassuna, Eça de Queiroz, Carlos Alberto Soffredini, Clarice Lispector, Graciliano Ramos e, mais recentemente, Milton Hatoum.

Embora Carvalho realizasse adaptações literárias para a televisão e o cinema desde o início de sua carreira nos anos 80, seu modo de trabalhar com a literatura e seu processo de criação não foram sempre os mesmos. Somente após uma crise profissional na segunda metade da década de 90 e a partir da leitura de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e da produção de seu longa-metragem, Luiz Fernando adotou a abordagem que utiliza hoje:

Ele me incendiou e mudou minha vida, porque foi a partir dos procedimentos que tomei para erguer o livro como filme que meu rumo profissional mudou. [...] Quando voltei para a televisão depois do *Lavoura*, decidi mudar totalmente minha relação com o processo criativo. A partir da experiência com esse livro, tudo se inverteu. (CARVALHO, 2016b).

A força da prosa poética de Nassar fez Carvalho rever seu processo criativo e, podemos dizer, reforçar sua percepção quanto à importância da literatura para a formação do indivíduo. E na intenção de tornar seu alcance mais abrangente, levando-a a um público maior e



heterogêneo, Luiz Fernando trabalha a literatura de modo mais sintético, com uma simplicidade que nada tem de simplória, conforme ressaltam Guzzi e Baldan (2013, p. 86-87), lapidando os sentidos numa “tentativa de conciliação entre o popular e o erudito” e com um “didatismo imagético que escancara a feitura dos procedimentos e nos levam a questionar os limites tênues existentes entre realidade e ficção.”

Desde seu retorno à televisão em 2001, Carvalho vem explorando experiências sensoriais e testando uma estética baseada na literatura e avessa à dramaturgia brasileira que vemos normalmente (CARVALHO, 2016b). Trata-se de uma ideia pensada como uma “nova missão para a televisão”, ligada “a uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos” (CARVALHO, 2002, p. 31). Em *Hoje é dia de Maria* (2005), Carvalho experimentou essa nova estética pela primeira vez, desvencilhando-se de tudo o que já estava posto no âmbito da televisão. Diante do sucesso de crítica e de público da microssérie, Carvalho abandonou definitivamente a forma convencional e industrial de se fazer televisão.

Pensando a transposição de nossa literatura para as telas com objetivos educativos e de resgate cultural, surgiu o Projeto Quadrante, no qual Luiz Fernando propõe “uma reflexão sobre o próprio país” por meio de “histórias escritas por autores de todo o Brasil que serão encenadas em seus estados, com os talentos locais: atores, músicos e artistas plásticos, entre outros.” (CARVALHO, 2008, p. 25). As microsséries *A pedra do reino* (2007), baseada na obra de Ariano Suassuna, e *Capitu* (2008), baseada na obra de Machado de Assis, foram as primeiras realizações do Projeto Quadrante e trouxeram para a televisão escritores da Paraíba e do Rio de Janeiro respectivamente. O Quadrante conta ainda com *Dois irmãos*, adaptada da obra de Milton Hatoum, lançada em 2017, e *Dançar tango em Porto Alegre*, adaptada da obra de Sérgio Faraco e ainda sem previsão de lançamento, microsséries que apresentam obras de escritores oriundos dos extremos do país, Amazonas e Rio Grande do Sul respectivamente.

Com o Projeto Quadrante, Luiz Fernando diz estar “em busca de uma dramaturgia que nos represente”, e os livros por ele selecionados para ganharem vida na televisão, “cada um a seu modo, desdobram um imaginário, um mundo, uma cartografia da alma daquele local, daqueles personagens e, principalmente, daquele escritor. Enfim, revelam uma linguagem, coisa rara hoje em dia.” (CARVALHO, 2008, p. 25). O diretor diz sentir o Projeto como “uma espécie de travessia para que se

conheça um país [...] muitas vezes desperdiçado em função de uma visão centralizadora do eixo Rio-São Paulo.” (CARVALHO, 2008, p. 25-26).

A relação de Luiz Fernando Carvalho com a literatura vai muito além da esfera pessoal e do gosto pela linguagem presente nas obras de autores consagrados. Conforme o diretor deixa claro, a literatura, transposta para as telas por meio de sua poética própria, fundada “na constante fusão de elementos populares com a mais sofisticada técnica existente no meio televisivo, alicerçados, ainda, por um intenso diálogo com demais manifestações eruditas” (GUZZI; BALDAN, 2013, p. 94-95), cumpre uma função social que lhe é inerente, mas que também pertence ao cinema e principalmente à televisão. “Educação pelos sentidos” é o que propõe Carvalho (2008, p. 23), e a literatura lhe fornece terra firme e fértil para tal.

### **3.2.3 O projeto *Lavoura arcaica***

#### **3.2.3.1 A espera e o encontro**

Luiz Fernando Carvalho tinha abandonado o trabalho na televisão e vivia uma crise profissional quando foi apresentado ao romance de Raduan Nassar. O diretor vivia um momento de busca por uma obra na qual ele “pudesse atuar de forma mais autoral” com o objetivo de “dominar os procedimentos industriais a ponto de fazer com que eles servissem” à sua linguagem e não o contrário (CARVALHO, 2016b).

Foi um período de retiro nos livros, de leituras sobre “sociologia, antropologia, todas as coisas que me interessavam”, conta Carvalho (2016b), e diante da “pilha de livros” que havia selecionado, o diretor não queria “saber de ficção e dramaturgia”, não queria “ler *Lavoura arcaica* nenhuma”, romance insistentemente recomendado por uma amiga na época:

Aí, comecei a receber sinais [o livro fora relançado, pela Companhia das Letras], porque quando passava em frente às livrarias, sempre o via nas vitrines. Falei: “Porra, esse livro está me perseguindo [risos], por onde eu passo eu vejo esse livro olhando para mim, negócio esquisito isso”; mas não queria saber. Até que um dia a Raquel Couto [documentarista que também colabora com ele] me comprou o livro.

(CARVALHO, 2016b, interpolações do entrevistador).

*Lavoura arcaica* havia escolhido Luiz Fernando Carvalho. Após a leitura ininterrupta da obra de Nassar, o diretor percebeu que tinha um filme em mãos. “Ele representava, em termos de expressão, tudo que eu ansiava ouvir, ver, assistir e também fazer”, explica Carvalho (2016b). Foi um encontro com aquilo que o diretor almejava em termos de linguagem para as telas, o contrário de tudo o que se fazia:

[...] tateava por algo carregado de muita verdade. Não deu outra, dei de cara com Raduan. [...] A minha compreensão do livro passa pela compreensão da arte como uma obra espiritual, que depende de tuas vísceras, da tua alma, das tuas antenas. Isso faz com que você penetre em zonas mais sutis. (CARVALHO, 2002, p. 34, 38).

Era uma contramão radical em relação ao que fazia na televisão. Não era naturalista, era barroco, não tinha uma linguagem coloquial, tinha uma linguagem poética, e tinha um fluxo narrativo de pensamento de um único personagem, além de uma história familiar — coisa que eu achava muito forte e sempre quis fazer. Ele reunia vários elementos que eu gostaria de ter visto, e não podia compreender como um livro tinha aquela potência expressiva, sensorial. (CARVALHO, 2016b).

A decisão de filmar o *Lavoura* nasceu, assim, do encantamento visceral pela linguagem de Nassar e da necessidade de Carvalho em realizar um trabalho totalmente fora das convenções que ele utilizava na televisão, “meia dúzia de regrinhas sobre como contar uma historinha” que davam conta da TV e dos índices de audiência, mas que não lidavam com a verdade dos textos segundo ele (CARVALHO, 2002, p. 32, 34). O *Lavoura* dava vazão à irritação de Luiz Fernando quanto a tudo o que ele vinha vendo, ouvindo e fazendo, foi sua resposta à angústia profissional que vinha sentindo:

Toda criação de uma certa forma é uma negação, uma agressão ao que vem antes, pelo menos ao que está logo ali ao lado. E logo ali ao meu lado,

no meu trabalho na TV, nas salas de cinema, o que eu via, me irritava profundamente, me deixava muito solitário, muito agoniado. Eu não acreditava naquilo. Essas coisas todas me afetavam muito, me infectavam muito. O *Lavoura*, de certa forma, foi a minha resposta a tudo que eu vinha vendo e sentindo desde sempre. [...] Ele é uma resposta a um estado de espírito, a uma leitura de mundo naquele momento. Escolhi aquele texto porque ele me pareceu o texto que continha não só as pedras que eu queria jogar, mas também uma dimensão emocional e sensorial que reconhecia de muito perto. (CARVALHO, [2002 ou 2003]).

Carvalho (2002, p. 30, 34) jogou-se, então, “de corpo e alma nos braços daquele texto”, reconheceu-se e doou-se ao *Lavoura*. E a cumplicidade estabelecida com o romance estendeu-se também ao seu autor, Raduan Nassar, que aceitou a ideia de ter sua obra adaptada para o cinema “já de saída”, como conta Carvalho (2002, p. 38, 39): “logo se fez uma cumplicidade entre nós, sabíamos que pertencíamos à mesma família espiritual, fundamental para poder lidar com as entrelinhas do *Lavoura*”.

Dizer, entretanto, que o filme é uma adaptação, “no sentido ortodoxo”, do romance para o cinema é reduzir de forma drástica, na concepção de Carvalho, a intensidade da linguagem criada pelo escritor. Ademais, Carvalho sempre agiu “como se estivesse em diálogo” com o texto nassariano, numa relação simbiótica que resultou num filme tão poético quanto o livro por não submeter o texto às regras sobre como contar uma história (CARVALHO, 2002, 34):

*Não acreditei no “era uma vez...”. Eu sinceramente acho que adaptação no sentido ortodoxo seria uma redução muito... [...] muito brutal, abaixar a... a proposta de linguagem que tinha me encantado, contida no livro. Porque o *Lavoura* é um trabalho de linguagem excepcional, é um trabalho onde as palavras têm uma elaboração e uma relação com o tempo. Então, toda essa manipulação do tempo me interessava enquanto narrativa no âmbito das imagens. Me interessava o exercício da narrativa não descritiva, circular, hiperbólica, como a música*

*árabe, a cerâmica, a dança. Eu perseguiu o sensorio.* (CARVALHO, 2002, p. 42-43, grifo nosso).

Assim, Luiz Fernando não utilizou um roteiro pré-estabelecido. O roteiro foi a própria montagem do filme e o processo de criação partiu da improvisação. Filmar o *Lavoura* foi uma “aventura”, segundo Tardivo (2011, p. 157), “vivida muitas vezes pelo inesperado” e conduzida pelo ritmo da narrativa, pela “multiplicidade de sentidos nela contida, a circularidade, o jogo sensorio da palavra”.

Uma aventura sem roteiro, porém não sem um norte a ser seguido. De acordo com Carvalho (2002, p. 44-45), “havia um guia, sempre um guia mínimo para a produção, a direção de arte e o figurino tomarem conhecimento daquilo” que o diretor iria precisar em determinada cena, mas não houve “nunca um roteiro adaptado, uma fala adaptada. Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele.” Notamos, enfim, que todo o jogo sensorio do filme de Carvalho, mencionado por Tardivo, diz respeito à tentativa de trazer à tela o jogo proposto pelas palavras de Raduan.

Luiz Fernando não se atirou sozinho à linguagem do *Lavoura*, não adentrou solitário nas zonas mais sutis do texto de Nassar. Todos da equipe e do elenco “mexeram com a alma daquelas palavras”, todos vivenciaram “a criação de uma linguagem”, sentiram a essência contida nas linhas e nas entrelinhas do *Lavoura* e como as palavras ali escritas constituem “uma nova camada de imagens” (CARVALHO, 2002, p. 38).

Foi por meio da experiência, do experimentar ser um lavrador, por exemplo, que os atores descobriram os personagens e se descobriram como tal. Carvalho os levou para “experimentarem coisas” a fim de evitar que eles se tornassem uma mera imitação dos sujeitos presentes no romance de Nassar:

Foi um mergulho. Uma peste no sentido de ir contra toda a formatação oficial, toda palavra de ordem, toda regra, toda cartilha, na maioria das vezes sustentada por leis de mercado. E tive grande sorte de ser acompanhado por um bando de pestilentos e de artistas famintos [...]. (CARVALHO, 2016b).

Tão verdadeiro quanto a entrega de Carvalho ao romance de Raduan foi também o trabalho realizado pelo diretor sobre o texto. Construir o *Lavoura* para o cinema foi uma vivência da palavra no corpo pelos atores e por toda a equipe, um sentir na carne necessário para transmitir as verdades de cada personagem, as verdades do texto, dos dogmas e dos desejos, todas elas questionáveis e questionadas por Nassar. Um processo guiado ainda por muita preparação e estudo sobre os elementos invisíveis que comporiam o filme.

### 3.2.3.2 Gênese de uma obra fílmica

*Lavoura arcaica* vem à luz da ânsia de Luiz Fernando Carvalho em criar uma obra que se afastasse de todas as convenções industriais às quais ele resistia na televisão, regras mais ligadas ao condicionamento do público, aos apelos por audiência e ao retorno financeiro das produções do que à educação, à arte ou a uma linguagem artística mais sofisticada e capaz de causar o pensamento reflexivo no público. O *Lavoura* de Carvalho nasceu do encontro entre um faminto por linguagem poética e o banquete de poeticidade oferecido por Nassar — *Maktub*.

O *Lavoura* de Raduan Nassar é, de certo modo, um filme em forma de livro e Luiz Fernando trouxe para o cinema a riqueza visual de sua poética, o impacto e a força estética das palavras escolhidas pelo autor, que, “para além de seus significados”, propiciam ao diretor um resgate e respondem à sua “necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alçando novos significados, novas imagens.” Carvalho tentou, assim, “criar um diálogo” entre as imagens das palavras e as imagens do filme. “Palavras enquanto imagens”, segundo ele (CARVALHO, 2002, p. 35-36).

Essa relação imagética apresentada pelo *Lavoura arcaica* de Luiz Fernando foi pensada a partir de um “olho”, o olho da câmera, o olho de André, o narrador-personagem que proporcionaria ao filme um formato de diário (CARVALHO, 2002, p. 37). Desse modo, o filme delineou-se por meio de uma câmera-olho “voltada mais para dentro do que para fora”, conforme explica Carvalho (2002, p. 37), trazendo para a tela “paisagens interiores” sem nada descrever, mas tudo revelando “através do estado emocional de André”. A intenção de Carvalho era que o filme travasse “um diálogo muito forte com a imaginação do espectador, que acabaria assumindo aquele olhar”, vendo e sentindo uma atmosfera na

qual se encontram diluídas “visibilidades” culturais (CARVALHO, 2002, p. 36).

O processo de criação dessa atmosfera para o filme iniciou-se em 1997, quando Luiz Fernando, acompanhado de sua assistente, Raquel Couto, de Raduan Nassar e de uma câmera, viajou para o Líbano a fim de pesquisar a região e a cultura mediterrânica. O objetivo de Carvalho era reunir, num material audiovisual, elementos que pudessem auxiliar os atores e a equipe na composição do filme por meio da compreensão dos elementos culturais que permeiam o livro. A intenção era desvelar o hibridismo cultural presente no romance para torná-lo velado no filme:

Inicialmente, minha intenção era a de registrar aspectos da cultura para depois apresentá-los ao elenco e equipe. Captar todos os elementos da cultura, a culinária, os rituais religiosos, o mobiliário das casas, as vestes, enfim, registrar estas visibilidades para depois, aqui no Brasil, torná-las invisíveis, ou seja, como disse Alceu Amoroso Lima, criar uma atmosfera, um “sopro dominado pela tradição mediterrânica”. Transformar o visível em invisível, não descrevendo as referências orientais, simplesmente sentir. (CARVALHO, 2002, p. 36).

Os quarenta dias de viagem de Luiz Fernando pelo Líbano renderam trinta horas de filmagens com características bem pessoais e “imagens às vezes tremidas e até desfocadas” (SCALZO, 1997) que ganharam o formato de documentário. Longe de ser um ensaio para o *Lavoura*, *Que teus olhos sejam atendidos* apresenta entrevistas com camponeses libaneses e revela um pouco da concepção que essas pessoas têm sobre a família, a terra, o trabalho e o amor. Segundo Fonseca (2006, p. 4), “é uma espécie de investigação metafísica, que mirava no outro e atingia na frente do tempo”, uma busca pela compreensão do *ethos* de uma cultura diversa, uma “saudação que alardeia a maravilha do acaso”. O documentário foi exibido pelo canal de televisão GNT no final de 1997 e lançado em DVD dez anos mais tarde na edição especial do filme *Lavoura arcaica*.

Antes mesmo de iniciar as filmagens, Carvalho (2002, p. 34, 42-45) já sabia que o *Lavoura* seria um filme longo, não uma adaptação, mas um filme que se assemelhasse a um “afresco, um mural, nada decorativo para combinar com o sofá”, uma obra autônoma que não

seguiria nenhum roteiro e, sim, o texto do qual ele se originaria, o romance de Nassar, trabalhado pelo diretor a partir da improvisação. Embora não houvesse um roteiro e o filme fosse se constituindo com base no improvisado, Carvalho possuía um direcionamento, já que seguia as indicações dadas pelas sequências já filmadas:

Sempre pensei isso no *Lavoura*, que dentro de uma sequência já existia a semente da sequência seguinte, por isso eu fazia dessa forma, buscando indicações dentro da sequência onde estava trabalhando no momento. Uma resposta seria então por ser tratar de uma linguagem circular. Eu tinha que sentir ao máximo o que cada curva deste grande fluxo me indicaria enquanto possibilidade narrativa. Não se esqueçam de que não havia um roteiro, eu estava ali diante das imagens me perguntando: “E agora, para onde você me leva?” (CARVALHO, 2002, p. 59).

Era o texto de Nassar que exigia tal metodologia de Carvalho (2002, p. 60-61), e não uma questão de roteiro. O diretor precisava “ir até às últimas consequências na cena anterior pra que esta cena” lhe oferecesse “um novo acontecimento” fundamentado em seus significados. Sem isso, Carvalho “não receberia a indicação correta, certa, para a passagem” à imagem seguinte. “O texto exigia isso, esse movimento sensorial da montagem, de uma coisa saindo de dentro da outra para gerar o todo”, explica Carvalho, que adotou o “norte da expressão e não da descrição” (CARVALHO, 2002, p. 51) desde quando leu o livro, passando pelo documentário, até chegar à montagem.

Além do norte da expressão, o elemento teatral sempre esteve presente em todo o processo de composição do *Lavoura*. “Caminhei privilegiando o teatral desde sempre, até o fato de estar trabalhando com a literatura nua e crua também te aproxima de uma certa teatralidade”, conta Carvalho (2002, p. 53). Assim, o filme apresenta ao espectador a junção das linguagens da literatura, do teatro e do cinema. Conforme aponta o diretor, no *Lavoura* houve, primeiro, uma provocação do acontecimento, uma “alquimia teatral”, que também é a “alquimia da vida”, misturando os atores, a luz, misturando tudo para depois a lente ser inserida. “E a lente é um olho, e este olho é um olho do narrador, este olho é um olho reflexivo” (CARVALHO, 2002, p. 54), que assume



o papel do emissor, do objeto por sua linguagem e do observador, aquele que recebe a mensagem e reflete sobre ela.

A ligação de Luiz Fernando com o teatro revela-se ainda na escolha teórica e metodológica feita para o filme a fim de alcançar o “jogo sensório” da palavra presente no romance (LAVOURA..., 2007, 0:46:35). Em *Nosso diário*, memórias de filmagem ou documentário dirigido por Raquel Couto que traz depoimentos de parte da equipe e do elenco do *Lavoura*, o diretor explica ter assumido, como um “método para fazer os atores reagirem” ao texto de Raduan (LAVOURA..., 2007, 0:46:47), as teorias do duplo e da linguagem invertida elaboradas por Antonin Artaud para o teatro, uma vez que tal teórico era “o que mais poderia produzir um estímulo que se comunicasse com o redemoinho do Raduan, com o duplo do Raduan” (LAVOURA..., 2007, 0:46:56).

Optar por tal teórico justifica-se pela semelhança existente, segundo Carvalho, entre o “transe de linguagem proposto por Artaud” em sua teoria da linguagem invertida e o “transe de linguagem proposto por Raduan” no romance (LAVOURA..., 2007, 0:49:30), pois, se o teórico do teatro considerava que o emissor de um discurso era, ao mesmo tempo, a mensagem emitida por ele e seu próprio receptor, que reflete sobre a mensagem, Nassar fazia de André o narrador de sua própria história, aquele que “vive o drama e o que reflete sobre o drama.” (LAVOURA..., 2007, 0:49:37). Com base em Artaud, Carvalho trabalhou com os atores sem racionalizar muito o processo de estudo do texto, enfocando mais nas sensações, não na representação. O que deveria guiá-los era o momento, “o aqui e o agora” desprovido de memória emotiva, o sentir na carne (LAVOURA..., 2007, 0:48:57).

Nascido da angústia profissional de Carvalho e de sua admiração pela linguagem de Nassar, o filme *Lavoura arcaica* compõe-se da interação entre palavras, sensações e imagens e do diálogo com a imaginação do espectador, um processo costurado por registros culturais, estudos teóricos e principalmente por vivências. Ultrapassando a ideia corrente de adaptação cinematográfica, o filme de Carvalho surge como obra singular, que narra a história de dentro para fora. Uma tradução audiovisual de um dos mais consagrados romances da literatura brasileira, situada na “atmosfera universal da tradição mediterrânica” (CARVALHO, 2002, p. 81).

### 3.2.3.3 O chão e o tempo do *Lavoura*

Luiz Fernando Carvalho encantou-se pela força poética do romance de Nassar e também por sua linguagem. Transmitir as características do texto nassariano era seu objetivo e, para tal, o diretor adotou uma metodologia diferenciada do início ao fim do processo de criação de *Lavoura arcaica*. Para criar o “espaço temporalizado” e o “tempo espacializado, o local onde o tempo acontece e o lugar tem seu tempo” (STAM, 2010, p. 125), espaço e tempo das ações de André e sua família, conferindo a eles uma atmosfera mediterrânica sem fazer uso de clichês, Carvalho não poderia, portanto, render-se às convenções cenográficas habituais.

A linguagem presente no romance de Raduan foi pensada para o filme também no que se referia ao local onde as filmagens seriam feitas. A fazenda onde a história se passa poderia ter sido construída cenograficamente, mas não havia sentido em fazê-la dessa forma, ressalta Yurica Yamasaki, diretora de arte, em *Nosso diário* (LAVOURA..., 2007). A fazenda da família, o espaço onde os personagens transitavam, precisava, portanto, ser real.

Quando retornou da viagem ao Líbano em 1997, Luiz Fernando, já munido de todas as visibilidades que se tornariam sutilezas, iniciou a busca pelas locações do filme. Segundo Felinto (1997), em matéria para o jornal *Folha de S. Paulo*, *Lavoura arcaica* seria “todo filmado em São Paulo, possivelmente também no interior” e tinha seu “lançamento previsto para o segundo semestre de 1998”. Entretanto, o projeto idealizado por Luiz Fernando Carvalho, muito mais complexo, levou o diretor a optar pelas fazendas da região de Minas Gerais e a lançar o filme somente em 2001.

Para as filmagens, foram alugadas duas fazendas antigas na região da Zona da Mata mineira, no pequeno distrito de São José das Três Ilhas, quase no limite com o estado do Rio de Janeiro. A região, conhecida como “Vale do café”, é tomada por fazendas históricas e possui dezenas de casarões coloniais que datam do século XIX. Foi nesse ambiente bucólico que o romance de Nassar materializou-se em imagens para o cinema.

As fazendas escolhidas por Carvalho passaram por reformas e tiveram partes de sua estrutura recuperadas, com o acréscimo de poucos elementos, como, por exemplo, a substituição do cimento das paredes pela tabatinga em uma das sedes, conforme conta Yurica Yamasaki (LAVOURA..., 2007). A diretora de arte explica ainda que alguns muros de pedra foram reconstruídos e que todas as recuperações feitas

nas edificações das fazendas eram construção civil. Nada era cenográfico.

A fazenda principal era onde se encontrava a casa da família e a capela que vemos no filme. A capela, na qual Ana se refugia, foi construída especialmente para o filme num local de difícil acesso, escolhido estrategicamente por proporcionar uma boa visualização a partir de um dos quartos da casa, o quarto de André. Toda feita de pedras, incluindo o piso e o altar, e trazendo reminiscências do estilo românico, a capela reforça a atmosfera arcaica e sufocante presente em diversos momentos do filme.

A sede da fazenda foi toda restaurada levando em consideração a sobriedade proposta por Luiz Fernando Carvalho a partir do livro de Nassar. A preocupação principal da direção de arte foi compor o ambiente das gravações, a casa da família, nesse caso, de acordo com a simplicidade colocada pelo diretor e com seus planos bem compostos, o que conferia ao trabalho de Carvalho muita densidade. “[...] Ele [Luiz Fernando Carvalho] é simples, ele é muito limpo. E muito denso”, relata Yurica Yamasaki, fato refletido nos “pouquíssimos objetos”, nos pouquíssimos móveis, mas tudo muito bem posicionado pelo diretor, “todos, assim, pincelados” (LAVOURA..., 2007, 0:08:30). Desse modo, a ideia da direção de arte era criar uma espécie de pano de fundo que marcasse a origem e os costumes da família de *Lavoura arcaica*, porém, sem didatismo, sem descrever tais traços culturais.

As cenas da casa velha foram gravadas numa fazenda próxima à principal, cuja sede estava realmente abandonada. Para as cenas de André que remetiam às suas lembranças na casa velha, a equipe de arte preparou a casa apenas depredando-a um pouco mais. Somente no final das gravações, a casa foi reformada para acolher as cenas de *flashback* envolvendo as memórias sobre a infância e sobre o avô: “Trocamos o piso, todo o piso, o piso estava todo podre, o teto já estava caindo, todos os vidros, janelas, pintura, o altar, a capelinha que tinha dentro da fazenda... sempre obra”, explica Yurica Yamasaki (LAVOURA..., 2007, 0:10:12).

O espaço construído para o *Lavoura arcaica* traz marcas sutis da cultura mediterrânea, da qual a “cultura brasileira absorveu muito” (CARVALHO, 2002, p. 81), sem, no entanto, fazer uso de regionalismos. “A geografia do filme é basicamente mítica”, diz Carvalho (2002, p. 80), e caracteriza o espaço da fazenda como um local que poderia estar em qualquer canto do Brasil. Portanto, a arquitetura

elaborada para o filme o insere na universalidade mediterrânica e brasileira, na mescla cultural da qual somos parte.

A geografia mítica do filme e a geografia desconhecida da casa da família, a qual o espectador não tem a chance de ver por completo, contribuem para a composição do tempo do filme. A época em que a história é narrada torna-se incerta, imbuída da circularidade característica de um tempo mítico tal como ocorre no romance de Nassar. Sabemos que a narrativa acontece no passado, mas num passado marcado apenas subjetivamente pela fazenda, pelos móveis e objetos da casa e pelos fatos. Não há uma designação precisa do ano em que a história se passa: “Eu não queria que a constituição da época fosse didática, explicativa, demonstrativa”, explica Carvalho (2002, p. 79).

O clima criado pelas locações e pelo trabalho de arquitetura executado para o filme remete à natureza “irremediável” do tempo (CARVALHO, 2002, p. 65), ao passado trágico ainda vivo na memória do protagonista narrador. O espaço do filme, as edificações nele presentes e os objetos inseridos naquela realidade fictícia dão ao espectador a noção de uma época que não volta mais. A tragédia do *Lavoura arcaica* se passa, então, na constatação do tempo irrecuperável.

#### 3.2.3.4 Seleção de atores

Inicialmente, Luiz Fernando havia pensado em trabalhar, no seu longa, apenas com atores não profissionais, uma ideia tirada de *La terra trema* (1948), filme italiano de Luchino Visconti, cujo elenco é formado por pessoas sem experiência de atuação. Com tal objetivo em mente, Carvalho passou a realizar testes em várias cidades com atores desconhecidos, recusando os nomes de atores profissionais que lhe eram sugeridos. Entretanto, como não conseguia encontrar “nenhum camponês de 65 anos que tivesse o dom e o talento para sair dali um grande ator” e diante da complexidade do texto, Carvalho (2002, p. 81-82) decidiu convidar Raul Cortez para o papel do pai e continuar sua busca pelos demais atores em escolas de teatro de todo o Brasil.

Depois de alguns testes para o papel de André, Luiz Fernando percebeu que “precisaria de uma interpretação que transcendesse, [...] e não um ator que apenas chegasse a um ponto de atuação, de representação” (CARVALHO, 2002, p. 82). No entanto, o diretor continuava com a ideia de um elenco formado por atores desconhecidos e rejeitava ouvir sugestões vindas inclusive de Raduan Nassar:

E o Raduan sempre apostou muito no Selton, desde saída. E eu falava: “Eu não quero nem te ouvir, eu não quero nem te ouvir. Estou aqui rodando pelo interior do Brasil, fazendo entrevistas com gente que vem falar comigo com o pé sujo de terra vermelha, não quero nem...” eu estava com o *Terra Trema* na cabeça. (CARVALHO, 2002, p. 82).

Depois de procurar em várias localidades do Brasil todo e considerando a densidade e as exigências do texto, Luiz Fernando resolveu entrar em contato com Selton Mello, porém sem estabelecer qualquer compromisso. Segundo Carvalho (2002, p. 83), o ator “ficou completamente tomado pelo livro” e estudou o texto durante um mês, até que foi chamado para fazer um teste:

Aí o cara correu atrás do prejuízo, não é? [...] E aí fiz uma sessão de improvisação lá no Teatro Villa Lobos, já com algumas atrizes que faziam parte do elenco. Eu imediatamente senti que tinha que ser ele, André já estava a caminho... ele já... [...] Já elaborava um pouco do personagem, mas principalmente ele já sabia que momento era aquele... (CARVALHO, 2002, 83).

Em Minas Gerais, enquanto Carvalho fazia testes com grupos de teatro da região, o ator mirim Pablo César Cândia, que interpreta o André menino no filme, foi descoberto por Raquel Couto, assistente de direção, por acaso, praticamente por acidente na cidade de Matias Barbosa, interior do estado. “A Raquel [...] quase atropelou o menino, que cruzou a frente do carro dela numa bicicleta”, conta Carvalho (2002, p. 81, 85), que buscava um menino espontâneo, “que tivesse autonomia com a terra, em lidar com a terra, uma expressão não interpretada em relação àquele universo”:

O menino tinha a vivência da situação, da relação com a mãe, do grande amor pela mãe, da mãe como um elemento protetor, e do embate, da resistência em relação à figura paterna. [...] É um menino de alma lúdica, talvez possa se perceber isso no filme... a gente rodava e ele não sentia a

responsabilidade do momento, simplesmente brincava, era assim. (CARVALHO, 2002, p. 86).

A escolha pela atriz que viveria a personagem Ana aconteceu em São Paulo. Simone Spoladore soube que Luiz Fernando Carvalho filmaria o *Lavoura arcaica* e, então, resolveu ler o livro já pensando na possibilidade de fazer cinema. De imediato apaixonou-se pela personagem Ana, como relata em *Nosso diário* (LAVOURA..., 2007). A atriz compareceu aos testes de dois amigos sem ser convidada pelo diretor e, depois de justificar sua presença, foi chamada, no dia seguinte, para fazer um teste.

“O teste foi muito intenso”, conta Simone Spoladore (LAVOURA..., 2007, 0:44:50). “Acho que foram uns quarenta minutos sem interrupção. E ele colocava a música e ia sugerindo a Ana em várias situações: a Ana na lavoura, a Ana tomando banho de chuva, a Ana e o primeiro amor, a Ana perdendo esse amor...” Simone fez ainda um teste para o papel da irmã mais velha e foi nesse dia que conheceu o Selton Mello. “E foi o primeiro momento da Ana e do André.” (LAVOURA..., 2007, 0:45:20).

Compreendendo que o texto de Raduan Nassar trazia uma densidade e uma profundidade que exigiriam dos atores grande comprometimento, Luiz Fernando abandonou, para esse trabalho, a ideia do *La terra trema* brasileiro e selecionou, além de Raul Cortez, Selton Mello e Simone Spoladore, atores já com experiência no teatro, televisão e cinema para compor a família de *Lavoura arcaica*.

O elenco conta, assim, com Juliana Carneiro da Cunha, atriz com longa carreira teatral, interpretando a mãe; Leonardo Medeiros, que, na época, já possuía trabalhos na televisão e no cinema, vivendo Pedro, o irmão mais velho; Monica Nassif, que, além da experiência como atriz, é também cantora, preparadora artística e bailarina de dança do ventre, no papel de Rosa, a irmã mais velha; Christiana Kalache, que já possuía experiência na televisão, no papel de Zuleika, a segunda irmã, em ordem de idade; e Renata Rizek, estreante no cinema, como Huda, a terceira irmã. O *casting* de atores experientes se completa com Denise Del Vecchio, atriz com vasta experiência na televisão e no cinema, interpretando a primeira prostituta de André.

### 3.2.3.5 A preparação artística

*Lavoura arcaica* é um filme construído, como vimos, sobre a integralidade do texto de Nassar e a partir de um processo intenso de preparação dos atores, uma vivência compartilhada entre o elenco e a equipe. Foram meses de convivência, de trabalho com a terra e de improvisações que deram ao grupo de atores a “cara” de uma família, fortalecendo as relações e os embates vistos e sentidos na tela do cinema.

Além das duas fazendas que mencionamos anteriormente, havia ainda a fazenda onde parte da equipe e os atores moraram por quatro meses, o local que serviu de laboratório para a constituição do filme. Renunciar a outros trabalhos e viver a vida da fazenda foi a condição imposta por Luiz Fernando aos atores para a realização do filme:

A condição pra fazer esse trabalho foi a de que cada um, todos, abrissem mão de outros trabalhos. Eu abri, eu fui o primeiro a chegar e falei assim: “Olhem, cortei o meu vínculo com a televisão. Quem quiser vir vai ter que fazer o mesmo, porque senão não vai dar pra fazer, eu não vou parar um ensaio desses porque fulaninho foi ao Rio de Janeiro fazer um comercial de sabonete”. (CARVALHO, 2002, p. 94).

O objetivo da proposta de Luiz Fernando era que houvesse um “exercício de generosidade com o outro”, uma entrega ao grupo capaz de colocar cada indivíduo em sintonia consigo mesmo, com o outro e com o texto de Nassar. Tratava-se de um exercício de eliminação da vaidade, de aceitação da “presença do outro”, um aprendizado das diferenças que levaria ao surgimento de “cumplicidade, confiança, qualidades fundamentais para o jogo” que os atores iriam jogar, explica Carvalho (2002, p. 95). Em *Nosso diário*, Raul Cortez relata que “o nível de respeito” entre os atores naquele ambiente “foi absolutamente fantástico”, que nunca houve nenhum atrito entre os atores. “Nada. E todo mundo se respeitou. As afinidades eram bem aceitas, as não afinidades eram respeitadas.” (LAVOURA..., 2007, 0:56:58).

Inicialmente, as improvisações eram feitas não sobre o texto, mas “em cima da relação com o espaço, com a terra, com o outro, mas não com a palavra”, embora o estudo do livro fosse feito diariamente e

leituras coletivas fossem realizadas várias vezes durante a semana. Todos praticavam as atividades da fazenda como se fossem aulas, juntamente com atividades que auxiliariam na composição dos personagens. Era “como se fosse numa escola, mesmo”, com horários estabelecidos para cada momento de aprendizado: “você tem de manhã arado, ordenha, tal hora aula de dança, o dabke, tal hora aula de voz, tal hora aula de árabe, tal hora culinária pra aprender a fazer o pão...” (CARVALHO, 2002, p. 92).

O relato de Simone Spoladore em *Nosso diário* (LAVOURA..., 2007, 0:57:16) conta que havia “um dia-a-dia de trabalhos camponeses” na fazenda. Os atores ordenhavam o leite que seria tomado no café da manhã, cuidavam dos carneiros, plantavam feijão, entre outras atividades que, segundo a atriz, foram internalizadas por cada um e tornaram-se extremamente importantes para dar vida aos personagens:

E tudo isso muda muito o jeito de vocês estar se relacionando. *Tudo isso vai te levando a descobrir o personagem, a deixar ele inteiro, vivo, forte e presente no teu corpo.* Sem precisar pensar muito, os personagens iam entrando dentro da gente e, quando a gente viu, a gente virou os personagens. (LAVOURA..., 2007, 0:57:35, grifo nosso).

Foi um trabalho de improvisação guiado por música e sensibilizações, “nada de processo racional”, e sim um processo que colocava todos num mesmo nível, “sem máscaras”, conforme Carvalho (2002, p. 91-92), “muito trabalho com a terra, improvisação na lavoura, o pessoal improvisava as relações das personagens dentro da própria ação da capina, do tirar leite da vaca [...]”. Luiz Fernando explica também que esse processo de improvisação envolvia “as relações do pai e do filho, da mãe e do filho, do irmão para o irmão. Não era o Raul e o Selton que estavam pisando a terra, era o pai e o filho...”

As relações familiares foram, desse modo, estabelecidas entre os atores, que trabalhavam o improviso “sensorialmente, sem nunca pegar o Raduan — mas eles sabiam a história, eles sabiam de cor o livro.” (CARVALHO, 2002, p. 93). Somente depois da consolidação das relações e da tomada de consciência do caminho a seguir, Luiz Fernando Carvalho começou a trabalhar o texto:

Bom, chegou um determinado momento que cada um já sabia internamente tanto quem era e por que era, que eu falei: “Ok, agora, texto. Você, Selton,



pega o livro, tudo que tem do André  *você separa o que você enquanto André acha que seja o mais significativo para te traduzir. Você, Raul, pai, você vai separar das falas do pai o que é mais o pai*". E assim foi feito. (CARVALHO, 2002, p. 93, grifo nosso).

O texto que ouvimos sair da boca dos atores em *Lavoura arcaica* foi, portanto, uma adaptação feita por eles mesmos. De acordo com Luiz Fernando, os atores apresentavam cada um o seu texto e o diretor "dava uma ajeitada". Dessa forma foi elaborado o texto final do filme, "o tal roteiro que vocês tanto me perguntam", diz Carvalho (2002, p. 93).

Todo o trabalho de preparação dos atores, além de guiado pelas improvisações, foi sempre permeado pelo teatral, conduzido a partir das teorias de Artaud e da ideia do duplo, "da pessoa que, enquanto vive aquilo, está se expressando também", conforme explica Carvalho em *Nosso diário* (LAVOURA..., 2007, 0:53:58), e pela pergunta posta pelo verso de Jorge de Lima: "Como conhecer as coisas senão sendo-as?" Segundo Luiz Fernando, "todo o princípio de treinamento com os atores era de certa forma uma homenagem" a essa pergunta (CARVALHO, 2002, p. 105). O desejo era que os atores fossem os personagens, e não apenas os representassem.

Por meio das improvisações, da sensibilização e do elemento teatral, Carvalho conduzia não apenas os atores, mas os personagens de *Lavoura arcaica* de um lugar ficcional a outro, ou seja, das páginas do romance à tela do cinema. É assim que, segundo Cunha (2013, p. 174) ao discorrer sobre literatura comparada e cinematismo, o diretor, enquanto "tradutor filmico", transfere os personagens de seu "lôcus hipotextual", contemplando-os com "uma outra vida em uma outra diegese". Os personagens passam, dessa forma, de acordo com o estudioso, a figurar "por meio de uma outra linguagem" e instalam-se "em um outro tempo e em um outro espaço: traduzidos-metaforizados em outros mas sendo ainda eles mesmos."

Para os atores, o que restou disso tudo não foram somente os louros que um filme premiadíssimo no Brasil e no exterior pode proporcionar. Foi antes um aprendizado, revelado em *Nosso diário*: "uma aventura espiritual" para Selton Mello (LAVOURA..., 2007, 0:45:45), "uma proposta de reconciliação" com a figura paterna para Raul Cortez (LAVOURA..., 2007, 0:56:33), "um aprimoramento humano" para Leonardo Medeiros (LAVOURA..., 2007, 0:58:51), um

despojamento de si mesmo para alcançar um estado de graça para Juliana Carneiro da Cunha (LAVOURA..., 2007, 1:01:53).

### 3.2.3.6 O figurino

Castro e Costa (2001, p. 80) entendem o figurino como “o conjunto da indumentária e acessórios [...] produzido pelo figurinista e utilizado pelo artista para compor seu personagem em determinada forma de expressão artística”, sendo ele um dos responsáveis por “atrair o espectador para o mundo que está sendo encenado, uma vez que cada roupa está carregada de elementos estéticos que dialogam com a cena” e ajudam a costurar a narrativa apresentada. O figurino auxilia na composição do personagem pelo ator, transformando-se em sua “segunda pele” (PAVIS, 1998, p. 80), além de ser capaz de contextualizar historicamente a narrativa e contribuir para o entendimento do espectador. Trata-se, portanto, de um aspecto que requer atenção ao se pensar um filme.

Beth Filipeki foi a responsável pela criação dos figurinos em *Lavoura arcaica* e, mesmo com vinte anos de experiência como figurinista na época, relata, em *Nosso diário* (LAVOURA..., 2007, 0:12:11), ter tido sua “primeira experiência no sentido total” com o filme de Luiz Fernando. Sempre recorrendo ao livro de Nassar, cuja leitura foi, segundo ela, reveladora, Beth Filipeki construiu o figurino para o filme pensando na figura da mãe, no fato de que era a mãe quem costurava as roupas de todos daquela família. Eram as mãos da mãe que faziam a vestimenta, que amassavam o pão. Eram as mãos do fazer com zelo, uma ideia poderosa que permeou todo o trabalho da figurinista. A partir do depoimento de Filipeki e conhecendo o texto nassariano, constatamos, de saída, a importância das opções feitas pela figurinista, pois tais escolhas, segundo Cozzolino (2016, p. 61-62) ao discutir a função do figurino no cinema marginal, “têm um papel pertinente na identificação do espectador com o personagem” e “cada peça de roupa é lida como um signo”, passível, portanto, de gerar interpretantes diversos.

Diante da novidade colocada à sua frente, Filipeki buscou “solucionar algumas questões básicas” com sua experiência “e de uma forma verdadeira”, indo ao encontro do conteúdo do livro e à proposta de Luiz Fernando (LAVOURA..., 2007, 0:12:35). A pesquisa realizada para a composição do figurino perseguia, por isso, a “essência das coisas, dos tecidos, das estampas”. Era a procura pelo “tecido da mãe, o

tecido com cara de mãe”, conta a figurinista em *Nosso diário* (LAVOURA..., 2007, 0:13:19). Uma busca consciente devido à relevância do figurino na narrativa, uma vez que este complementa o personagem, colabora no entendimento da trama e trabalha com o imaginário do espectador (COZZOLINO, 2016).

Antes de iniciar as filmagens, ainda no processo de preparação, o figurino era, na realidade, composto por “pré-roupas, pré-moldagens, pré-modelagens” usadas pelos atores nos ensaios “na tentativa de uma compreensão maior da alma de cada um”, como conta Filipeki em *Nosso diário* (LAVOURA..., 2007, 0:17:09). Tal procedimento fazia parte da estratégia usada por Luiz Fernando para fazer os atores tornarem-se seus personagens. Era preciso sentir no corpo as vestes de cada alma criada por Nassar. “É como se fossem vários laboratórios. Põe, não precisa nem acabar o vestido. Dá mais ou menos pra vestir, põe. ‘Sentiu?’ ‘Não, não é, também não ficou.’ ‘Outro.’ Até achar o tecido próprio...” o tecido do personagem, explica Carvalho no diário de filmagens (LAVOURA..., 2007, 0:12:55). Era preciso “vestir” a pele de cada personagem.

No mesmo sentido posto por Carvalho, Patrice Pavis (2003, p. 175, tradução nossa), abordando o figurino no âmbito da performance em geral, coloca que “um corpo é ‘usado’ e ‘transportado’ pelo figurino tanto quanto o figurino é usado e transportado pelo corpo.” Assim, conforme Pavis, os atores desenvolvem a personalidade de seus personagens, refinando-as, enquanto descobrem o figurino: “um ajuda o outro a encontrar sua identidade.”<sup>41</sup>

Beth Filipeki garimpou, então, em brechós modelos que se encaixassem mais na atmosfera mediterrânica pensada para o filme e que fossem mais característicos de cada personagem. Dos brechós, a figurinista resgatou o corte mais comum utilizado em roupas femininas da década de 1940 no Brasil, “os materiais, os vestidos usados até pelos imigrantes libaneses” daquela época. Uma busca ávida, como se aqueles tecidos, aqueles materiais, aquilo tudo “tivesse vida”, conta Filipeki em *Nosso diário* (LAVOURA..., 2007, 0:14:19).

Era um trabalho requintado porque a coleta do material foi muito pesquisada, baseada totalmente

---

<sup>41</sup> “A body is ‘worn’ and ‘carried’ by a costume as much as the costume is worn and carried by the body. Actors develop their character and refine their underscore while exploring their costume; one helps the other find its identity.”

nos arquétipos, em arte, uma bibliografia muito generosa, os arquétipos da mãe, do filho, do filho pródigo. Então, a gente teve um mergulho profundo nesse sentido. (LAVOURA..., 2007, 0:13:33).

Ao contrário do que possa parecer, utilizar a riqueza do material pesquisado na composição das roupas dos personagens do *Lavoura* não significava o desejo de retratá-lo ou documentá-lo. Não era a intenção da figurinista, muito menos de Luiz Fernando, que os modelos e padrões da moda de uma época fossem copiados. O intuito era fazer do figurino parte dos personagens e, conseqüentemente, dos atores, propiciando ao espectador a possibilidade de um tipo de vivência, a vivência do vestir de um tempo passado. “Uma oferta”, enfatiza Beth Filipeki (LAVOURA..., 2007, 0:15:11).

Para Filipeki e também para Luiz Fernando Carvalho, tratava-se, portanto, de trabalhar o figurino da perspectiva do simbólico e do sensório, tornando as vestimentas uma extensão dos personagens. A “raiz da criação dos figurinos”, de acordo com o estudo de Cozzolino (2016, p. 62), encontra-se no simbolismo, capaz de tornar peças de roupas em “metáforas da personalidade de seus personagens, sendo que as roupas refletem suas ações e condições, mesmo aquelas que atuam como pano de fundo”. É nesse sentido, a nosso ver, que as vestes dos personagens foram trabalhadas em *Lavoura arcaica*.

O figurino foi surgindo diariamente, atrelado ao nascimento dos personagens dentro de cada ator. Ele já era parte do cotidiano vivido na fazenda. “Essa é a melhor maneira de fazer figurino. Ele tem que ser elemento orgânico”, explica Filipeki (LAVOURA..., 2007, 0:18:01). Em *Lavoura arcaica*, o figurino foi, assim, “montado de dentro para fora”, com base no uso. “Ele tem uma verdade, ele tem uma marca. É uma sensação maravilhosa porque é quase de mãe e eu gostei de viver isso. Não seria a mãe que teria feito aquelas roupas para a família na verdade?”, pergunta a figurinista (LAVOURA..., 2007, 0:18:09).

### 3.2.3.7 A fotografia

“A luz desempenha um papel crucial na performance, pois ela faz com que a atuação exista visualmente, conectando e colorindo todos os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem),

conferindo-lhes uma atmosfera particular”<sup>42</sup> (PAVIS, 2003, p. 191, tradução nossa). Dada a importância desse elemento, a fotografia de *Lavoura arcaica* começou a ser pensada muito antes do início das filmagens. E Luiz Fernando confiou a Walter Carvalho o papel de seu interlocutor. As escolhas sobre a luz, o enquadramento, o tipo de janela que seria usado no filme eram discutidas entre os dois, trabalhadas com base na dúvida e no modo que os dois profissionais sentiam o momento de cada cena. Era como “puxar o tal novelo mesmo, falar sobre como é que agente sentia que tinha que ser aquele momento, [...] e seguíamos nesta espécie de improvisação também”, conta Carvalho (2002, p. 117).

O improviso referente ao trabalho da fotografia dizia respeito aos questionamentos e debates travados entre diretor e fotógrafo. Não havia uma predefinição, nenhum planejamento estático. A luz adotada para o filme, por exemplo, passou por vários tratamentos, mas nenhum deles foi mecânico, pré-estabelecido, conforme conta Walter Carvalho em *Nosso diário* (LAVOURA..., 2007). O que se tinha eram ideias que serviam de guias para a definição dos procedimentos. Assim, segundo Oliveira e Caleiro (2011, p. 8), Walter Carvalho acabou usando “diversos elementos na composição visual” do filme, dentre os quais os autores destacam: “quadro dentro de quadro, variações de profundidade por difusão, por nível de detalhe, distorção de formas, separação tonal de cores e contraste, sobreposições, diferenciação por foco, afinidade tonal e espaço ambíguo.”

Dentro da proposta de filmar uma obra arcaica, presa num tempo passado, o tempo do irremediável, as cores usadas pela fotografia do *Lavoura* não poderiam, conforme relata Walter Carvalho, ser bem definidas. A partir dessa ideia, o fotógrafo, a exemplo dos pintores renascentistas, decidiu moer as cores do filme, mostrá-las impregnadas umas pelas outras sem que perdessem sua identidade. A luz preparada por Walter Carvalho possui a intenção de guardar “os vestígios do tempo”, “os momentos intermináveis de procura” (CARVALHO, 2003, p. 29). E a perspectiva do tempo é dada pelo jogo entre claro e escuro, sendo as lembranças da leveza da infância marcadas pelas “cenas mais iluminadas” e o peso e o “clima tenso” do presente daquela família

---

<sup>42</sup> “Lighting occupies a crucial place in performance, since it brings it into existence visually, connecting and coloring all of the visual elements (space, scenography, costume, actor, makeup), endowing them with a particular atmosphere.”

marcados pela falta de clareza, por exemplo, conforme explicam Oliveira e Caleiro (2011, p. 6).

Seguindo a intenção de trazer o interior dos personagens para o primeiro plano, a janela usada no filme foi escolhida, como podemos observar considerando a entrevista de Walter Carvalho gravada para o *Nosso diário*, a partir da perspectiva dos personagens e de seu posicionamento em relação à família. Assim, observando do “ponto de vista visual-abstrato”, explica Walter Carvalho, “o André estaria mais fechado, mais preso dentro do quadro”, e não situado num quadro mais abrangente e panorâmico, “que é o caso do pai, que é senhor de tudo.” (LAVOURA..., 2007, 0:22:35). “A seleção dos planos e a sua montagem revelam”, segundo Oliveira e Caleiro (2011, p. 5), o “objetivo de provocar o espectador ao ponto de eleger a subjetividade como companheira indispensável na fruição do filme.”

Decidir como filmar o *Lavoura*, que janelas usar no filme, passou pela noção de filme arcaico dada por Luiz Fernando, de “filme que se enterra, que o chão, a mãe, o pai, os ancestrais, as paredes, a umidade das paredes [...], a tábua da mesa tem um tempo, tem um desgaste físico, visual, tem um tempo em cima das coisas” (LAVOURA..., 2007, 0:23:03). A fotografia veio daí, segundo Walter Carvalho, da ideia de um filme dominado pela noção do tempo que desgasta, do tempo sempre presente.

Ao percebermos essa noção de tempo arcaico, evidenciada pela forma como a luz foi preparada para o filme, compreendendo-o ainda de um ponto de vista subjetivo, que parte do interior dos personagens, como colocou Walter Carvalho, traço presente no romance e transposto para a tela por meio dos planos e das janelas escolhidas para a filmagem, entendemos o potencial dramatúrgico da fotografia e a função desempenhada pela luz no cinema. A exemplo do que ocorre no teatro, a luz pode “clarificar ou comentar uma ação, isolar um ator ou um elemento” na cena, consegue “criar uma atmosfera” e um ritmo e ajuda na interpretação das emoções (PAVIS, 1998, p. 197, tradução nossa)<sup>43</sup>.

Fazer a fotografia do *Lavoura arcaica*, para Walter Carvalho, “foi mais do que fazer um filme, quase uma purificação.” E nesse ambiente arcaico criado, “mais que o resultado técnico obtido e apreendido nas latas de filme,” o que tomava o fotógrafo “era a vontade

---

<sup>43</sup> “It can clarify or comment on an action, isolate an actor or an element of stage, create an atmosphere, pace the performance, help interpret the development of arguments and emotions, and so on.”

imensa de encontrar o desconhecido: um filme em carne viva.” (CARVALHO, 2003, p. 29).

### 3.2.3.8 A música

“O cinema é um projeto intersemiótico”, diz Almeida (2007, p. 3), cuja atenção está na imagem em movimento, mas que “joga constantemente com outras linguagens artísticas”. Dentre essas linguagens, a música estabelece uma forte relação com o cinema, contribuindo para que este seja considerado uma arte híbrida segundo o autor. Uma relação “significativa”, pois a trilha sonora de um filme atua “como linguagem musical” que, ao envolver-se com as imagens em movimento, se torna capaz de gerar significados diversos (ALMEIDA, 2007, p. 2). No caso do *Lavoura*, tal ligação se estende para além das imagens em movimento, comungando também com o texto de Nassar.

A belíssima trilha sonora de *Lavoura arcaica* foi composta por Marco Antônio Guimarães, “um gênio” que “lê ritmos no bordado da toalha sobre a mesa” de acordo com Carvalho (2002, p. 97). A possibilidade de fazer a música do filme surgiu dois anos antes da filmagem, quando Marco Antônio encontrou Luiz Fernando e Raduan Nassar pela primeira vez. Assim como aconteceu com a equipe e o elenco do *Lavoura*, o compositor também participou do processo de improvisação proposto por Carvalho, porém de uma forma diferente.

Marco Antônio não morou na fazenda junto com os atores e a equipe, mas participou de nove horas seguidas de leitura do livro de Nassar feita por Luiz Fernando, que, a cada sequência, fazia uma pausa para comentar o que ele imaginava do trecho lido com pessoal da equipe em relação ao figurino, à luz, ao cenário e, claro, à música. Na ocasião, o diretor colocava músicas que serviam como trilha sonora para a leitura e que acabaram auxiliando Marco Antônio a compreender o gosto musical e as expectativas de Carvalho para a trilha sonora de seu filme. Enquanto “uma linguagem que trabalha com signos que remetem a objetos de natureza sonora, rítmica” ou ao silêncio (ALMEIDA, 2007, p. 3), podemos dizer que a música ouvida como trilha sonora das nove horas de leitura do texto nassariano produziu interpretantes na mente de Guimarães, posteriormente desdobrados em novos signos e na trilha sonora do filme:

Então eu fui dizendo que gostava muito do Villa... então, tem certos arranjos que o Marco fez para quarteto de cellos, que eu dei como referência *Noites do Sertão*, que eu acho uma beleza. Depois eu fiz uma leitura do livro com ele, e disse: “Agora você vai. Eu não vou te dar trechinho do filme montado, que isso aqui não é jingle de comercial de TV [...],” eu me lembro de ter dito: “Agora improvisa em cima do livro. Exatamente como a gente está fazendo aqui na fazenda, você faz lá na tua oficina mineira”. (CARVALHO, 2002, p. 97).

Munido das referências musicais dadas por Luiz Fernando e trabalhando com base no livro, Marco Antônio utilizou um quarteto de violoncelo e, às vezes, instrumentos percussivos e o piano para compor a trilha sonora do longa-metragem. Explorando o “potencial sugestivo” da música (BAPTISTA, 2010, p. 10) e apropriando-se dos signos dispostos no romance, Guimarães enriqueceu a narrativa do *Lavoura* mesmo tendo trabalhado apenas com a improvisação proposta por Carvalho e sem ter visto qualquer trecho filme previamente. O compositor gravou e enviou a Luiz Fernando duas horas e meia de música para o *Lavoura*, mas diz ter escrito em torno de quatro horas de música para o filme, a maior quantidade de música que Marco Antônio já compôs na vida para uma única obra (LAVOURA..., 2007).

A sintonia entre diretor e compositor deu-se a partir do romance de Nassar. À medida que compunha as músicas, Marco Antônio imaginava as sequências do livro nas quais suas composições poderiam ser usadas, porém, não dizia a Luiz Fernando para que parte ele havia feito uma determinada música. Duas horas e meia de sugestões, por assim dizer, que se apropriaram do filme não por representarem o universo da obra transposta para a tela, mas por irradiarem possibilidades. Ao contrário de uma fala, por exemplo, que se refere a algo determinado, conforme exemplifica Pavis (2003, p. 141, tradução nossa) em seu estudo sobre performances, “a música não possui um objeto” e, por esse motivo, “pode significar qualquer coisa, estando o seu valor, principalmente, nos efeitos por ela produzidos.”<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> “Whereas signs in setting, actor, or speech refer to given things, music has no object; thus it can mean anything, its value being measured above all in terms of the effect it produces.”



Mesmo que Luiz Fernando não tenha usado grande parte das composições nas sequências imaginadas por Marco Antônio, as escolhas feitas por Carvalho foram acertadas, uma adequação que só foi possível devido à constituição das duas obras, a de Carvalho e a de Guimarães, ter se dado a partir de um mesmo texto. Duas obras que se casam para traduzir a obra de Nassar.

### 3.2.3.9 Índices na tela

Ao tomarmos ciência do modo que a construção do *Lavoura arcaica* para as telas do cinema se deu, observamos que houve um processo de mediação sógnica realizado principalmente pelo corpo, tendo o espaço das filmagens, o figurino, a fotografia e a música sido trabalhados e preparados com base na sensibilização das pessoas envolvidas em tal processo. O local, as roupas, a luz e a música precisavam trazer para a tela sensações, e não descrições. Tais elementos podem, assim, ser considerados enquanto signos de uma experiência e de um tempo arcaico vividos pelos corpos, sendo, cada um deles, o reflexo daquilo que cada personagem sentia na carne. O que vemos na tela resulta, portanto, da mediação sógnica empreendida a partir do sensorio e não apenas a partir de um texto. Temos a interação entre a realidade posta pelo romance, a realidade criada para o filme e os atores nesta inseridos.

Ao considerarmos a música composta para o filme de Carvalho, “se não fôssemos treinados desde a fase uterina a captar sons e remeter a compreensões previamente estabelecidas no nosso código cultural”, conforme explica Almeida (2007, p. 4) ao analisar as implicações da música no cinema, não seríamos capazes de relacionar a trilha sonora do *Lavoura* às sensações vividas pelos personagens. Do mesmo modo, o figurino, a luz e o cenário do filme de Carvalho não teriam o mesmo efeito no espectador não fosse o conhecimento prévio deste das sensações, dos códigos e elementos culturais trabalhados implicitamente por tais componentes fílmicos.

Percebemos que as locações utilizadas deixaram de ser simples cenários e passaram a ser o lugar da convivência, um lugar no qual os costumes de uma família são internalizados e transformados em signos indiciais pela interação dos corpos entre si e com o meio. A constituição de uma rotina entre os atores, a equipe e o lugar teceu o filme como uma

trama que retrata o tempo mítico do romance nassariano, a origem e a cultura dos personagens, além da individualidade de cada um, sem recorrer a didatismos, somente sugerindo cada um desses aspectos ao espectador e causando nele um novo processo de geração de significados responsável pelas interpretações da obra.

No filme de Carvalho, os espaços utilizados para as filmagens, o figurino, a fotografia e a música constituem-se enquanto índices ao estabelecerem uma relação genuína com o objeto que denotam a partir da interação promovida pelos corpos dos atores com o meio e com o texto. A fazenda, os objetos e os móveis vistos no filme, a luz de cores maceradas que vemos na tela, por exemplo, tornam-se índices da geografia e do tempo míticos do romance de Nassar, de um lugar que apresenta traços culturais que não se definem, apenas sugerem, e de um passado não marcado temporalmente, mas perceptível pelos sentidos, no qual um ciclo se encerra e provoca perdas irremediáveis. A música, composta com base nas percepções de Guimarães quanto à obra nassariana e nas intenções do diretor, traz a sensação de um tempo arcaico que se encerra no corpo dos personagens e em si mesmo, cíclico, podendo, desta forma, ser ouvida e entendida como um índice do tempo mítico da narrativa.

O figurino, ao ser pensado como resultado do trabalho da mãe e como elemento orgânico, ou seja, como parte do corpo dos personagens, pode ser considerado enquanto signo do zelo materno, da doação integral da mãe à sua família. Ao mesmo tempo, por ser uma extensão do corpo dos personagens, o figurino estabelece ainda uma relação com a personalidade de cada membro daquela família, trazendo-a para a tela na textura e nas cores dos tecidos por exemplo. A fotografia do filme, além de representar o tempo desgastado da história passional criada por Nassar, indica também o posicionamento hierárquico dos personagens dentro daquela família. O enquadramento utilizado por Walter Carvalho traz para o primeiro plano o interior dos personagens e sua relação com a família, de submissão ou de altivez, por exemplo, assumindo, portanto, o papel de um signo indicial, já que ele está ligado ao seu objeto de modo genuíno.

Verificamos, por fim, que os elementos técnicos constituintes do filme *Lavoura arcaica*, do modo no qual foram pensados e materializados, agem como signos possuidores de uma conexão dinâmica e existencial com seus objetos, ou seja, índices atrelados às sensações e percepções dos corpos da narrativa, tornando-se também responsáveis pela tradução sógnica que vemos ocorrer na tela do cinema.

Após considerarmos alguns aspectos técnicos do filme, entendendo-os como signos indiciais que trabalham em conjunto na realização da tradução vista no cinema, analisaremos, a seguir, o corpo dos personagens e dos atores de *Lavoura arcaica* enquanto mediadores da realidade e geradores de signos capazes de traduzir os pensamentos, as emoções e as sensações dos personagens no romance e no filme. Nossa análise estará centrada nos personagens de André, Ana, Pedro e do pai em ambas as obras.



#### 4. CORPO E TRADUÇÃO EM *LAVOURA ARCAICA*

Como vimos, partindo da semiótica peirceana, de algumas das várias definições de signo oferecidas por Peirce e de suas considerações sobre as três categorias em que todos os fenômenos ocorrem, a observação e o estudo da tradução deixam de ser o estudo e a observação de um fenômeno puramente linguístico. A tradução, vista sob a perspectiva semiótica, passa a ser entendida como uma operação que ocorre, essencialmente, entre signos, ou seja, como algo que se relaciona com um objeto, seja ele concreto ou abstrato, gerando interpretantes também ligados a este mesmo objeto e capazes de produzir novos significados, desencadeando um processo infinito chamado semiose.

O que percebemos ainda é o fato de a tradução, além de produzir significados pela relação que estabelece com seu objeto, exercer o papel de mediadora entre um Primeiro, o texto (verbal ou não), e um Segundo, o objeto do texto, realizando-se no âmbito da terceiridade, da categoria da síntese intelectual, a mesma categoria na qual um Terceiro, o interpretante ou o significado, conforme definido por Peirce, é produzido. Traduzir é, assim, lidar com diversos signos e realizar a mediação necessária para que significados sejam gerados *ad infinitum*.

Conforme argumentamos anteriormente, ao assumirmos a tradução como um processo de mediação entre signos, deixamos de lado o conceito restrito que limita o processo e o produto tradutório à esfera linguística, e adentramos o domínio amplo da “teoria sígnica do conhecimento” (SANTAELLA, 2008, p. 9), no qual a noção de signo não equivale estritamente ao signo verbal, mas abarca signos visuais, sonoros, gestuais, culturais, etc. Olhar a tradução por esse viés nos permite tratá-la como uma obra autônoma e intertextual, que se constitui de signos pensados em relação ao contexto no qual ela se insere, porém sem vinculá-los à tão debatida quanto falaciosa noção de “fidelidade”.

Assim, grosso modo, abordar a tradução enquanto um processo semiótico em essência significa pensar que “não existe ‘a’ tradução correta ou perfeita”, mas “muitas traduções possíveis e, assim, igualmente ‘corretas’” (WEININGER, 2009, p. XXV), além de considerar os desdobramentos interpretativos que uma obra pode gerar, manifestos de forma escrita ou por meio das artes plásticas, da música, do cinema, da dança ou simplesmente por meio do corpo, suas posturas, seus gestos, expressões ou movimentos. Perceber a tradução como

mediação sígnica permite, então, ampliar o seu escopo de análise e afastar o fantasma da fidelidade ao original, não limitando a matéria desse ofício ao signo linguístico. Fica evidente, até este ponto de nossa argumentação, a possibilidade de tratarmos manifestações artísticas como tradução intersemiótica — para usarmos o termo cunhado por Jakobson (2012) — se verificado o seu caráter palimpsestuoso.

Considerar a transposição de um sistema de signos, verbais ou não, para outro enquanto tradução, tomando o movimento tradutório como um processo de mediação, confere também ao corpo, este instrumento de ligação entre o ser e o mundo, um papel que lhe é inerente, o de mediador por excelência e produtor de signos em potencial. Conforme vimos no primeiro capítulo desta tese com a explicação de Katz e Greiner (2005, p. 130-131), o corpo se apronta a partir das trocas que estabelece com o ambiente e torna-se parte de um processo evolutivo no qual novas informações entram em diálogo com as informações já existentes, gerando novos entendimentos sobre o indivíduo e o mundo que o cerca e, conseqüentemente, produzindo signos através dessa mediação. Podemos dizer, portanto, que o corpo realiza a tradução da realidade do indivíduo, daquilo que se passa interna e externamente a ele, levando-o a se expressar não só por palavras, mas também por meio de posturas, gestos ou expressões.

No romance e no filme *Lavoura arcaica*, conforme observamos no segundo capítulo desta tese, podemos verificar traços das vivências de Nassar e daquilo que foi experienciado pelos atores do filme na fazenda. Notamos, assim, que certos episódios da vida de Nassar foram ressignificados e transpostos para o romance por meio dos personagens, que, se valendo de seus corpos, realizam a mediação entre os resquícios das experiências do autor e a “realidade” posta pela narrativa, como acontece, por exemplo, no caso das crises epiléticas de André ou da religiosidade manifesta pelo personagem em sua infância.

Ao tomarmos o filme de Carvalho sob a perspectiva do corpo enquanto mediador e agente tradutor da realidade do indivíduo e analisarmos o seu processo de criação, constatamos que aquilo que vemos na tela é resultado, principalmente, da vivência de aspectos culturais e da interiorização de elementos da obra literária por parte dos atores e da equipe técnica. O fato de Carvalho ter experimentado a cultura mediterrânica e de os atores terem vivido o cotidiano de uma família de camponeses, por exemplo, faz com que o filme apresente ao espectador as verdades vividas por cada personagem através do corpo dos atores e da interação destes com um meio construído a partir das características culturais e pessoais de cada personagem.

Elemento fundamental em *Lavoura arcaica*, a ponto de dizermos que ele se constitui enquanto espaço de ação para o romance e para o filme, o corpo será abordado neste capítulo como mediador da realidade e produtor de signos capazes de traduzir personalidades, anseios ou desejos dos personagens André, Ana, Pedro e do pai nas obras de Nassar e de Carvalho. Primeiramente, analisaremos como os corpos são construídos por Nassar para que sirvam de “terreno” para a ação dos personagens no romance. Em seguida, verificaremos de que forma esses corpos são lidos e traduzidos pelos atores do filme de Carvalho. Nestes dois primeiros momentos, nos pautaremos pelas leituras sobre linguagem corporal e cognição apresentadas em nosso primeiro capítulo. Fechando o capítulo, faremos a análise do filme como tradução signica do romance com base nos estudos feitos sobre semiótica e adaptação cinematográfica.

#### 4.1 CORPO E TRADUÇÃO NO ROMANCE DE NASSAR

##### 4.1.1 Tradução: o corpo gerando signos

Falar em tradução implica falar sobre signos e linguagem. Quando falamos em corpo tradutor, assumimos que todo corpo, com sua linguagem própria, utiliza-se de signos específicos para traduzir informações ou expressá-las. É por meio do corpo que os animais, incluindo o homem, se comunicam, pois é no corpo e pelo corpo, muito antes do intelecto e da fala, que a síntese cognitiva acontece e as percepções são assimiladas, manifestas e entendidas.

Se entendemos o que a movimentação, o gesto ou a postura de outrem querem transmitir, o fazemos porque o corpo produz signos, elementos capazes de representar algo e estimular nossa interpretação sobre aquilo que representam. Desse modo, o entendimento do signo produzido pelo corpo passa pela semiótica peirceana, na qual o signo, seja ele criado pela língua ou pelo corpo, uma vez que a palavra signo é usada por Peirce para designar “um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido” (C.P., 2.230), “dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (C.P., 2.228). Nesta perspectiva, ao abordarmos o corpo, performático ou não, como produtor de signos, percebemos que ele não só cria signos equivalentes na mente de alguém, mas também assimila e interpreta os vários signos

recebidos de seu entorno, traduzindo-os de acordo com as informações disponíveis ao indivíduo.

O corpo desempenha um papel decisivo “na função significante, e em especial no simbolismo”, conforme diz José Gil (1997, p. 32). Ao analisar a linguagem utilizada pelo momo<sup>45</sup>, Gil (1997, p. 33) pontua que este personagem vale-se de uma “metalinguagem capaz de se substituir a todas as outras e que consegue, num contexto cultural determinado, abolir o máximo de equívocos que a linguagem arrasta consigo”. Isto ocorre por existir, dentro de uma cultura, uma espécie de codificação dos signos emanados pelo corpo, o que, segundo Gil (1997, p. 33), torna-se “imediatamente compreendida pelo público”.

No caso do momo e também de outras performances em que o corpo se destaca ou quando falamos do corpo no cotidiano, a compreensão das pessoas não se baseia apenas na decodificação dos signos produzidos. Ela reside ainda na perturbação causada por tais signos, sentida por cada um de nós em nosso próprio corpo. De acordo com Gil (1997, p. 34):

Os signos que o momo emite [ou que todos emitimos] perturbam-nos porque não se podem desligar do significado inscrito no próprio corpo. O mal-estar provém do facto de ele utilizar o corpo para significar — e significar (pela linguagem articulada, por exemplo) é, em última análise, reenviar ao corpo. Assim o momo traça com o seu corpo um percurso perverso — vai do corpo ao corpo, do seu corpo abstracto a um corpo concreto que subentende qualquer sentido.

É esta perturbação, talvez mais do que a codificação subentendida — que porventura exista devido a esta perturbação —, que nos permite ler e compreender um olhar de afeto ou de ira, diferenciar um aceno de boas-vindas de um de despedida, identificar, num gesto, poder ou submissão. E sentimos esta perturbação porque conhecemos com o corpo, este lugar de ação e transformação de experiências, apreciação

---

<sup>45</sup> Personagem típico das festas de carnaval inspirado no deus Momo do sarcasmo e do delírio na mitologia grega. Antes da era cristã, fora incorporado em algumas de comemorações gregas e romanas, em especial as que envolviam bebida e sexo. Em Portugal, tornou-se um personagem cuja função era divertir os nobres. No Brasil, o primeiro registro sobre o momo deu-se em 1933 no Rio de Janeiro (MOMO..., 2015; QUAL A ORIGEM..., 2017).



sensorial e construção de identidade (SHUSTERMAN, 2008). Somos, por isso, capazes de compreender um personagem literário por meio de seus gestos, de suas posturas ou expressões corporais, às quais temos acesso devido à descrição fornecida por seu criador, o autor da obra.

O romance *Lavoura arcaica*, por exemplo, perturba seu leitor porque fomenta, como bem coloca Rassier ao falar das narrativas nassarianas (RASSIER, 2017, p. 26), “não só espanto, mas cólera, desejo, angústia, perplexidade, volúpia e tudo mais que as paixões e os sentidos sejam capazes de criar no laboratório do nosso corpo.” E tal perturbação causada pelos corpos criados por Raduan Nassar leva-nos a uma análise cujo intuito é decodificar os signos emitidos por aqueles corpos, transpondo em palavras o que não foi dito ou ficou enevoado pela intensidade da narrativa. Dessa forma, a seguir, analisaremos os corpos dos personagens nassarianos, em especial os corpos de André, de Pedro, do pai e de Ana.

#### 4.1.1.1 O corpo pródigo: André

André, narrador-personagem do romance, é apresentado como um corpo fragmentado. O leitor não vê André como um ser unitário, pois o autor o constrói desconstruindo o corpo do personagem, ora coberto por uma pele molhada, ora tomado por uma febre que parece não cessar. André é uma cabeça que rola entorpecida no chão de um quarto de pensão, é a “penugem incipiente” do próprio peito, tocada pelas pontas de seus dedos cheios de veneno, é as “curvas sinuosas” e insinuantes de sua orelha — uma delas apenas —, é seu “sexo roxo e obscuro” forçosamente escondido na calça devido à chegada de Pedro, o irmão mais velho e guardião dos ensinamentos do pai. Além do pedido para que retorne à casa, o irmão traz consigo a força sufocante da família, que desaba sobre André “como um aguaceiro pesado” e limitador de seus desejos (L.A., 8-9).

Já no início da obra, a partir da observação da descrição fragmentária do corpo de André, temos indícios de que se trata de um personagem caracterizado pela incompletude, o que é constatado ao avançarmos na leitura do texto de Nassar. André deixa a casa paterna e nela uma parte de si, seguindo seu caminho com os “pés acorrentados”, preso ao que deixava para trás, mas que não possuía, e dividindo “as mesmas costas” com a mochila que trazia nos ombros, “com olhos

voltados pra frente e olhos voltados pra trás” (L.A., p. 32). A imagem evocada por Nassar remete à figura do andrógino primordial de Platão, como explicitou Rassier (2002, p. 334-335), sendo Ana a metade que falta a André, o corpo dele desmembrado no qual sua alma também habita (L.A., p. 129). Interessante observar que, como apontou Rassier (2002, p. 338), o nome Ana designa também a primeira pessoa do singular, “eu”, da língua árabe, sugerindo que, de certo modo, a irmã se constitui como a outra parte de André. Os signos que remetem ao andrógino presentes em *Lavoura arcaica* traduzem e confirmam, assim, a incompletude do narrador-personagem, que teve o corpo mutilado ao separar-se da irmã (L.A., p. 129; 188).

André é um ser em pedaços que possui, em vez de olhos “plenos de luz” (L.A., p. 15) como os de seu irmão, “dois caroços repulsivos” (L.A., p. 13), confirmando o ensinamento do pai sobre os olhos serem “a candeia do corpo [...], e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (L.A., p. 13). Os olhos repulsivos de André revelam sua matéria tenebrosa, ratificando a palavra do pai ao mesmo tempo que a repudia, já que ela é a responsável pela repressão de seu instrumento de percepção primordial, o corpo. É a palavra do pai, impregnada em Pedro e em tudo o que há na casa da família (L.A., p. 41), que ordena a André “abotoe a camisa” (L.A., p. 10), freie os impulsos do desejo, guarde simplesmente o corpo “para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro” (L.A., p. 56).

Embora escondesse o corpo em suas vestimentas, André não o guardava como prescrevia o pai, não impedia que as trevas ultrapassassem os limites da fazenda e não se importava em ter os olhos sujos (L.A., p. 13). Apesar de fazê-lo sorrateiramente, o personagem zomba da doutrina paterna, trocando, muitas vezes, o conforto da casa da família pelo duro chão de estrada que o levava ao bordel da vila, às prostitutas pagas com as “moedas roubadas do pai”. Com a sanha incendiada e “banhado em fê insolente”, esgueirando-se da fazenda, André se estirava “num colchão de erva daninha” e se entregava aos anseios do corpo à custa do dinheiro obtido do trabalho sagrado do pai (L.A., p. 68-71).

O abandono dos preceitos paternos, ligado à entrega do corpo aos desejos sexuais, remete, segundo Rassier (2002, p. 332), à morte simbólica do personagem, traduzida pela descrição do corpo de André decompondo-se sob a ação de diversos insetos existentes na terra:

não era acaso um sono provisório esse outro sono,  
ter minhas *unhas sujas*, meus *pés entorpecidos*,

*pioelhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas? não era acaso um sono provisório esse segundo sono, ter minha cabeça coroada de borboletas, larvas gordas me saindo pelo umbigo, minha testa fria coberta de insetos, minha boca inerte beijando escaravelhos?* (L.A., p. 70, grifo nosso).

*“era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo [...]”* (L.A., p. 108, grifo nosso).

Tinha corpo a morte simbólica de André, um corpo sujo, pútrido; um corpo que contrariava os princípios pregados pelo pai, que contestava a “claridade luminosa” (L.A., p. 26) e a limpeza vindas da casa da família; um corpo que se envergonhava de possuir os “pés brancos”, as “unhas limpas” e os “dentes de giz” (L.A., p. 69-70). E assim o era porque, segundo o narrador-personagem, não tinham consistência os sermões do pai (L.A., p. 46), sua palavra era tão dúbia quanto a proferida por qualquer outra boca, uma “pedra amorfa” que o pai “não sabia tão modelável nas mãos de cada um”, tornando confusos os corredores da casa da família (L.A., p. 42). Se André nega a palavra paterna, e os valores nela contidos, é porque nela não há a “verdade” buscada por ele, a “verdade” ponderada pelo corpo.

Enquanto André contesta a palavra do pai, este, por sua vez, nega o corpo e suas paixões, o meio genuíno de percepção e expressão de André, recomendando o seu recolhimento (L.A., p. 55-56). De acordo com Monteiro (1991, p. 33), o corpo de André é seu único espaço de realidade, e viver a verdade nele contida significa conquistar o seu próprio microcosmo por meio da experiência das paixões. Quando prega o comedimento ao “mais lascivo” (L.A., p. 55), o pai não reconhece o corpo e a expressão de André, priva o filho de seu lugar à mesa (L.A., p. 131), o que ele reivindica ao retornar a casa (L.A., p. 158). Não ser reconhecido em sua corporeidade reafirma a morte simbólica de André, sobre a qual nos falou Rassier (2002), e evidencia o fato de o narrador-personagem não fazer parte da unidade familiar, reforçando o seu caráter fragmentário.

Mais do que enfrentar a palavra do pai com o próprio corpo, “era preciso”, segundo André, “conhecer o corpo da família inteira” (L.A., p. 43) para entender a inconsistência e a promiscuidade (L.A., p. 89) do discurso paterno. O recato, o comedimento e a paciência pregados com austeridade pelo pai não encontravam fundamento nos objetos do corpo, nas peças íntimas jogadas no cesto de roupas no banheiro, que traziam o “grito de cada um” da casa e “as coisas exasperadas da família”. Foi afundando as mãos no cesto de roupas sujas que André conheceu “a ambivalência do uso” (L.A., p. 42) dos panos íntimos e, conseqüentemente, da palavra do pai, que sempre dizia ser “preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo” (L.A., p. 41). A palavra transmissora de pudor não continha “a energia encaracolada” do “mais meigo cabelo do púbis”, não estancava o sangue periódico que cobria as toalhas higiênicas “como se fossem as toalhas de um assassino”, não calava “o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas”. O máximo que conseguia era que os lenços fossem “estendidos como salvas para resguardar a pureza dos lençóis” e que “as manchas de solidão” fossem “abortadas com a graxa da imaginação” (L.A., p. 43).

Se todos em casa queimavam a garganta com o grito dos apaixonados (L.A., p. 55), contrariando o postulado paterno, e deixavam os “gemidos e a volúpia mole” de seus “projetos de homicídio” serem ouvidos por André através das portas (L.A., p. 43), de nada valia o pai pregar que o arame de suas cercas deveria ser esticado para conter o avanço das paixões e ditar que ninguém da família haveria de “transgredir esta divisa” (L.A., p. 54), devendo todos serem pacientes e submissos aos desígnios do tempo. A palavra vinda do pai e o amor aprendido em casa possuíam, assim, um “valor ambíguo” (L.A., p. 166), confirmado pelos signos do corpo. Podemos dizer que, para André, o pai era como o “Deus bondoso” de Ana, que não passava “de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno” (L.A., p. 138).

Assim, temos, em *Lavoura arcaica*, não apenas o contraste entre a palavra e o corpo, a racionalidade e a emoção, mas indícios da confluência de tais elementos, apesar de o contraste entre a palavra angular do pai, a pedra de tropeço (L.A., p. 41, 166), e o corpo desejoso de André, seu meio de conhecimento, ser mais evidente. Conforme constata Rassier (2002), há a convergência das ideias de Descartes e Francis Bacon no texto nassariano quando verificamos tal contraste:

[...] de um lado, o obstáculo ao conhecimento (a pedra de tropeço) e, do outro, o papel do corpo no processo de aprendizagem do indivíduo. Na verdade, a concepção de corpo que o personagem do pai possui no romance é uma concepção intelectualista, uma vez que ele associa as paixões a disfunções do raciocínio.<sup>46</sup> (RASSIER, 2002, p. 214-215, tradução nossa).

A oposição entre desejo e racionalidade instituída por Nassar e a argumentação tecida por Rassier nos levam à compreensão do corpo enquanto receptáculo da razão e da emoção e meio que conduz o indivíduo ao entendimento do mundo. Segundo a pesquisadora (RASSIER, 2002, p. 215)<sup>47</sup>, a obra de Nassar, com base nas relações estabelecidas entre Descartes e Bacon, insinua que o corpo, fonte de desejos, é capaz de levar o indivíduo a um amplo conhecimento da realidade e de sua própria identidade. Aliás, o próprio Nassar, segundo explicita Rassier (2002, p. 204), em entrevista concedida a Liliane Heynemann (1992)<sup>48</sup>, sublinha a importância conferida por Descartes, em seu tratado sobre as paixões (*As paixões da alma*, 1649), ao corpo e às emoções para sua teoria do conhecimento, preferindo o filósofo, no entanto, dedicar-se ao estudo da racionalidade, conforme aponta Rassier (2002, p. 206)<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> « [...] d'un côté, l'obstacle à la connaissance (la Pierre d'achoppement) et, de l'autre, le rôle du corps dans le processus d'apprentissage de l'individu. En fait, la conception du corps qu'a le personnage du père dans le roman est une conception intellectualiste, dans la mesure où il associe les passions à des dysfonctionnements du raisonnement. »

<sup>47</sup> « Dès lors, à l'instar de ce que nous lisons chez René Descartes et Francis Bacon, Raduan Nassar insinue que le corps, source de désir, de passion, est capable d'amener l'individu à une connaissance plus ample de la réalité et, par conséquent, de sa propre identité. »

<sup>48</sup> “Talvez o personagem-narrador de *Um copo de cólera* devesse ter informado aos eventuais leitores de seu relato que sua parceira, racionalista radical, beirando quase o caricato, simplesmente ignorava o Tratado das paixões, de Descartes, esse representante maior do racionalismo, mas que, nada ingênuo, valoriza o concurso das emoções em sua teoria do conhecimento.” (HEYNEMANN, 1992 apud RASSIER, 2002, p. 204).

<sup>49</sup> « Il est en effet réducteur de définir Descartes comme un rationaliste qui aurait dédaigné les émotions — et donc le rôle du corps dans les comportements humains. Le philosophe lui-même s'était déjà expliqué sur la place

Com base no jogo de opostos presente no *Lavoura arcaica*, e considerando os aspectos apontados por Rassier (2002), não seria demais afirmarmos que Nassar vale-se do contraste entre corpo e intelecto para indicar a indissociabilidade de ambos no processo de aquisição de conhecimento. Ademais, percebemos o corpo no romance de Nassar não só como algo apto a proporcionar um conhecimento mais abrangente da realidade e do próprio indivíduo, mas também como um receptor de informações, agente tradutor e reflexo da identidade que ajuda a formar. Desse modo, o corpo “anuncia e denuncia, fornecendo, assim, símbolos à consciência.” (REIS, 2002, p. 4).

As crises epiléticas de André nos levam a pensar sua doença como somatização da revolta contra o pai e do desejo pela irmã. O corpo convulso de André pode ser entendido como indicador do conflito entre seus desejos e sentimentos inconscientemente entendidos pelo personagem como incorretos, sendo, então, por ele reprimidos de certa maneira. Nos trechos de *Lavoura arcaica* nos quais o narrador-personagem menciona suas crises, fica claro que elas se iniciam pelos gestos de reprimenda vindos do pai, representado por Pedro, ou pela evocação da imagem de Ana:

“as venezianas” ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” ele disse da cadeira do canto onde sentava e *eu não pensei duas vezes e corri abrir a janela* e fora tinha um fim de tarde tenro e quase frio, [...] e *eu ainda encaixava as folhas das venezianas nas carrancas quando, ligeira, me percorreu uma primeira crise*, mas nem fiz caso dela, foi passageira, por isso eu só pensei em concluir minha tarefa (L.A., p. 14-15, grifo nosso).

“*mas ninguém em casa mudou tanto como Ana*” ele disse “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; [...] ninguém lá em casa nos preocupa tanto” *ele disse e eu vi que meu quarto de repente ficou escuro, e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão que eu de medo fechava*

---

prépondérante qu’il avait pu accorder à la composante rationnelle en précisant bien que cela n’impliquait pas le rejet de la composante émotionnelle ».

*sempre os olhos*, por isso me levantei, reagindo contra a vertigem que eu pressentia, e, a pretexto de encher de novo nossos copos [...] assim que esbocei entornar mais vinho *foi a mão de meu pai que vi levantar-se no seu gesto* “eu não bebo mais” ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, “e *nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai*” (L.A., p. 37-38, grifo nosso).

e me fazendo sentir que a contenção e a sobriedade mereciam ali o meu escárnio mais sarcástico, *e me fazendo sentir, num clarão de luz, que era uma dádiva generosa e abundante eu poder desabar do teto, foi tudo isso e muito mais o que senti com a tremedeira que me sacudia inteiro num caudaloso espasmo* “não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “*eu sou um epilético*” *fui explodindo, convulsionado* mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue (L.A., p. 38-39, grifo nosso).

foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, [...] paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, *apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos*, seus passos precisos de cigana (L.A., p. 186-187, grifo nosso).

Embora a autopunição não esteja explícita no discurso de André, percebemos o corpo do narrador-personagem como um espaço de dupla repressão, ou seja, aquela exercida pela figura paterna e aquela exercida pelo superego de André, ambas responsáveis por privar o indivíduo de manifestar sua natureza e seus desejos. Marfiza Reis (2002, p. 3-4) explica que a psique humana se estrutura de acordo com a imagem que temos do mundo e nosso inconsciente é experienciado pelo corpo. Se não há a representação da natureza singular do si-mesmo — conceito referido por Jung como “corpo e psique, sendo o corpo a manifestação externa do si-mesmo e a alma, a vida do corpo” —, “ele se rebela,

manifestando-se de forma negativa em sintomas somáticos e fobias.” Ao ser impedido de expressar seus anseios e sua revolta tanto pelo pai, e pelos valores morais e sociais, quanto por sua própria psique, André se expressa, portanto, por meio de seu corpo convulso.

#### 4.1.1.2 Embate de corpos: pai e filhos

Além de ser o signo manifesto de seu desejo, repressão e revolta, o corpo langoroso de André contrapõe-se ao corpo rijo do pai, que encarna o papel do homem humilde capaz de abandonar “sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior”, a família (L.A., p. 146). Embora, como vimos, segundo André, o discurso paterno seja inconsistente e os “discernimentos” do pai sejam “promíscuos” (L.A., 89), pois os preceitos por ele transmitidos eram ambíguos e não mais genuínos como os ensinados pelo avô, com o intuito de manter a união da família, o pai assume uma postura austera, expressa num corpo solene e firme que reflete a dureza de seu discurso. O pai tinha “sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva” porque era um “lavrador fibroso” (L.A., p 42), que à mesa de refeições celebrava um “ritual de austeridade”, transmitindo à família seus ensinamentos de justiça (L.A., p. 76) e colocando-se como o exemplo a ser seguido:

E o pai à cabeceira fez a *pausa* de costume, *curta, densa*, para que medíssemos em silêncio a *majestade rústica de sua postura: o peito de madeira* debaixo de um algodão grosso e limpo, *o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes* a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito; [...] e abrindo com os *dedos maciços* a velha brochura, onde ele, *numa caligrafia grande, angulosa, dura*, trazia textos compilados, o pai, ao ler, *não perdia nunca a solenidade* (L.A., p. 60-61, grifo nosso).

Em um processo de semiose, no qual um signo gera interpretantes responsáveis por propagar significados, tornando-se signos que, a seu turno, produzirão outros interpretantes num processo *ad infinitum*, o pai reproduz os preceitos recebidos do avô e também sua postura rígida:



“ninguém conheceu melhor o caminho da *nossa união sempre conduzida pela figura de nosso avô*, esse *velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família*; era ele, Pedro, *era ele na verdade o nosso veio ancestral* [...], era ele a *direção dos nossos passos em conjunto, sempre ele*, Pedro, sempre ele naquele silêncio de cristaleiras, naquela perdição de corredores, nos fazendo esconder os medos de meninos detrás das portas, ele não nos permitindo, senão em haustos contidos, sorver o perfume mortuário de nossas dores que exalava das *suas solenes andanças* pela casa velha; *era ele o guia moldado em gesso*, não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro, nada naquele *talo de osso* brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro” eu disse aos berros (L.A., p. 43, 44-45, grifo nosso).

na doçura da velhice está a sabedoria, e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: *é na memória do avô que dormem nossas raízes*, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, [...] *nenhum entre nós há de apagar da memória sua descarnada discrição ao ruminar o tempo em suas andanças pela casa*; [...] *cultivada com zelo pelos nossos ancestrais, a paciência há de ser a primeira lei desta casa*, a viga austera que faz o suporte das nossas adversidades e o suporte das nossas esperas (L.A., p. 58, grifo nosso).

Os ensinamentos do avô eram transmitidos pela palavra do pai e, também num processo de semiose, reproduzidos por Pedro, que trazia no nome a solidez (SILVA, 1991) dos valores familiares. Ele era o representante da família na busca pelo irmão tresmalhado, o portador da postura solene e do caminhar sereno e seguro do pai (L.A., p. 23):

e eu que achava inútil dizer fosse o que fosse passei a ouvir (*ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao sei da família*) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha,

*era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral.* (L.A., p. 16, grifo nosso).

eu berrei numa fúria contente vendo a súbita mudança que eu provocava em meu irmão, um ímpeto ruivo f piscou nos seus olhos, sua mão desenhou garranchos no ar, assustadores, *essa mesma mão que já ensaiava com segurança a sucessão da mão do pai* (L.A., p. 73, grifo nosso).

Por ser a expressão dos ensinamentos do pai, Pedro deveria temperar, em sua mão, “a voz potente, a ternura contida, a palavra certa”, e com ela afagar os cabelos de André, protegendo a nuca do irmão assim como o “faria a mão do pai, severa” (L.A., p. 73-74), na tentativa de resgatá-lo de um acesso. Com a “postura profundamente súbita e quieta” do pai, Pedro, recolhido “num exercício de paciência” e “consultando no escuro o texto dos mais velhos, a página nobre e ancestral”, dava corpo à “letra dos antigos” e à “sabedoria do pai” (L.A., p. 109). O corpo de Pedro era uma extensão do corpo do pai, “um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes” (L.A., p. 154), e em sua rigidez era a tradução da palavra do patriarca.

Voltando nossa atenção para o contraste existente entre André e o pai, notamos que a discrepância de ideias e valores apresenta-se também pelo corpo de ambos. Enquanto André é apresentado por Nassar como um corpo lânguido e dividido, deixando transparecer sua incompletude e identidade fragmentada, o pai — e Pedro, por extensão — aparece no romance como um ser de corpo sólido e inflexível, o que traduz sua firmeza de caráter e a constância de suas atitudes.

A solidez e a estabilidade do caráter do pai podem ser vistas na posição em que este personagem se apresenta no romance: sempre de pé, em posição vertical. Como nossa percepção da realidade depende de nosso corpo “e do modo como ele funciona no mundo físico e cultural” (SILVA, 2009, p. 250), é também a partir do corpo que construímos as metáforas usadas em nosso cotidiano e “experienciamos”, como aponta Silva (2009, p. 250), que o estado ereto de algo designa viabilidade e capacidade de perdurar. Ao observarmos o corpo do pai em contraste com o corpo de André, notamos que aquele, retratado somente em postura apumada ao longo do romance, traduz a viabilidade dos ensinamentos transmitidos oralmente pelo patriarca, enquanto o corpo do filho, descrito como um corpo em estado de prostração, transpõe a condição inexecutável do discurso do adolescente.

No romance de Nassar, o pai é aquele que se põe de pé e enfrenta a noite escura (L.A., p. 24) em busca de respostas, a viga principal que sustenta a estrutura familiar, a figura solene que transmite segurança (L.A., p. 23), o pastor que arrebanha os mais jovens e os conduz firmemente (L.A., p. 27, 185). A figura do pai, tradução da figura do avô e também objeto traduzido pelo filho mais velho, em sua postura ereta e majestosa, representa o equilíbrio da família, a casa que, para estar de pé, precisa que seus membros também estejam (L.A., p. 21).

Ainda que num mesmo plano, quando estão ambos em pé, a figura paterna apresenta-se densa e sobrepõe-se à figura do filho, compelindo-o a manter os olhos baixos e designando a posição hierárquica elevada do pai:

e eu ainda ouvia um silêncio carregado de vibrações e ressonâncias, quando a porta foi aberta, e a luz do meu quarto acesa, surgindo, *em toda a sua majestade rústica, a figura do meu pai*, caminhando, grave, na minha direção; *já de pé, e olhando para o chão, e sofrendo a densidade da sua presença diante de mim*, senti num momento suas mãos benignas sobre minha cabeça [...], me tomando depois o rosto entre suas palmas para me beijar a testa; *e eu tinha outra vez os olhos no chão* quando ele disse, úmido e solene: — Abençoado o dia da tua volta! (L.A., p. 149, grifo nosso).

Ao contrário do corpo do pai, além dos olhos baixos, o corpo de André, mencionado várias vezes no romance de Nassar, apresenta-se comumente em posição horizontal, lasso (L.A., p. 110), caído ou em vias de ir ao encontro do chão, o lugar que mais exercia atração sobre o corpo desse personagem desde sua infância:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá no bosque que eu escapava aos olhos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, *cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra*, eu dormia na *postura quieta de uma planta enferma* vergada ao peso de um botão vermelho (L.A., p. 11, grifo nosso).

essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, *me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente* (L.A., p. 26, grifo nosso).

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* (L.A., p. 30, grifo nosso).

eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que *atirava* numa suprema aventura *ao chão*, descarnando as palmas, *o jarro da minha velha identidade* elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e *me lançando nesse chão de cacos*, caído de boca num acesso louco eu fui gritando (L.A., p. 39, grifo nosso).

“[...] ela me disse, é uma doida pena um menino de penugens como você, de peito liso sem acabamento, *se queimando na cama feito graveto*; [...] ah, meu irmão, *não me deitei nesse chão* de tangerinas incendiadas, nesse reino de drosófilas, não me entreguei feito menino na orgia de amoras assassinas? não era acaso uma paz precária essa paz que sobrevinha, *ter meu corpo estirado num colchão de erva daninha?*” (L.A., p. 69-70, grifo nosso).

incorporei subitamente a tristeza calada do universo, inscrita sempre em traços negros nos olhos de um cordeiro sacrificado, me vendo deitado *de repente numa campa larga*, cercado por silenciosos copos-de-leite, *eu já dormia numa paisagem com renques de ciprestes* (L.A., p. 139-140, grifo nosso)

Era assim, por meio do corpo, muito antes da palavra, que André expressava sua oposição ao pai. Uma contestação de preceitos tidos

como inconsistentes que ganha a forma verbal no momento da discussão com o irmão mais velho, no diálogo com Ana antes de partir e na conversa com os familiares ao retornar à fazenda, embora tal oposição tenha sido manifesta corporalmente por André no ambiente familiar durante muito tempo. “Caído numa sanha de possesso” (L.A., p. 108), esgueirando-se dos olhos da família e do trabalho na fazenda para deitar-se na palha como um “feto renascido” (L.A., p. 92) e nela conhecer a paz (L.A., p. 111), André transpõe, com seu corpo horizontal, a inviabilidade de seu desejo e também a não aceitação dos valores do pai, cujo corpo, sempre firme e ereto, impõe uma presença austera e limitadora.

Ao passo que o corpo de André denota a condição inviável de suas aspirações devido à sua horizontalidade constante, seu órgão sexual, ereto sempre que “a imaginação mais lúbrica” lhe subia (L.A., p. 134), indica a força e a permanência do desejo carnal do personagem, além do desprezo ao conselho paterno de “esticar o arame” contra o mundo desequilibrado das paixões (L.A., p. 54):

Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue [...] e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento [...]; Shuda, paciente, mais generosa, quando *uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso do concurso do seu corpo.* (L.A., p. 19, grifo nosso).

ali mesmo, junto da porta, tirei sapatos e meias, e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também *meu corpo de repente obscuro*, surgiu, virulento, *um osso da minha carne* (L.A., p. 101, grifo nosso).

erguendo um outro equilíbrio, e pondo força, subindo sempre em altura, *retesando sobretudo meus músculos clandestinos*, redescobrimo sem demora em mim todo o animal (L.A., p. 109-110, grifo nosso).

e minhas mãos cheias de febre que desfaziam os botões violentos da camisa, *descendo logo pela braguilha, reencontravam altivamente sua vocação primitiva*, [...] eu disse já coberto de

queimaduras, eu era inteiro um lastro em carne viva: “não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, *não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço*, desta purulência, não tenho culpa *deste osso túrgido*, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito (L.A., p. 134-135, grifo nosso).

e fui largando minha baba com fervor, eu que vinha correndo as mãos na minha pele exasperada, devassando meu corpo adolescente, *fazendo surgir da flora meiga do púbis*, num ímpeto cheio de caprichos e de engenhos, *o meu falo soberbo, resoluto* (L.A., p. 136, grifo nosso).

Ainda considerando que a posição vertical das coisas designa, enquanto metáfora, viabilidade e permanência, conforme apontou Silva (2009), observamos que a família e seus valores, em *Lavoura arcaica*, também são mencionados a partir dessa ideia, ou seja, do corpo ereto e viável. Segundo Pedro, a casa só estaria de pé se cada membro da família estivesse da mesma forma, bastando que um “pisasse em falso para que toda a família caísse atrás” (L.A., p. 21). Além dos corpos dos personagens, fisicamente presentes em todos os instantes do romance, percebemos a família como um corpo único, um corpo sagrado cuja perenidade depende da capacidade de seus membros manterem-se de pé, firmes e unidos. André, ao apresentar um corpo fatigado, muitas vezes prostrado na cama ou no feno, o “dorso curvo, o rosto colado na terra” (L.A., p. 141), contesta não só os valores pregados pelo pai, mas contraria também a ideia de “manter a casa erguida” (L.A., p. 21) posta por Pedro, expondo que em sua família nunca houve equilíbrio e que os pilares de sua casa não tinham a força pressuposta para sustentá-la.

Notamos que o papel tanto do corpo de André como de seu discurso, ambos marcantes no romance, é o de derrubar conceitos pré-concebidos, levando o leitor a compreender que sua função é evidenciar a base instável de preceitos tidos como ideais. Dessa forma, as seguintes palavras Nietzsche poderiam ser lidas no subtexto fornecido por André:

A última coisa que *eu* prometeria seria “melhorar” a humanidade. Eu não construo novos ídolos; os velhos que aprendam o que significa ter pés de barro. *Derrubar ídolos* (minha palavra para

“ideais”) — isto sim é o meu ofício. A realidade foi despojada de seu valor, seu sentido, sua veracidade, na medida em que se *forjou* um mundo ideal... [...] A *mentira* do ideal foi até agora a maldição sobre a realidade, através dela a humanidade mesma tornou-se mendaz e falsa até seus instintos mais básicos [...]. (NIETZSCHE, 2008, p. 15-16, grifo do autor).

E talvez a diferença entre os “discernimentos promíscuos” do pai e a palavra dita pelo avô “como um arrotosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões” paternos (L.A., p. 89) estivesse também no fato de o avô não ter tomado para si a mentira do ideal, enquanto o pai transformou em ídolo o conhecimento repassado pelo ancião.

#### 4.1.1.3 O corpo de campônia: Ana

Diferentemente de André, cujo corpo é mencionado diversas vezes ao longo do romance, a referência ao corpo de Ana ocorre apenas em cinco dos trinta capítulos da obra de Nassar. Ana tinha “corpo de campônia” (L.A., p. 28, 95), um corpo rude (BOURDIEU, 2006, p. 87), que traduzia, como o corpo grosso da mãe (L.A., p. 25, 153), a rotina de tarefas na fazenda. Por meio desse corpo, Ana é ouvida sem dizer uma palavra, e, “mesmo sem abrir a boca” (NASSAR, 2008, p. 103), ela se faz ouvir nas duas passagens do romance analisadas a seguir: as cenas de dança. Nos dois momentos em que dança, Ana, por meio de seu corpo, toda “cheia de uma selvagem elegância”, espalha signos do desassossego, “fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação” (L.A., p. 29, 187) daqueles que a veem dançar. Entretanto, há especificidades em seu “discurso corporal” que expõem intenções e desejos distintos nas cenas em questão.

Na primeira cena, Ana irrompe o círculo formado para a dança e se impõe tanto como uma garota da terra, zelosa dos valores familiares e digna de respeito, quanto como uma mulher segura, de “passos precisos” (L.A., p. 29), cheia de desejos e capaz de seduzir a todos, porém atenta aos valores aceitos por sua comunidade e sem ultrapassar os limites impostos por eles. Ana, cabelos negros presos de lado por uma flor vermelha (L.A., p. 28), traz na pele o frescor do cheiro de

alfazema, na boca, toda a meiguice da donzela e, nos olhos de tâmara, o mistério e o veneno da cigana (L.A., p. 30).

No penúltimo capítulo do romance, quando dança pela segunda vez, embora ainda traga a boca cheia de meiguice e a pele cheirando a alfazema (L.A., p. 189), Ana surge espalhando lavas com os cabelos e, com o corpo impaciente, toma de assalto a festa de André, chamando para si a atenção de todos:

*toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto vida (L.A., p. 186-187, grifo nosso).*

Trazendo a peste no corpo adornado pelas “quinquilharias mundanas” que prostitutas haviam ofertado a André, Ana, “sempre mais ousada, mais petulante” (L.A., p. 188), faz de seu corpo e de seus gestos os índices que apontam para a rejeição dos valores que lhe foram impostos e que informam o mundo sobre a existência de seus desejos. Somente pela dança, por meio de seus gestos curvos e do corpo embebido no vinho (L.A., p. 187, 188), Ana consegue dizer não àquilo que a oprime. Pela descrição de Ana dançando, percebemos que a dança, conforme aponta Deagon (1997, tradução nossa), conduz ao território liminar, “[...] o lugar onde o comportamento e as crenças consideradas normais não se aplicam, o lugar da consciência emocional sobre o que está além e da vulnerabilidade a isso, o lugar do conhecimento e da transformação.”<sup>50</sup> Assim, a dança fornece elementos

---

<sup>50</sup> “[...] the place which one’s normal behaviors and assumptions may not apply, the place of emotional awareness of and vulnerability to the beyond, the place of instruction and transformation.”



aptos à substituição de valores e conceitos antigos, além de permitir que o indivíduo obedeça ao chamado de seus impulsos, fugindo às padronizações (HANNA, 1987, p. 68-69).

Quando dança pela última vez, Ana traduz sua transformação e a transformação do seu entorno sem se importar com as consequências. Ela afronta os dogmas familiares e transgredir a divisa que protege a luz calma e clara da casa da família contra as trevas do mundo das paixões (L.A., p. 54), levando o pai a encher as próprias mãos de sangue (L.A., p. 190) e a contrariar as lições por ele ensinadas durante a vida inteira. Por meio de Ana, percebemos, mais facilmente, o falar do corpo, pois, com sua dança, vemos o seu “espaço interior” desposando “estritamente o espaço exterior”, levando-nos à consciência de que o “movimento *visto* de fora” coincide com o “movimento vivido ou visto do interior” (GIL, 2002, p. 47, grifo do autor).

Ramificação do “galho da esquerda” (L.A., p. 154), Ana traz o estigma do excesso de afeto e o discurso do corpo da mãe, abundante em “carinhos, gestos e afagos” que “levam a pensar que as noções de amor e união estão de tal forma entranhados, que acabam irrompendo em seus sujeitos como um apelo à unidade dos corpos” (ABATI, 1999, p. 101-102). Tal unidade nos faz tomar a mãe por Ana devido à ambiguidade que o pronome pessoal “ela” assume quando a figura materna busca por André em sua senda oculta descrita por ocasião da primeira festa:

e eu nessa senda oculta não percebia quando *ela* se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos, [...] e eu só dava pela sua presença quando *ela* já estava por perto, e eu então abaixava a cabeça e ficava atento para os *passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados*, amassando distintamente as folhas secas sob os pés e *me amassando confusamente por dentro* (L.A., p. 30-31, grifo nosso).

A linguagem do corpo nos leva a reconhecer o ideal de união da família na postura de cada personagem e ainda na fusão que acontece entre eles, conforme constatamos ao analisar o corpo do avô, do pai e o de Pedro, e como notamos ao abordar o corpo da mãe, de Ana e de Lula nas poucas vezes que aparecem no romance. Ana confunde-se com a

mãe, e Lula traz nos olhos a audácia de Ana. É por meio deles, dos olhos do irmão caçula, que tomamos conhecimento do caráter atrevido e dissimulado de Ana, tão parcimoniosamente descrita por Nassar:

subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; *nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam*, ora avançando, ora recuando, *como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!* (L.A., p. 179, grifo nosso).

Ana faz parte do corpo da mãe, de Lula e também do pai. Segundo Silva (1991, p. 22), embora pertencendo ao galho da esquerda, a uma “protuberância mórbida” (L.A., p. 155), o “nome pervertido de Ana” (L.A., p. 110) contém e está contido no nome do pai, Iohána, o tronco “sadio” da árvore familiar — e talvez o nome da irmã seja considerado pervertido por André justamente por ser parte do nome do pai, o promulgador de discernimentos promíscuos (L.A., p. 89). Sem adentrarmos na questão onomástica, é possível perceber que Ana traz características paternas em seu corpo, corroborando a afirmação de Silva (1991). Refletindo a firmeza e a constância do pai, Ana mantinha seu “piedoso mutismo” (L.A., p. 37) mesmo diante do esforço da família em tirá-la dele. A postura imóvel da personagem, sólida feito madeira, na ocasião em que se recolhe na capela após o suposto incesto, pode ser compreendida como a tradução do posicionamento intransigente do patriarca e ainda como a busca por refúgio, na “solidez” paterna, contra o seu desejo incestuoso:

mas era inútil a minha prece, *nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso*, onde corria, na altura dos ombros, um pouco abaixo, a renda grossa que guarnecia a toalha feito mantilha (L.A., p. 117, grifo nosso).

aguardei perdido em confusos sonhos, meus olhos caídos no dorso dela, [...] mas tinha sido tudo inútil, *Ana não se mexia*, continuava de joelhos, *tinha o corpo de madeira*, nem sei se respirava (L.A., p. 124, grifo nosso).

mas *Ana continuava impassível*, tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade, *ela era*,

debaixo da luz quente das velas, *uma fria imagem de gesso* (L.A., p. 136, grifo nosso).

Trabalhando “zelosamente de joelhos o seu rosário,” Ana “lavava a sua carne, limpava a sua lepra” e não via André (L.A., p. 130) ao afastar de seus olhos “a poeira ruiva” das paixões que lhe turvava a vista (L.A., p. 55), negando ao irmão aquilo que o pai há muito negara: o seu lugar à mesa. Além do corpo rijo do pai, Ana encerra em si a imagem fria do avô, “o guia moldado em gesso” (L.A., p. 44), sendo a postura deste, num processo de semiose, propagada pelo pai conforme vimos há pouco.

Em *Lavoura arcaica*, os signos originados dos corpos são, em grande parte, responsáveis pelo entendimento da natureza dos personagens. No caso de Ana, seu corpo é seu único meio de expressão. Sua leveza e alegria ficam evidentes no momento em que seu corpo baila junto da família e dos amigos nas festas de domingo; sua ousadia e sensualidade são marcadas pelos movimentos sinuosos que compõem sua dança e por seus ombros nus embebidos em vinho (L.A., p. 29, 187-188). Além disso, o seu corpo inerte jogado na palha, a sua falta de alma tal qual um pássaro morto, ou o “corpo de madeira” prostrado diante do altar (L.A., p. 101-102, 124) transmite os signos da resignação de Ana ao seu destino.

Pensando em termos de descrição física dos personagens de *Lavoura arcaica*, Sudanesa (ou Schuda), a cabra do menino André, é a única que possui unidade corpórea explícita, ou seja, tem o corpo descrito em detalhe pelo narrador-personagem. Schuda “lavava” sua língua todas as manhãs e descansava a cabeça “numa cama bem fenada”, era “farta”, tinha o “corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas”, as “tetas gordas e intumescidas” e expunha “com seus trejeitos as partes escuras mais pudendas”. “Era uma cabra faceira”, de “pelo gostoso e abaulado”, “tinha um rabo pequeno que era um pedaço de mola revestido de boa cerda” e uma “boca paciente”, que mastigava “não com os dentes, mas com o tempo”. Sudanesa era “uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada” (L.A., p. 17-19).

Curiosamente, André descreve Schuda mais detalhadamente do que Ana, e comparando o pouco que sabemos da irmã do narrador-personagem com a imagem que temos de Sudanesa, notamos que ambas se assemelham pela postura rija, pois Ana, na capela, tinha o corpo de

madeira e Schuda, de pedra, sendo as duas alvos dos “olhos enfermiços” de André (L.A., p. 18, 107) e seres generosos e amorosos (L.A., p. 19, 139) para com seu pastor. Ana, resoluta diante do altar, olhos “perdidos na santidade”, assume, assim como Schuda, uma postura mística, a postura da predestinação — Maktub.

Diante de tantos significados dispostos na corporalidade dos personagens de *Lavoura arcaica*, cabe-nos ressaltar que o romance de Nassar acontece não apenas no espaço da fazenda, mas principalmente no espaço do corpo tradutor dos personagens, entendido como “corpo paradoxal” de acordo com o que nos explica Gil (2002):

Consideremos aqui o corpo já não como um “fenômeno”, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um *corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico*, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. (GIL, 2002, p. 53, grifo nosso).

Nassar expõe, assim, na obra aqui analisada, um tipo de semiose, na qual, pela conexão “sem cessar com outros corpos e outros elementos” (GIL, 2002, p. 53) por meio dos signos produzidos, os corpos transmitem pensamentos, emoções ou sensações que “emergem e se constroem enquanto gestos” (GIL, 2002, p. 85), gerando novos signos e comunicando significados. Nesta relação de um primeiro, o corpo, com um segundo, aquilo que se sente e/ou se quer expressar, produzindo um terceiro, o gesto e um novo signo que irá se relacionar com o segundo gerando novos signos e significados num contínuo ininterrupto, a tradução torna-se realidade por intermédio do corpo.

Após termos evidenciado o discurso do corpo no romance *Lavoura arcaica*, abordaremos a seguir o processo de mediação realizado pelos corpos dos personagens nassarianos, responsável pela

geração de signos corporais e, conseqüentemente, significados e tradução.

#### 4.2 CORPO, UMA MEDIAÇÃO NO ROMANCE LAVOURA ARCAICA

As reflexões anteriormente expostas retomam a ideia inicial por nós colocada, do corpo enquanto mediador, e, a partir delas, torna-se possível abordá-lo também com base na semiótica peirceana, considerando ainda a função tradutória que esta nossa ferramenta primordial pode assumir. Como pudemos observar, todas as nossas vivências e informações recebidas são assimiladas pelo corpo e entram em diálogo com as percepções por nós previamente adquiridas e, de certa maneira, já sedimentadas. Recebemos do meio no qual estamos inseridos novas informações e devolvemos a este meio os significados sintetizados por nosso corpo. Tal processo de mediação, se pensado em termos semióticos, realiza-se na categoria da terceiridade e faz do corpo um gerador de signos e significados.

A associação da análise sobre o corpo dos personagens no romance *Lavoura arcaica* com as discussões teóricas apresentadas no primeiro capítulo deste texto nos permite encarar o corpo não somente enquanto veículo de manifestação de desejos, mas também como lugar de mediação sgnica e agente produtor de significados. Realizando um processo que se insere na categoria da terceiridade, a categoria da síntese entre os relatos, o corpo passa a ser entendido como instrumento cognitivo e tradutor da realidade de cada indivíduo.

O corpo dos personagens do romance de Raduan Nassar nos permite observar o movimento de síntese realizado por qualquer corpo perante as novas informações que lhe são postas. Nos corpos descritos por Nassar, somos capazes de visualizar os signos produzidos a partir da mediação entre as informações que chegam, as situações impostas e as informações sedimentadas no cerne de cada personagem. Signos que, uma vez produzidos pelos personagens do romance e compreendidos pelo leitor por meio das palavras, passam a traduzir anseios, valores e personalidades, e, por conseguinte, a gerar significados por vezes não dispostos explicitamente no texto do autor.

Conforme vimos, Gil (1997) explica que cada corpo, além de decodificar e produzir signos, sente em si certa perturbação ao entrar em

contato com os signos produzidos pelo outro. Essa perturbação mencionada por Gil é vista no corpo dos personagens de Nassar, principalmente quando os corpos mais austeros, os dos representantes da ordem e da razão, apresentam-se diante dos corpos dos personagens que representam o lado mais passional da família do romance. Pela análise realizada, por exemplo, percebemos tal perturbação no corpo de André sempre que o personagem encontra-se na presença do pai ou do irmão mais velho, o representante da lei imposta pelo patriarca. A postura arqueada, o olhar baixo e a cabeça curvada são alguns elementos passíveis de serem interpretados como signos corporais que traduzem respeito, temor e submissão. E é nessa postura que os filhos, em *Lavoura arcaica*, colocam-se diante do pai, cuja solenidade trazida no corpo transmite a austeridade de seus preceitos.

Além de gestos e posturas, o modo como o corpo dos personagens é mostrado no romance também diz muito sobre suas personalidades. No caso de André, as partes isoladas de seu corpo traduzem sua fragmentação e dão a dimensão de sua incompletude. O corpo visto em pedaços jogados no chão de um quarto de pensão traduz em si a dissociação do personagem da unidade familiar e a angústia da separação de seu corpo primordial. As partes do corpo de André descritas por Nassar são, então, encaradas como signos, pois se colocam em relação com os sentimentos do personagem e expressam inquietude, abandono e dissociação.

O caráter submisso dos filhos, a rigidez do pai e a fragmentação da personalidade do narrador-personagem, por exemplo, são traços mencionados no romance que se manifestam no corpo dos personagens. No entanto, algumas características que não são mencionadas no texto podem somente ser inferidas pela observação do leitor e tornam-se conhecidas por meio da expressão corporal. Podemos citar duas passagens com as quais nos deparamos com tal situação no *Lavoura*: ao percebermos, pelo contraste entre o corpo lasso de André e o corpo rijo do pai, que o filho desafiava os preceitos paternos desde antes de sua fuga; e ao vermos que Ana, por meio dos movimentos lascivos de seu corpo ao dançar, contesta a ordem estabelecida.

Na relação do pai com o avô e com o filho mais velho, observamos um tipo de semiose, um processo que conecta um corpo ao outro a partir dos signos gerados, transmitindo pensamentos, emoções, etc. que se constroem enquanto gestos, posturas ou expressões, gerando novos signos e comunicando significados. O que ocorre é a síntese de informações, novas e antigas, conforme visto anteriormente, pelo corpo, ocasionando a geração de signos que serão propagados por gestos,

expressões ou posturas e entrarão em contato com outros corpos, podendo ser assimilados por estes.

Por meio desse processo, em *Lavoura arcaica*, o pai internaliza e reproduz não só os preceitos recebidos do avô, mas também os signos ligados ao corpo do ancião e que demarcam sua posição hierárquica na família. Dessa forma, devido à assimilação dos signos produzidos, como se fosse uma espécie de contaminação sógnica, o caráter severo de ambos é repassado para seus corpos, que acabam por traduzi-lo em uma postura majestosa e rígida. Como representante do pai e, de certa maneira, dos ensinamentos do avô, Pedro apresenta a mesma postura, solene e segura, do patriarca e do ancião, presente, aliás, até no significado de seu nome.

Verificamos ainda, pela análise realizada, que a presença incessante do corpo no texto de Nassar assume, ela mesma, a função de signo contestatório da razão tomada como verdade incondicional pelo personagem do pai em detrimento das sensações e das emoções. No romance, o corpo pode ser entendido como o espaço de ação da narrativa, o espaço privilegiado no qual a história de cada personagem se passa. Conduzidos pelas palavras cuidadosamente escolhidas por Raduan Nassar, entendemos a história passional de André como uma alegoria do embate contínuo entre razão e emoção que se passa no espaço do corpo.

#### **4.2.1 Corpo, signos e interpretantes**

Na análise do corpo em *Lavoura arcaica*, demonstramos como os personagens expressam, por meio de seus corpos, suas convicções, pensamentos ou desejos sem nos atermos ao processo de geração de signos que leva à compreensão das posturas, dos gestos e das expressões corporais como tradução. Assim, neste ponto de nossa argumentação, iremos nos deter na discussão do corpo como produtor de signos e tradução, buscando compreender o processo semiótico empreendido para a geração de significados.

Conforme discorremos anteriormente, a mediação realizada pelo corpo acontece na categoria peirceana da terceiridade, a categoria da “triplicidade intelectual”, usando as palavras de Peirce (C.P., 2.86). Para que a mediação aconteça, é necessário que dois relatos entrem em contato, os quais participam das categorias da primeiridade e da

secundidade. O primeiro relato é algo em essência, que ocorre simplesmente por ocorrer, um presente que se coloca independente de qualquer força ou razão e sem referência a outra coisa. O segundo relato caracteriza-se por um fato posto, um passado que exerce um tipo de força bruta capaz de compelir o presente em certa medida. No encontro entre os relatos, observa-se, segundo Peirce (C.P., 2.84), duas tendências, uma que busca mudar a relação num sentido, e outra que pretende mudar a relação em outro sentido. Ao se relacionarem efetivamente pela força de um terceiro, ou seja, pela força de uma intenção, os relatos formam, então, um par inserido numa relação genuína, numa triplicidade que será responsável por uma ação ou resultado imbuído de significação e não constituído por uma dualidade mecânica. Eis a categoria da terceiridade, a categoria da mediação, da comunicação e dos signos.

Embora Peirce (C.P., 2.86) defina a terceiridade como a categoria da triplicidade intelectual, ressaltamos que, como vimos, de acordo com Gil (1997, 2002), Katz e Greiner (2005), Shusterman (2008) e Nóbrega (2008), todo o conhecimento por nós adquirido é mediado, sintetizado e também expresso pelo corpo. Desse modo, associando as reflexões sobre o corpo propostas pelos autores citados à teoria semiótica de Peirce, ao considerarmos a terceiridade como a categoria da inteligibilidade, a tomamos como a categoria da compreensão pelo corpo e pelo intelecto, uma vez que a apreensão de conhecimentos, abstratos ou não, passa pelo corpo e “em toda ação governada pela razão será encontrada uma triplicidade genuína” (C.P., 2.86).

Entendemos, portanto, que todas as informações que chegam ao indivíduo constituem-se no âmbito da primeiridade e as informações antigas e já estabilizadas inserem-se, por sua vez, na esfera da secundidade. As novas informações apresentam-se ao corpo e as antigas encontram-se nele sedimentadas. Deparamo-nos, assim, com uma triplicidade, a qual consiste na formação de um par entre os dados novos e os já armazenados por força de um terceiro, ou seja, a relação imposta pelo corpo. Esta mediação, ou negociação, termo usado por Katz e Greiner (2005), realiza-se na categoria da terceiridade, e é a partir dela que signos e interpretantes serão gerados, conforme nos explicou Peirce.

O corpo é o espaço onde a mediação ocorre e também o veículo pelo qual o produto desta mediação se manifesta. Os signos produzidos não se detêm no corpo, usam-no apenas como uma espécie de trampolim para chegar até o intérprete. Possuindo um caráter efêmero, eles não se inscrevem no corpo e só podem ser compreendidos como signos se criarem algo na mente de alguém. A mediação acontece,



portanto, independentemente de haver um intérprete para os signos gerados, porém estes precisam de um intérprete para se concretizarem com tal.

Quando pensamos no processo semiótico em nível linguístico, pensamos, normalmente, na mediação ocorrendo entre palavras, conceitos e ideias, e produzindo signos também abstratos. Ao pensarmos no processo semiótico ocorrendo no corpo, apesar de ainda estarmos lidando com conceitos abstratos, as informações que chegam e as já existentes, bem como a mediação entre elas, desencadeiam reações químicas e físicas no organismo, levando o indivíduo a sentir e a reagir ao que se passa em seu corpo. Então, dessa síntese entre um primeiro e um segundo responsável por causar alterações no organismo, o corpo produz signos — ícones, índices e símbolos — materializados em gestos, posturas ou expressões que criam na mente de um intérprete um interpretante ligado ao objeto da tríade ou, em outros termos, geram um significado de algo.

Assim como para se entender os signos transpostos de um idioma para outro é preciso compreender seu sistema de signos linguísticos, para entender o interpretante transmitido pelos signos gerados pelo corpo faz-se necessário que o intérprete possua, segundo Peirce (C.P., 8.179), conhecimento colateral sobre o objeto dos signos, “uma prévia familiaridade com aquilo que o signo denota.” Sem tal familiaridade, o significado fica em suspenso e a tradução esperada não se realiza. Com base nessa familiaridade e no mecanismo de mediação explicitado por Peirce, a tradução acontece entre sistemas sígnicos verbais e não verbais, havendo distinção quanto à natureza dos signos envolvidos, se verbais, visuais, musicais, corporais, etc., mas não quanto ao processo semiótico empreendido.

Para que a tradução empreendida pelo corpo concretize-se, os signos gerados pelo processo de mediação precisam ir de encontro a uma mente interpretante, a qual dependerá de uma familiaridade prévia, denominada por Peirce como observação colateral, para acessar aquilo que os signos expressam. Portanto, a tradução que ocorre por meio do corpo efetiva-se, ou seja, comunica algo, no encontro com seu intérprete, o qual repetirá a operação de mediação e produzirá novos signos num processo incessante.

#### 4.2.2 Corpos traduzindo o *Lavoura*

Entendida a forma como os signos e a tradução acontecem por meio do corpo, abordaremos, neste momento, como os personagens de *Lavoura arcaica* traduzem, por meio de seus corpos, o texto de Nassar. Analisaremos, conforme mencionamos no início deste capítulo, quatro personagens centrais no romance — André, Ana, o pai e Pedro —, que serão agrupados de acordo com os ramos da família aos quais pertencem, o galho da direita e o galho da esquerda. Esta divisão, naturalmente constituída no ambiente familiar de *Lavoura arcaica*, nos permite classificar cada galho de acordo com conceitos-chave expressos verbalmente no livro e presentes no corpo dos personagens.

A polaridade verificada na narrativa materializa-se pelos corpos, que traduzem as concepções norteadoras dos ramos familiares cada um a seu modo, valendo-se do processo de mediação que explicitamos anteriormente. Dessa forma, os personagens analisados fazem a síntese de conceitos e situações ligadas aos campos da emoção, representado pela mãe, o galho da esquerda, e da razão, representado pelo pai, o galho da direita, sendo mais forte em Ana e André o elemento emocional, enquanto no pai e em Pedro a prevalência seja quase que exclusivamente do elemento racional, ligado à austeridade dos preceitos paternos.

A carga excessiva de afeto recebida da mãe compõe um dos relatos do processo de mediação da realidade desempenhado por André e por Ana. O carinho materno exacerbado faz parte da força bruta, mencionada genericamente por Peirce, daquilo que já está estabelecido, do elemento passado que compele tudo o que se apresenta como novo ou estranho ao indivíduo. O elemento presente, no caso do *Lavoura*, é aqui entendido como aquilo que vigora no cotidiano da família apresentada no romance, porém não como algo inédito que se coloca aos personagens. Nesse caso, tal elemento caracteriza-se pela ordem e pelos preceitos impostos pelo pai, os quais entram em negociação com a carga afetiva já arraigada.

Na síntese apresentada pelo corpo de André percebemos a subversão da lei paterna e a deturpação do afeto materno. Seus olhos, “dois caroços repulsivos” que André traz no rosto sem se importar, índices de seu “corpo tenebroso” (L.A., p. 13), materializam, logo no início do terceiro capítulo, sua insubordinação aos preceitos colocados pelo pai, cujos sermões pregavam a limpeza dos olhos como indicativo de um corpo virtuoso. A entrega do personagem ao desejo carnal, evidenciada, por exemplo, pela masturbação que inicia o livro e pela

sanha incendiada que o fazia deitar-se com prostitutas, traduz a não aceitação do conselho paterno quanto à necessidade de proteger-se contra o mundo das paixões e de recolhimento do corpo.

Tal comportamento de André pode ser visto como oriundo da desfiguração dos afagos recebidos da mãe, que, segundo o próprio personagem, fez da casa da família uma “casa de perdição” (L.A., p. 134). No processo de mediação, a permissividade da mãe entra em choque com a rigidez do pai, sobrepondo-se a esta e conduzindo à subversão dos preceitos morais. O amor materno desmedido é, assim, assimilado por André com mais intensidade e transfere-se para suas atitudes, para seu corpo, com o objetivo de desafiar a palavra do patriarca e conquistar um lugar central na família.

A mediação do discurso paterno feita por André acontece também no nível linguístico, uma vez que o personagem distorce os argumentos do patriarca no intuito de conseguir o que deseja e justificar sua conduta. É o que ocorre, por exemplo, conforme aponta Rassier (2014, p. 67), quando André joga com a “ambiguidade entre amor fraterno/amor carnal” e deturpa a fala do patriarca ao “designar o incesto como uma maneira de assegurar a união da família, uma das pedras angulares da ordem paterna”. Entretanto, a mediação realizada pelo corpo do personagem adquire um caráter mais saliente e torna-se recorrente, propagando signos corporais que traduzem a contestação ao pai ao longo da obra. Em si, o corpo de André torna-se símbolo da não aceitação dos desígnios paternos.

Assim como André, Ana realiza a síntese entre o amor permissivo da mãe e a racionalidade austera do pai sem recorrer, ao contrário do irmão, a nenhum signo linguístico. Na mediação realizada pelo corpo de Ana entre o elemento presente em vigor e o elemento passado estabelecido, o primeiro relato, mesmo sob a força do segundo, tende a mudar a relação no sentido de fazer a personagem submeter-se à ordem paterna, porém sem deixar de apresentar em seu corpo traços do segundo relato, responsáveis por conduzir suas atitudes à contestação em alguns momentos.

Quando André a encontra na capela após o suposto incesto, por exemplo, Ana apresenta em seu corpo signos indiciais que remetem à rigidez simbolizada pelo pai. Sua imobilidade diante do altar, seu “corpo de madeira” imperturbável ao ouvir a litania de André, traduz sua submissão aos desígnios paternos e replica a postura rústica do patriarca, que trazia “o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo”

(L.A., p. 60). Num gesto que traduz sua submissão à palavra do pai, Ana vai de encontro a André na casa velha e cumpre o que o patriarca preconiza: a atenção de cada um na família será para o irmão acometido, “a brandura do coração de cada um, para ungir sua ferida, e os lábios para beijar ternamente seus cabelos transtornados” (L.A., p. 59). Então, ao traduzir a vontade do pai, Ana, supõe-se, entrega-se ao irmão.

Como um dos relatos presentes na mediação realizada pelo corpo de Ana, a carga excessiva de afeto vinda da mãe é responsável, como vimos no caso de André, pela constituição de um corpo que se opõe aos preceitos paternos. Na primeira vez que dança, os movimentos sutis, sinuosos, que a personagem realiza explicitam a sensualidade de seu corpo, “fazendo a vida mais turbulenta” e levando à transgressão da divisa que protege a família contra o “mundo das paixões” (L.A., p. 29, 54).

Na segunda vez que Ana dança, a contestação à lei paterna é traduzida pelo “deboche exuberante” e pela “petulante decadência” do corpo da personagem embebido em vinho, que provoca uma “comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos” em todos que assistem a sua dança (L.A., p. 186, 188). Em tempo, devemos acrescentar que o corpo de Ana na última dança realiza a mediação a partir de dois relatos diferentes: o primeiro, a ordem patriarcal desafiada pelo retorno de André e, o segundo, a experiência supostamente vivida com André na casa velha. A mudança de relatos intensifica a manifestação corporal de Ana e os signos gerados pela tradução que ela realiza atinge a todos que estão a sua volta.

Ao observarmos o corpo do patriarca, notamos que a mediação feita por ele leva em consideração o aprendizado centrado nos ensinamentos de seu próprio pai, o avô na narrativa, como verdade a ser seguida — primeiro relato da relação triádica —; e o fato de ele ser o pai da família apresentada por Nassar, o responsável pela educação e boa conduta dos filhos — segundo relato. Como vimos na análise do romance, o pai desconsidera o corpo como instrumento de percepção e tenta manter os filhos longe das sensações, chegando a ignorar as manifestações de carinho da mãe (L.A., p. 169-170).

Prevalece, na síntese feita pelo pai, a austeridade dos ensinamentos do avô, refletida não só no tom solene dos discursos paternos, mas também em sua postura rígida de “lavrador fibroso” (L.A., p. 42), um corpo que se torna símbolo da inflexibilidade dos princípios pregados pelo personagem. O caráter severo, o rigor do pai consigo mesmo e com os outros enquanto única forma de conduta e de apreensão da realidade, torna-se ainda mais evidente quando

comparamos o corpo do patriarca com o corpo de André. Ao passo que o filho apresenta-se como portador de um corpo fatigado, que vai ao chão em vários momentos da narrativa, o pai coloca-se sempre como um corpo firme e de postura majestosa. Nessa oposição, lemos a tradução daquilo que tem força e deve perdurar, a ordem paterna, contra aquilo que se opõe, porém sem vigor, aparentemente, para manter-se.

Quase um desdobramento do pai, o filho primogênito, Pedro, é uma réplica da ordem instituída pelo patriarca e transmissor de seus ensinamentos. Como tal, seu corpo apresenta postura semelhante à postura do pai, repete o andar seguro e os gestos vindos daquele que lhe serve de modelo. Pedro é um “discípulo de seu pai, exercita-se imitando-o”, e, desse modo, repete o gestual e as atitudes paternas quando fala, pois sabe que eles “corroboram a eficácia dos recursos verbais”, conforme explica Rassier (2014, p. 63-64).

O processo de mediação corporal ocorre em Pedro a partir dos mesmos relatos que se apresentam a André, mas a força bruta do passado, representada pelo carinho excessivo oriundo da mãe, não se sobressai ao presente posto pela lei paterna. Em Pedro, a mediação resulta na prevalência da racionalidade paterna, embora o personagem, de certo modo, aceite e até assimile o afeto da mãe, retribuindo o carinho materno, por exemplo, quando conta a ela sobre sua ida em busca do irmão (L.A., p. 35-36).

Conforme aponta Andacht (2012, p. 72), “quando lidamos com signos é a generalidade que governa os fatos cegos que são contados”, e assim constatamos na análise dos corpos em *Lavoura arcaica*. A mediação realizada e a conseqüente geração de signos que desencadeiam o processo de semiose visto no romance, enquanto parte da categoria da terceiridade, constitui-se como o princípio geral da tradução empreendida pelos personagens. No romance de Nassar, portanto, vemos como os signos, ícones, índices e símbolos, originam-se fisicamente no corpo dos sujeitos ali descritos e, por conseguinte, produzem tradução.

## 4.3 CORPO E TRADUÇÃO NO FILME DE CARVALHO

### 4.3.1 A atmosfera do corpo na tela

Vimos, anteriormente, que o espaço do romance nassariano compreende o corpo e realiza-se, em grande medida, no corpo. *Lavoura*

*arcaica* se passa no corpo langoroso de André, no peito talhado em madeira do pai, na postura solene de Pedro, na almofada quente do ventre da mãe, nos olhos primitivos de Ana. É bem certo, assim, dizermos que a lavoura de Nassar diz respeito ao “lavar dos corpos”, conforme pontua Rodrigues (2006, p. 57), ao trabalho com o corpo da terra e, principalmente, com o corpo das palavras, o corpo dos animais e o corpo dos homens. No romance de Nassar,

o que se pode talvez chamar de corporeidade ou carnalidade da palavra é obtido pela multiplicação de imagens que desvelam a urdidura inextrincável entre o que, dada a nossa tendência ao pensamento abstrato, insistimos em separar: a linguagem, a sexualidade, o trabalho, o poder, a terra. (RODRIGUES, 2017, p. 28).

Se no livro o lavar das palavras é mais evidente e atíça a imaginação do leitor, no filme, este trabalho com a língua e com a linguagem ganha corpo físico e mostra-se aos olhos do espectador por meio da tradução desempenhada pelos atores. O espaço do corpo cria uma atmosfera que resulta, de acordo com Gil (2002, p. 110), da “invasão da consciência pelo inconsciente”, sendo o espaço do corpo impregnado de forças inconscientes. O autor explica que “a atmosfera não se limita à consciência, habita o exterior dos corpos, condicionando a sua ação: é por isso que se fala de atmosfera de um grupo”, da atmosfera de um lugar. “Os corpos exalam um espaço”, nos diz o autor. A atmosfera submete os corpos ao seu regime de forças e os penetra inteiramente, contaminando-os e colocando-os em contato direto (GIL, 2002, p. 115).

Essa atmosfera criada pelo espaço do corpo e ao mesmo tempo por ele impregnada pode ser vista no filme de Carvalho ao observarmos os corpos, as posturas, os gestos e as expressões dos atores que encarnam os personagens nassarianos. É o caso, por exemplo, da atmosfera simples e bem cuidada, porém dura e séria, do cenário<sup>51</sup> pensado para a casa da fazenda. Criada pelos corpos de madeira do avô e do pai e neles refletida, corpos estes materializados por Raul Cortez,

---

<sup>51</sup> A fim de simplificar, a palavra “cenário” será usada aqui para nos referirmos às locações reconstruídas pela equipe de Luiz Fernando Carvalho para as filmagens de *Lavoura arcaica*. Conforme explicamos no capítulo anterior, os locais que aparecem no filme não são cenários, mas construções já existentes e especialmente preparadas para o filme.

tal atmosfera transmite a proibição do excesso e a exigência do zelo constantes do “código de conduta” (L.A., p. 75) daquela família (Imagens 1 a 4).

**Imagem 1** – O pai à cabeceira: gravidade e excesso proibido refletidos no ambiente.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:13:12.

**Imagem 2** – O avô: guia zeloso moldado em gesso.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:28:31.

**Imagem 3** – A simplicidade da sala de jantar.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:33:14.

**Imagem 4** – A simplicidade dos utensílios.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:34:51.

Outro exemplo é a atmosfera de ternura e aconchego gerada pela presença da mãe, vivida por Juliana Carneiro da Cunha, refletindo-se no corpo da progenitora por meio e a partir de seus gestos doces e transbordantes de afeto nas cenas que remetem à infância de André, interpretado pelo menino Pablo César Cândia (Imagens 5 e 6).

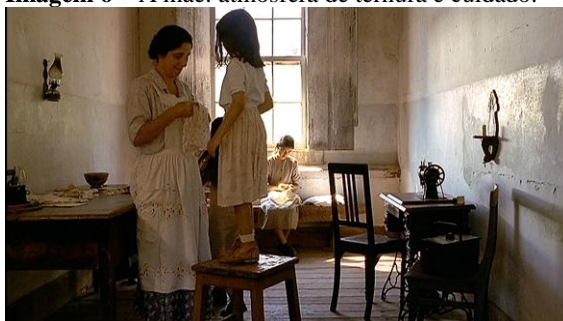


**Imagem 5** – A mãe e André menino: aconchego.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:19:45.

**Imagem 6** – A mãe: atmosfera de ternura e cuidado.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:14:33.

Trata-se de atmosferas que contaminam os corpos, o que é passível de ser constatado, no caso dos dois exemplos respectivamente, na postura grave de Pedro, interpretado por Leonardo Medeiros, e nas carícias infindáveis das irmãs, vividas por Mônica Nassif, Christiana Kalache e Renata Rizek, em André, o irmão acometido encarnado por Selton Mello, ao recebê-lo de volta à casa (Imagens 7 a 10).

**Imagem 7** – Pedro: réplica da seriedade paterna.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:10:39.

**Imagem 8** – Pedro, de pé: solenidade no corpo.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:12:54.

**Imagem 9** – As irmãs recebem André.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:17:12.

**Imagem 10** – Huda acaricia André.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:17:42.

Sabendo que, no romance, não há muitos detalhes sobre como são os ambientes onde a história se passa, é preciso considerar que a atmosfera do livro seja determinante para a constituição dos cenários vistos no filme, constatando, assim, a força imagética das palavras escolhidas por Nassar. Carvalho uniu esta invisibilidade, apenas sentida no romance, a elementos da cultura oriental, registrados durante sua viagem ao Líbano, para dar mais concretude aos sentimentos trazidos pelas palavras, sem descrever, entretanto, o resultado desta mescla.

Sem trabalhar com o “clichê da cultura mediterrânica” (CARVALHO, 2002, p. 36), o desejo do diretor era “criar uma atmosfera” para o filme, a qual se constitui e se apresenta no livro, em grande parte, por meio dos corpos ali descritos. Podemos afirmar, então, que Carvalho transpõe, do livro para a tela do cinema, uma atmosfera já existente no romance juntamente com os aspectos da cultura Libanesa, tornando-os um todo indissolúvel e sutil, tal como pede o texto nassariano. O filme se passa, assim, na atmosfera criada, em grande medida, pelo corpo e é nela que vemos os personagens ganharem vida por intermédio dos atores, cujos corpos tradutores serão analisados a seguir.

#### 4.3.1.1 O corpo fragmentado: André

Conforme diz Xavier (2008), Luiz Fernando Carvalho “compõe com rigor” a primeira cena de seu filme para “traduzir” as primeiras páginas da obra de Nassar. Na cena de abertura, Xavier observa que

[...] há uma clara sintonia em relação ao primeiro capítulo do livro, mas se define também, desde esse primeiro plano, a marca original do estilo do cineasta, que compõe a cena de abertura numa chave de desconforto mais incisiva do que a suscitada na leitura do livro. O filme mergulha de imediato no terreno da intensidade, que voltará em outras passagens, e traz, aqui, a imagem de um corpo que, dada a proximidade da câmera, a luz e a angulação, assume uma feição grotesca. (XAVIER, 2008).

André é apresentado por Carvalho já no início do filme e, tal como ocorre no romance, o espectador se depara com um corpo fragmentado. A câmera mostra um André aos pedaços, estirado no chão de um quarto tomado por uma penumbra densa. Ele é uma cabeça inquieta, uma boca sedenta e exasperada; um peito magro e disforme; uma mão em movimento constante, e a outra, crispada febrilmente caindo-lhe sobre o tórax; uma orelha ladeada por uns poucos fios de cabelo, a penugem de uma das faces e os olhos perdidos, entorpecidos pelo frenesi da hora (Imagens 11 a 16).

**Imagem 11** – André: um corpo fragmentado.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:01:19.

**Imagem 12** – André: sedento.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:01:36.

**Imagem 13** – André: o corpo disforme.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:01:55.

**Imagem 14** – André: a mão crispada.



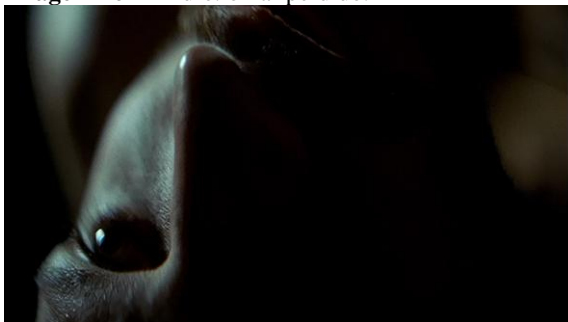
Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:02:02.

**Imagem 15** – André: uma orelha.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:02:49.

**Imagem 16** – André: olhar perdido.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:03:34.

Para obter esse resultado, a fotografia do filme, dirigida por Walter Carvalho, exerce um papel crucial. Segundo Schaeffer (2009, p. 67, grifo do autor), o diretor de fotografia “utiliza vários componentes visuais para criar um *espaço ambíguo*, como closes, pouca profundidade de campo de foco, e principalmente zonas de subexposição totalmente escuras para despertar a imaginação do espectador”. Desse modo, podemos observar, nessa primeira sequência, a transposição, do livro para o filme, da personalidade fragmentária e da característica demoníaca de André, tornadas visíveis pelo modo que o corpo do ator é filmado:

A cada plano, a lente, especial, não economiza os desfoques para descolar a parte visível do restante do corpo. Portanto, há energia, agitação, mas

também uma crispação [que], em sintonia com o ruído do trem, que invade a cena, segue o ritmo da masturbação de André. Completado o ciclo, o rosto é observado de um ângulo em que os detalhes perdem sua relação usual com a fisionomia. Há um efeito expressionista, se a gente quiser chamar assim. Tudo parece no limiar do humano nesses primeiros planos desse rosto mostrado dessa forma, como que antecipando a imagem que a fala do próprio André vai trazer quando ele se referir a si mesmo como o maldito. (XAVIER, 2008).

O ator coloca-se inteiramente a serviço das palavras escolhidas por Nassar para o *Lavoura arcaica*. Vemos o silêncio de uma excitação dolorosa no corpo que se masturba, os “intervalos da angústia” nos quais “se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero” (L.A., p. 7). Vemos um corpo que antecipa, além do aspecto maldito, como disse Ismail Xavier, a incompletude do personagem, marcada pela figura do andrógino primordial, subentendido no livro, e cuja representação se dá pela mochila presa nas costas de André, “as gemas de um mesmo ovo” (L.A., p. 32), no momento de sua partida (Imagens 17 a 18).

**Imagem 17** – André: a partida.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:32:30.

**Imagem 18** – André: “as gemas de um mesmo ovo”.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:32:35.

Com relação ao aspecto maldito, não humano, de André, observamos que o ator o retrata por meio da contorção de partes de seu corpo e da expressão facial assumida em seus momentos de acesso. Contribuindo para criar a atmosfera grotesca, há a luz e o posicionamento da câmera em cada cena. Nas sequências da conversa entre os irmãos, que correspondem a mais da metade do filme e encontram-se entre *flashbacks*, André apresenta o rosto contraído, o cenho franzido e os olhos exasperados, e gesticula de modo convulso enquanto a câmera se aproxima, ora mais, ora menos, de seu corpo, variando entre o primeiro e o primeiríssimo plano, com a luz incidindo em partes específicas de seu corpo (Imagens 19 a 22), traçando “linhas diagonais”, tornando as “imagens distorcidas (inclinadas/esticadas)” e atrasando o foco (SCHAEFFER, 2009, p. 68).

**Imagem 19** – André: o “epilético”.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:41:32.



**Imagem 20** – André: o maldito.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:42:22.

**Imagem 21** – André em um de seus acessos.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:42:29.

**Imagem 22** – André: aspecto animalesco.



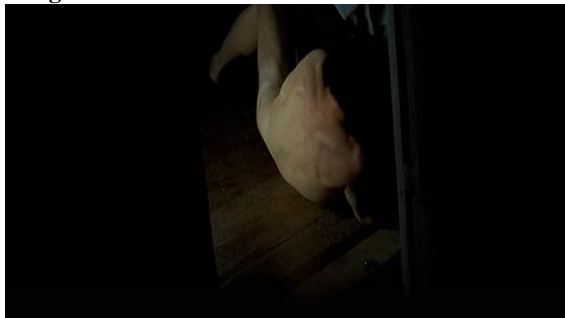
Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:49:31.

E André torna-se um corpo jogado ao chão, banhado em sua própria baba, abandonado à sua própria ira e proferindo um discurso que oscila entre o colérico e o desolador, entre o sarcástico e o grave. Mesmo nos instantes de suposta calma, o aspecto não humano de André corporifica-se em seu corpo retorcido, em suas mãos e pés crispados, que por vezes se assemelham às garras e às patas de um animal.

A figura do andrógino primordial pode ser vista na composição que une André à sua mochila (Imagens 17 e 18). Compartilhando com esta “as mesmas costas”, olhando, simultaneamente, para frente e para trás (L.A., p. 32), o corpo do ator exala signos que remetem à unidade arcaica, possível de ser retomada apenas por meio da conjunção com Ana, o “eu” de André. O corpo curvado pelo peso trazido nas costas, a cabeça baixa e os passos um tanto arrastados e um pouco titubeantes no início de sua jornada são vistos por nós como os interpretantes desencadeados tanto pelos “pés acorrentados” de André quanto por seus olhos baixos, que lhe escondiam a cara do “tempo decorrido”.

Quando Pedro chega para buscar o irmão, colocando “em sobressalto e desespero as coisas letárgicas” do quarto (L.A., p. 8), vemos um corpo atordoado levantando-se abruptamente para atender à porta. Com o dorso largado sob os braços de Pedro, o corpo que dá vida a André curva-se fitando o chão, apoiando por um instante a cabeça no corpo firme colocado à sua frente e sentindo o peso sufocante de um abraço que carregava a “força poderosa da família” (L.A., p. 9). André não esperava pelo irmão e seu corpo demonstra um profundo desgosto ao encontrá-lo, pois Pedro era, na postura grave do ator e nas palavras de ordem por ele proferidas, a personificação do pai, traduzindo corporalmente a ordem familiar. A aparente ternura do abraço de Pedro é, então, substituída por uma ordem incisiva: “abotoe a camisa, André” (Imagens 23 a 26).

**Imagem 23** – André em sobressalto.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:05:40.

**Imagem 24** – André: na calça, o” sexo roxo”.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:05:47.

**Imagem 25** – André atende a porta.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:06:14.

**Imagem 26** – O abraço: um “aguaceiro pesado”.

Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:06:40.

André recebe Pedro em seu quarto de pensão e, diante do irmão, é tomado pelas lembranças de sua infância, marcadas pela voz *over* do narrador protagonista, desempenhado por Luiz Fernando Carvalho, e pela luz clara e calma da cena. Somos colocados diante de André menino fugindo dos “olhos apreensivos da família” e recolhendo-se debaixo de uma árvore no bosque da fazenda. O ator mirim esfrega os pés descalços na terra úmida para amainar a febre do personagem que, com o corpo coberto de folhas, se entrega a um “sono adolescente” embalado pelas “vozes protetoras” vindas da varanda e pelo toque leve de suas mãos, que tateiam suavemente sua pele. Com o corpo jogado ao solo, o braço e a cabeça pendendo para um lado, o calção desabotoado e o rosto brando, tomado por uma satisfação singela, o ator assume a “postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho” e faz com que o espectador o veja “com a volúpia religiosa com se colhe um pomo” (L.A., p. 11-12) (Imagens 27 a 29).

Ao final desta sequência, a câmera, em plano detalhe, nos mostra apenas metade do rosto de André menino e a escuridão de um olho seu, negro, quase opaco, encarnando, mais uma vez, respectivamente, a característica de ser incompleto e aquilo que o pai sempre dizia em seus sermões, que “se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (L.A., p. 13) (Imagem 29).

**Imagem 27** – André menino: os pés na terra úmida.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:08:01.

**Imagem 28** – André menino: “sono adolescente”.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:08:38.

**Imagem 29** – André menino: olho sujo.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:09:38.

**Imagem 30** – André adulto abotoando a camisa.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:09:50.

O conjunto composto pela luz e pela câmera contrapõe ainda as lembranças ternas da infância e o tormento vivido por André, transpondo para a tela o texto nassariano conforme aponta Xavier:

A luz solar se conecta ao tempo da infância, momento de promessa, em oposição às sombras do quarto da pensão, espaço da angústia e das tensões, no qual a câmera “epidérmica” e a luz com toque expressionista desenham os seus olhos como “caroços repulsivos”, traduzindo o texto. (XAVIER, 2011, p. 12).

Da lembrança da infância (Imagens 27 a 29), somos levados de volta ao quarto de pensão e vemos, imediatamente, o close do peito de André enquanto este segue a ordem dada pelo irmão e abotoa a camisa (Imagem 30). Esta passagem da cena do olho de André menino para a cena do André adulto abotoando a camisa é guiada pela narração em voz *over*, que enfatiza os olhos sujos e o corpo tenebroso do personagem. O diálogo travado entre o olho e o corpo de André nas duas cenas traduz o conteúdo subentendido na ordem de Pedro: era preciso guardar o corpo para que as trevas não contaminassem a luz; era preciso conter o desejo para que o pensamento fosse claro, pois “a carne arrasta para baixo, e disso resulta a necessidade constante de lutar contra as desordens que ela não cessa de produzir.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 187). O “guardar o corpo” é, na verdade, a “metáfora da vestimenta falsa e opressora”, conforme indica Perrone-Moisés (1996, p. 76).

O recato nas roupas não significa, entretanto, o recato do corpo. Virando de boca, perante Pedro, a caixa que guardava as quinquilharias impregnadas de pecado, André conduz o irmão, e o espectador, ao prostíbulo por ele frequentado na vila, lá onde ele se deitava num “chão de tangerinas incendiadas” (L.A., p. 70). Vemos um André entrando discretamente no bordel, tímido, trazendo no rosto a vergonha de toda a limpeza que trazia no corpo e o anseio de livrar-se dela. Estar ali era o mesmo que desafiar a palavra paterna, não se submetendo a ela, mas aos desígnios do corpo (Imagens 31 e 32).

**Imagem 31** – André entrando no bordel.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:05:35.

**Imagem 32** – André: a limpeza no corpo.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:05:51.

Vemos um corpo prostrado, febril, “se queimando na cama como um graveto”, que, novamente, a câmera mostra em partes: apenas uma das faces, a boca entreaberta, o pescoço molhado de suor, o peito nu, uma mão inerte guiada pelas mãos da prostituta. Temos, mais uma vez, o corpo do ator traduzindo um ser despedaçado e nos dizendo, por meio da expressão agonizante assumida, que, fora da família, André só encontra o desespero (Imagens 33 e 34).

**Imagem 33** – André: o corpo queimando.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:06:52.

**Imagem 34** – André: o corpo em pedaços.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:07:39.

Conforme observamos ao analisar o corpo dos personagens no livro, a renúncia aos ensinamentos do pai e a entrega de André aos anseios da carne leva-o a uma morte simbólica (RASSIER, 2002) descrita pelo corpo do personagem “estirado num colchão de erva daninha” e à mercê de uma série de insetos (L.A., p. 70). Enquanto, no romance, a morte simbólica do protagonista assume a forma de um



corpo sujo, pútrido, no filme, o que vemos é um “André desencarnado”, esvaindo-se como a fumaça de um cigarro a queimar no quarto de sua prostituta (Imagem 35). Num cenário escuro e desfocado, ao som de uma melodia melancólica e da narração da decomposição do corpo do personagem, a fumaça vista em primeiro plano, tão densa em sua particularidade quanto a pedra que pesava sobre André (L.A., p. 70), assume o papel simbólico do corpo que se desvanece com a morte.

**Imagem 35** – André: o corpo que se desvanece.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:10:28.

Por meio do discurso corporal de André em contraste com os ensinamentos paternos, tomamos ciência do não pertencimento do personagem à família e de seu enfrentamento ao pai. No filme, Carvalho nos mostra que, desde criança, o corpo do menino André colocava-se na postura de desafiante do discurso do patriarca. Na cena em que espera por sua punição, o menino apresenta-se destemido diante do pai, com o peito inflado pela honra, e pronto para receber a surra que lhe cabe, trazendo nos olhos uma revolta calada pela necessidade da obediência e arregaçando as mangas da camisa para que o pai lhe açoite os braços (Imagens 36 e 37).

**Imagem 36** – André menino: o corpo que desafia o pai.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:46:23.

**Imagem 37** – André menino: surra.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:46:31.

André, ainda menino, conheceu na pele a dubiedade do discurso paterno e percebeu que somente pelo corpo a promiscuidade dos preceitos do pai poderia ser revelada: “Era preciso conhecer o corpo da família inteira.” (L.A., p. 43). Assim, André afunda as mãos no cesto de roupa suja do banheiro e toma ciência da ambiguidade contida nos panos íntimos e em cada palavra dita pelo pai. Ao sentir uma parte de cada membro da família, ele percebe que o comedimento e o recato pregados pelo pai não encontram lugar no corpo. As peças íntimas lhe servem como signos que conduzem à percepção da dubiedade contida nos ensinamentos paternos. Do quarto de pensão, somos, então, levados à casa da família, e vemos Pedro, Ana e o próprio pai transgredirem a divisa que protege a “luz calma e clara” da casa contra a “poeira ruiva” das paixões (L.A., p. 54, 55) (Imagens 38 e 39). Trata-se do embate

entre desejo e racionalidade transposto para a tela e da constatação do corpo como recipiente da razão e da emoção.

**Imagem 38** – Pedro entregue aos anseios da carne.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:51:20.

**Imagem 39** – O pai ouve seu próprio corpo.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:52:21.

As atitudes exageradas, o discurso inflamado, o corpo contorcido e jogado ao chão do quarto de pensão (Imagens 19 a 22) marcam, no filme, alguns traços das crises epiléticas de André. É preciso ressaltar que, conforme observamos ao analisar o romance, na obra de Carvalho, as crises do protagonista também são desencadeadas pela lembrança de Ana e pela imagem do pai evocada por Pedro. Logo que Pedro chega ao quarto de pensão trazendo consigo a recordação da família, uma primeira crise, “ligeira” (L.A., p. 14-15), percorre o corpo de André. No início do filme, ao vermos André escorado na porta do guarda-roupa,

escrevendo o nome da irmã no espelho, e, em seguida, obedecendo à ordem do irmão, percebemos o aturdimento causado por aquele nome e pela presença de Pedro, que significava também a presença do pai. André, hesitante, abre, então, as venezianas e o quarto é inundado por uma luz tão clara que “cega” o espectador. Este corpo denso de luz subentende a representação da primeira crise do personagem (Imagens 40 a 42).

**Imagem 40** – André se lembra de Ana: presságio da primeira crise.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:10:33.

**Imagem 41** – André obedece o irmão e abre as venezianas.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:10:53.

**Imagem 42** - Uma crise ligeira percorre o corpo de André.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:10:54.

**Imagem 43** – André se escora no guarda-roupas ao ouvir sobre Ana.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:40:00.

Mais adiante no filme, quando Pedro, com seu discurso de representante da família, menciona a preocupação de todos com o comportamento de Ana, outra crise percorre André, e esta se torna evidente ao espectador, uma vez que o protagonista a demonstra por meio da respiração trôpega e da vertigem que o faz bambear as pernas e escorar-se nos móveis (Imagem 43). É dessa forma que o ator traduz no corpo a tormenta pela qual passa o personagem. Seguindo o texto de Nassar, na sequência dessa cena no filme, André dissimula sua crise e, ao oferecer mais vinho a Pedro, vê a mão resoluta do pai levantar-se no gesto de reprimenda do irmão, o que desencadeia em seu corpo uma

tremedeira súbita e o coloca convulso a gritar sua enfermidade (Imagens 44 e 45).

**Imagem 44** – Pedro repreende André: o gesto do pai.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:41:01.

**Imagem 45** – André grita sua enfermidade.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:41:19.

Na tela (Imagens 19 a 22), presenciamos um André de rosto contorcido e transfigurado pela revolta contra o cerceamento produzido pelos ensinamentos paternos, a sabedoria que não reconhece o corpo como meio de percepção e que priva o filho de seu lugar à mesa da família.

#### 4.3.1.2 Embate de corpos: pai e filhos

Tal como acontece no livro, no filme de Carvalho, André expressa sua revolta e seus desejos por meio do corpo e sua postura

contrapõe-se à postura do pai e à do irmão. André é um corpo abandonado em si mesmo, e o ator entrega-se aos sentimentos do personagem, gesticula bastante para gerar os signos do turbilhão que se move dentro dele e coloca-se, muitas vezes, na posição de inviabilidade transmitida pelos anseios de André, uma postura horizontalizada, de prostração (Imagens 46 a 48).

Pedro, por sua vez, é portador da altivez paterna, e o ator que a ele dá vida demarca esta característica em sua postura ereta, em sua voz firme, no seu semblante solene e no seu olhar de ponderação (Imagens 50 e 51). No corpo de Pedro, somos capazes de ver a “sintaxe dura e enrijecida” (L.A., p. 42) do próprio pai na tela do cinema, e, mesmo quando exposto à rajada de cólera do irmão, ainda que acorrido num canto do quarto de pensão, vemos um Pedro duro, inflexível, empenhado em proteger-se do perigo trazido pelo discurso apaixonado que ouvia. Levando as mãos à boca, protegendo o rosto com os braços, Pedro escondia os olhos das trevas que ardiam do outro lado e esticava o arame de sua cerca para impedir que o mundo do desequilíbrio contaminasse a verdade ensinada pelo pai (Imagem 49).

**Imagem 46** – André rasteja.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:55:20.

**Imagem 47** – André: um corpo ao chão.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:55:29.

**Imagem 48** – André: a prostração.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:49:11.

**Imagem 49** – Pedro, o corpo uno da família, se protege das trevas e nega a André seu lugar à mesa.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:56:07.



**Imagem 50** – A presença ativa de Pedro *versus* a sombra de André.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:12:27.

**Imagem 51** – Pedro: seriedade mesmo na dança.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:28:17.

A diferença entre André e Pedro é traduzida, em algumas cenas do filme, pelo tipo de luz que incide sobre eles, delimitando o “ramo” da família ao qual cada um pertence. Após virar de boca no chão sua caixa de quinquilharias mundanas, André, soberbo em sua postura e em seu discurso, assumindo, pela primeira vez, um plano mais alto do que o de Pedro, pois o vemos de pé enquanto o irmão encontra-se no chão, desafia Pedro a levar todas aquelas miudezas de prostitutas para casa como um presente “do irmão amado para as irmãs” (L.A., p. 73). Tomado por um ímpeto violento e sarcástico, André esforça-se em “colocar Pedro em confronto com a verdade do corpo” (XAVIER, 2011, p. 22), e a luz oscilante que incide sobre ele, mais escondendo do que

mostrando seu rosto, o ressalta como parte da “protuberância mórbida”, do “enxerto junto ao tronco” sadio representado pelo pai (L.A., p. 155). Extenuado ao chão, Pedro, com os olhos “dilacerados”, chorando discretamente a demência de André (L.A., p. 73), tem o rosto iluminado por completo, o que o identifica como uma fração do “galho da direita” (L.A., p. 154), do ramo carregado da virtude vinda do tronco (Imagens 52 e 53).

**Imagem 52** – A sombra esconde o rosto de André.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:13:02.

**Imagem 53** – A luz em Pedro.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:13:17.

No final do filme, entretanto, essa polaridade se inverte. Pedro é visto taciturno, escuro por dentro, sem luminosidade nos olhos. E, ao vociferar “uma sombria revelação” aos ouvidos do pai (L.A., p. 190) na festa que celebrava a páscoa de André, ele é banhado pela escuridão da cena, somente trevas incidem sobre si (Imagens 54 e 55). Na “senda oculta” da qual observa a tragédia familiar (L.A., p, 189), André,

deitado na terra úmida, cobrindo-se de folhas, tem o rosto inundado por uma luz calma, uma luz que, aliada ao desejo de enterrar-se, torna-se introspectiva e conduz a um movimento de retorno (Imagem 56). A inversão dos polos claro e escuro pela qual o corpo de Pedro submerge na escuridão indica, ainda, a contaminação do lado iluminado da família pelas trevas das paixões e prenuncia a ação impulsiva do patriarca em contraste com os seus ensinamentos de amor fraterno e paciência.

**Imagem 54** – Pedro, taciturno.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:40:01.

**Imagem 55** – O pai e Pedro: luz contaminada pelas trevas.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:43:35.

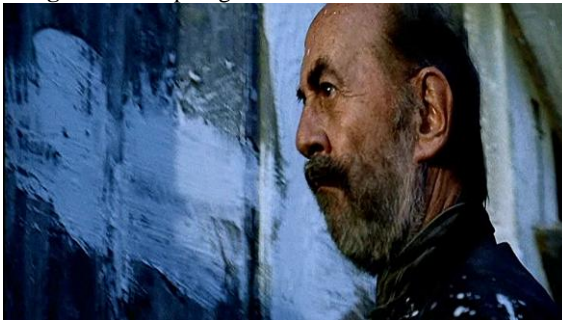
**Imagem 56** – O rosto iluminado de André.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:44:46.

Contrapondo-se à postura de Pedro, André contrapõe-se à postura do pai em primeiro lugar. Com os olhos voltados para estes dois personagens no filme de Carvalho, percebemos que a voluptuosidade de André, seus contornos sinuosos destacados pela luz e pela angulação da câmera, e seu andar trôpego e lânguido em nada lembram a postura do patriarca. Encarnando o pai descrito por Nassar, Raul Cortez incorpora a solidez do tronco sadio que dá origem à família e, nas cenas em que é presente, o vemos sempre com uma postura imponente, um corpo que se move com determinação e cujo peito majestoso traduz o tom enfático de seu discurso (Imagens 57 a 60).

**Imagem 57** – O pai: gravidade no rosto.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:41:51.

**Imagem 58** – O pai: postura majestosa.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:34:47.

**Imagem 59** – O pai: o corpo de pé traduzindo a viabilidade de seu discurso.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:46:13.

**Imagem 60** – O corpo de pé: pai, a palavra válida.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:16:58.

O pai assume no corpo a posição ereta da viabilidade, da possibilidade de perdurar, em oposição à recorrente prostração do filho tresmalhado. Somente no final do filme, “ferido nos seus preceitos” e “possuído de cólera divina” (L.A., p. 191), o patriarca se apresenta num plano mais baixo, caído de joelhos ao chão e em seguida erguido por Pedro após atingir a filha com seu alfanje, trazendo nos olhos a desolação e na boca o grito mudo do desespero (Imagens 61 e 62). O pai era a viga mestra daquela família e, ao cair, levava consigo toda a estrutura que sustentava.

**Imagem 61** – O pai, ao chão: a lei que cai.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:44:22.

**Imagem 62** – O pai: a desolação no rosto.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:44:30.

Considerar as cenas nas quais o pai e Pedro aparecem junto à família nos faz constatar a influência que o corpo exerce no ambiente em que se insere, ou seja, levam-nos à visualização e confirmação do espaço do corpo, entendido como o resultado “de uma espécie de reversão [...] do espaço interior do corpo em direção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objetivo proporcionando-lhe uma textura própria do espaço interno” (GIL, 2002, p. 47). O entorno molda-se, assim, de acordo com os sentimentos que o corpo traz à tona e impõe. Por essa razão, quando o patriarca ou Pedro estão em cena, vemos a austeridade e o aspecto solene de suas personalidades se sobreporem a todos, que escutam as suas palavras de cabeça e olhos baixos numa atitude de submissão, com exceção de André em alguns momentos, como se o peso dos corpos do pai e de Pedro os impelissessem a um nível inferior (Imagens 63 e 64).

**Imagem 63** – A força da presença de Pedro põe André cabisbaixo.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:36:02.

**Imagem 64** – A força da presença do pai impele o olhar de todos para baixo.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:16:08.

Pela reversão do espaço interno do corpo, Pedro transfere para o espaço da primeira cena em que aparece no filme, quando chega na pensão, a seriedade de sua missão e coloca André cabisbaixo perante de si, sentindo o peso da personalidade grave do irmão mais velho e da importância que lhe é atribuída dentro da família (Imagem 65). A solenidade de Pedro põe André, mais uma vez, em postura derrotada no caminho de volta à casa, quando vemos, já no trem, o irmão mais velho, seguro da missão cumprida, fitando o horizonte e o mais novo titubeante sobre onde deveria pôr o olhar (Imagem 66).

**Imagem 65** – André, cabisbaixo, ao receber o irmão.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:06:58.



**Imagem 66** – Pedro, seguro da missão cumprida.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:10:18.

Da mesma forma, o caráter austero do pai reverte-se para o espaço externo das cenas em que ele aparece. Sua presença e postura majestosas compelem para o chão os olhares de todos os membros da família em sinal de respeito e temor. Falando especificamente de André, vemos o corpo que lhe confere vida sempre de cabeça baixa, com o dorso curvado perante o pai não só na cena na qual os dois ramos da família são apresentados (Imagem 1), mas também no momento em que o patriarca recebe o filho de volta a casa e durante a conversa que os dois têm à mesa na noite do retorno (Imagens 67 e 68).

**Imagem 67** – O pai recebe André: o filho de cabeça baixa perante o pai.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:15:22.

**Imagem 68** – A força da presença do pai compele o olhar de André para baixo.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:19:25.

Lembrando as colocações de Silva (2009) sobre a posição vertical do corpo e dos objetos como origem de metáforas que designam permanência e viabilidade, notamos, no filme de Carvalho, que a austeridade do discurso e dos ensinamentos paternos, alicerce da família, alinha-se, como um reflexo, com a retidão da postura do progenitor vista na tela (Imagens 57 a 60). Quando a lei se incendeia no final do filme e o pai atinge “com um só golpe a dançarina oriental” (L.A., p. 190), o corpo do patriarca tomba ao chão (Imagens 61 e 62) ao mesmo tempo que seus preceitos tornam-se obsoletos, materializando, assim, a impossibilidade de manutenção da ordem em vigor até aquele momento. O alicerce que mantinha a casa de pé rui e leva consigo todos os membros da família, vistos, a partir de então, como corpos rolando ao solo, de joelhos ou apáticos sendo carregados (Imagens 69 a 71). Finalmente, na sequência da última festa, vemos o corpo do pai e de Pedro assumirem um nível mais baixo de altura, quase se equiparando ao corpo de André, que, uma vez mais, encontra-se em posição horizontal, prostrado junto ao tronco de uma árvore (Imagem 56).

**Imagem 69** – Pedro vai ao chão.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:44:01.

**Imagem 70** – A mãe: o corpo desolado.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:44:18.

**Imagem 71** – Lula vai ao chão.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:44:19.

No corpo dos atores, materializam-se as verdades dos personagens. Vemos, especialmente em André, no pai e em Pedro, o contraste entre sentimento e racionalidade, entre tradição e aquilo que é novo, além da necessidade de realização do dever, a fragilidade dos discursos, os desejos e o desespero. A transposição dos personagens nassarianos realizada para a tela do cinema pelo corpo dos atores — aliada a elementos como o cenário, a luz, o enquadramento, o figurino e a música — marca, portanto, a possibilidade de mediação e de geração de significados a partir de signos verbais por meio de signos corporais.

#### 4.3.1.3 O corpo feminino: Ana

Seguindo o texto de Nassar, Carvalho nos apresenta Ana no momento em que André rememora as festas de domingo da família. Quando a primeira festa do *Lavoura* toma a tela, Ana apresenta-se suave, cheia de alegria ao dançar no meio da roda de *dabke*<sup>52</sup>. Com movimentos delicados, mas sedutores, a atriz Simone Spoladore confere à Ana um corpo comedido, atento aos preceitos do patriarca e conforme aos valores morais do grupo, um corpo gracioso que reflete o jeito de camponesa cheia de “promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior” (L.A., p. 27).

Na primeira vez que dança, Ana mostra-se dona de uma sensualidade de valor positivo e aceita no seio familiar (RASSIER, 2002, p. 285). De vestido branco e leve, sem ostentar o “deboche exuberante” (L.A., p. 186) visto na dança final do filme de Carvalho, em harmonia com o seu entorno, o corpo de Ana remete a uma imagem de candura e nos leva a associar a personagem às pombas que André capturava quando criança — ave de Afrodite, animal símbolo da pureza

---

<sup>52</sup> O *dabke* (literalmente, “bater os pés no chão”) é uma dança de roda árabe, nascida na época em que os telhados das casas eram feitos de troncos de árvores e barro na maioria dos países do levante árabe. Com a mudança das estações, especialmente na chegada do inverno, o barro rachava e cedia pouco a pouco, fazendo com que os telhados precisassem ser consertados. Então, as pessoas se reuniam para fazerem os reparos necessários. De mãos dadas, organizando-se em fila e lideradas pelo anfitrião, elas batiam com seus pés sobre o barro de modo a reacomodá-lo. Esse ritual de ajuda mútua era executado ao som do *daloonah*, uma forma improvisada de se cantar e dançar que servia de estímulo para o trabalho durante o inverno (ALZAYER, 2004; INTERNATIONAL BUSINESS PUBLICATIONS, 2013).

ligada ao amor carnal na acepção pagã (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 728). Ana traz no corpo a “linguagem da comunhão familiar quando conduzida nos limites da graça e do recato” (XAVIER, 2011, p. 31) e transpõe, simultaneamente, traços de sensualidade em seus movimentos (Imagens 72 a 75).

**Imagem 72** – Ana dança no centro da roda de dabke.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:27:54.

**Imagem 73** – Ana: a sensualidade permitida.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:28:32.

**Imagem 74** – Ana: o corpo recatado que dança.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:29:03.

**Imagem 75** – Ana: suavidade no corpo que dança.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:30:21.

A atmosfera criada pelo corpo de Ana no episódio da primeira festa, em conjunto com a luz, que ressalta a alegria nos gestos da personagem por meio da “pouca profundidade por difusão da cena” (OLIVEIRA; CALEIRO, 2011, p. 10), a música festiva e a narração em voz *over*, transforma a sequência num tipo de espaço dos sentidos para o espectador. Podemos imaginar o cheiro fresco da pele da personagem e sua maciez ao vermos Ana dançar, enleando-se no lenço branco tomado do bolso de um dos moços, sugerindo que mãos tocam sua pele suavemente, as mãos do espectador, as mãos de André talvez. Na configuração de seu sorriso meigo, percebemos a doçura de seus lábios, e entre batidas, encaixes e desencaixes de quadril, vibrações e movimentos ondulatórios de tronco, a personagem contempla a todos com olhos misteriosos e sedutores. Os sentidos do espectador são, assim, aguçados por Ana e pela obra de Carvalho de modo geral.

Ouvimos, vemos, tateamos, imaginamos gostos e cheiros quando Ana dança, o que pode ser dito do filme como um todo, demonstrando o êxito do objetivo do diretor: “Eu perseguia o sensorio. Era ele que me guiava.” (CARVALHO, 2002, p. 43).

Algo interessante de ser observado na sequência da primeira festa, e que se estende a todos os corpos femininos do filme, diz respeito aos cabelos das personagens da família. Somente Ana aparece com os cabelos soltos e, ao dançar, ela usa uma flor vermelha como sangue prendendo-os apenas de um lado, às vezes levantando-os com as mãos e evocando sua sensualidade (DEAGON, 1997). Ana usa os cabelos para expressar sua sexualidade, e o fato de estarem soltos durante as danças e ao longo de todo o filme pode ser considerado como o signo tradutor de sua disponibilidade e de seu desejo de entrega em oposição ao caráter reservado posto pelos cabelos presos de sua mãe e irmãs (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 155) (Imagem 76).

**Imagem 76** – Em segundo plano, Lula, Huda, a mãe e Zuleika.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:27:04.

Assim como André, Ana contesta os dogmas paternos por meio do corpo e não o faz somente quando dança. Na sequência em que André conta a Pedro sobre as vezes em que afundou as mãos no cesto de roupa suja para conhecer o corpo da família inteira, Ana, silenciosa, é vista pelo espectador encarando, por alguns segundos, o espelho pendurado na parede do banheiro antes de utilizá-lo como o olho que enxerga o seu sexo.<sup>53</sup> Ela desafia o pai nesse momento, é ele que ela

<sup>53</sup> Essa sequência é baseada no conto “Menina a caminho” (1997), de Raduan Nassar.

encara ali, simbolicamente presente na camisa pendurada num cabide ao lado do espelho. Ana questiona a verdade repetida incessantemente pelo pai, transgride, perante a imagem do patriarca, a divisa que mantém o corpo aquém de suas próprias sensações, descobre sua genital. E o sangue menstrual que traz à mão, o sangue que indica que o seu corpo está pronto para a união carnal, pode ser interpretado como o prenúncio de sua punição (Imagens 77 a 79).

**Imagem 77** – Ana fita o espelho e encara o pai, simbolicamente representado pela camisa no cabide.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:51:04.

**Imagem 78** – Ana desafia o pai e enxerga seu sexo.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:51:30.



**Imagem 79** – Ana se descobre mulher.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 0:52:36.

No filme de Carvalho, constatamos que o corpo de Ana é apresentado como um emissor tanto de signos de contestação, como vimos, quanto de signos de submissão à palavra do patriarca. Na sequência da capela, logo após o suposto incesto, Ana, usando um vestido branco, foge correndo com a toalha do altar, também branca, presa na cabeça. Se o corpo imóvel de Ana dentro do templo nos faz tomá-la como a imagem da pureza, uma santa, ao vê-la correndo descalça com um véu na cabeça, vemos a imagem de uma noiva, que, associada à sua suposta entrega aos desejos do irmão na cena do incesto na casa velha, nos leva a pensá-la como a prometida, mas não de André (Imagens 80 a 82).

**Imagem 80** – Ana: o “corpo de madeira” perante o altar.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:57:48.

**Imagem 81** – Ana: o corpo sacro e piedoso.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:01:54.

**Imagem 82** – Ana: a imagem de uma noiva.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:06:33.

Sem se mexer, com o “corpo de madeira” diante do altar (L.A., p. 124), Ana demonstra sua submissão aos desígnios paternos, sua subserviência ao amor dirigido inteiramente à família e enfatizada pela cena em que a família, sem a presença de André, ouve à mesa o sermão do pai precedente à sequência dos irmãos na casa velha. Podemos dizer que, metaforicamente, Ana casa-se com os ensinamentos do pai, traindo-os quando a doação de seu corpo à paixão do irmão acometido é sugerida ainda que num ato de servilismo à palavra do patriarca, enfatizado por Carvalho na cena do sermão citada acima pelo close dado no rosto de Ana à mesa (Imagem 83), ouvindo do pai que os lábios de cada membro da família são para beijar o irmão exasperado, não sendo sensato aquele que não se submete.

**Imagem 83** – Ana (em foco), tomando para si o ensinamento do patriarca.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:32:27.

Ao final do sermão paterno, após recolher da mesa a louça não utilizada pelo irmão, Ana deixa a casa da família e vai ao encontro de André. Antes de adentrar a casa velha, ela é vista pelo espectador por meio dos olhos do irmão através das frestas das janelas em ruína. Trata-se de um corpo mostrado em fragmentos, uma mão apoiada num muro, o tronco ressaltando a protuberância dos seios, as pernas cobertas pelo branco do vestido deslocando-se lentamente e o lado direito do corpo esperando tornar-se completo (Imagens 84 a 88). Dessa vez, é o corpo de Ana o referencial da falta causada pela cisão do andrógino. Oscilando entre o olhar de André menino e o olhar de André adulto, a sequência compara Ana às pombas capturadas pelo irmão na infância, tal como ocorre no romance.

**Imagem 84** – Ana: mão e tronco.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:36:27.

**Imagem 85** – Ana: a protuberância dos seios.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:36:36.

**Imagem 86** – A pomba branca da infância de André: representação de Ana.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:37:05.

**Imagem 87** – Ana: mão e pernas.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:37:44.

**Imagem 88** – Ana: o corpo cindido.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:38:17.

Considerando, assim, em termos metafóricos, Ana como uma pomba branca, notamos que o mito do andrógino primordial ganha força em *Lavoura arcaica*, pois as acepções de pureza, paz, harmonia, simplicidade, sublimação do *eros* e realização amorosa, por exemplo, incutidas na imagem da pomba fazem com ela “represente muitas vezes aquilo que o homem tem em si mesmo de imorredouro, quer dizer, o princípio vital, a alma.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 728). Dessa forma, a imagem do corpo de uma pomba tomado como referência ao corpo de Ana transpõe para a tela do cinema a fala não dita por André na cena da capela, pela qual o personagem tenta explicar que ele e sua irmã são constituídos da mesma matéria: “entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma” (L.A., p. 129).

Na casa velha, diante do corpo inerte de Ana estendido na palha, André, em sua prece “cheia de febre” (L.A., p. 102), suplica a Deus por um milagre: que o corpo da irmã seja tomado de vida novamente e que ele consiga viver aquela paixão (Imagem 89). Em troca, André oferece em sacrifício uma ovelha do rebanho de seu pai, “entre as que estiverem pastando na madrugada azulada, uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste”. E no momento em que faz tal oferta, a imagem de Ana em meio às ovelhas nos é mostrada, levando o espectador a associá-la às ovelhas do rebanho paterno e, conseqüentemente, àquela que será sacrificada, um presságio do final trágico, uma indicação do destino já escrito da personagem (Imagem 90).

**Imagem 89** – Ana: o corpo inerte na palha.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:43:41.

**Imagem 90** – Ana: a ovelha a ser sacrificada



Fonte: LAVOURA..., 2001, 1:43:57.

Ana dança na festa que celebra o retorno de André à casa da família para dar vazão ao caos necessário, à reestruturação de uma nova ordem (RASSIER, 2002, p. 340). A não aceitação da ordem estabelecida é expressa no corpo e na dança de Ana por meio das “insígnias de uma ‘cigana’, ‘dançarina oriental’ e meretriz, figuras arquetípicas de mulheres sensuais, confundidas pelas arcaicas fantasias machistas” (ZILLY, 2009, p. 41). A personagem aparece adornada pelos objetos das prostitutas de André, com a “fresta dos seios” escancarada, “expondo pedaços de coxas” (L.A., p. 73) enquanto dança de modo convulso, uma dança de possessão, totalmente tomada pelo desequilíbrio do mundo das paixões, fervendo-se nessa “caldeira insana” tão combatida pelo patriarca (L.A., p. 55) (Imagens 91 a 95).

**Imagem 91** – Ana, adornada com os objetos das prostitutas de André, invade a roda de dança.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:40:44.

**Imagem 92** – Ana provoca a mãe e sua irmã mais velha, Rosa, negando os preceitos familiares.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:41:12.

**Imagem 93** – Ana: provocante.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:41:28.

**Imagem 94** – Ana: o corpo embebido em vinho.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:42:51.

**Imagem 95** – O corpo de Ana tomba ao chão, representado pela flor vermelha.



Fonte: LAVOURA..., 2001, 2:44:10.

“Com a peste no corpo”, por meio de movimentos sinuosos e de gestos um tanto grosseiros, Ana desafia o recato da família, “mistura o que a lei quer separar, veste a família com os signos do bordel” (XAVIER, 2011, p. 24), provoca a mãe e as irmãs com seu corpo cheio de lasciva e molha sua carne com vinho numa clara alusão ao culto dionísíaco, no qual Ana encarna a figura de uma bacante e André, a de Dionísio (RASSIER, 2002, p. 334; ZILLY, 2009, p. 17, 45). A imagem provocante de Ana, associada à revelação feita por Pedro ao pai, incendeia a lei, a “tábua solene” (L.A., p. 191), e o corpo da personagem tomba ao chão (Imagem 95), confirmando o presságio posto pela oferenda feita por André na casa velha, de uma ovelha do rebanho paterno em sacrifício. Ana encarna, assim, a figura do cordeiro, “a vítima propiciatória, aquela que se tem de sacrificar para assegurar a



própria salvação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 287), a salvação de todos de uma ordem esclerosada.

#### 4.4 CORPO, UMA MEDIAÇÃO NO FILME LAVOURA ARCAICA

O corpo em *Lavoura arcaica* é um espaço privilegiado dos acontecimentos. Tomamos ciência disto na análise do romance e constatamos tal fato na análise do filme, no qual os corpos dos atores traduzem a atmosfera presente no livro de Nassar. Conforme nos mostrou Gil (2002), essa atmosfera é criada pelos corpos, resultando da ocupação da consciência pelo inconsciente e condicionando as ações do indivíduo. No livro, podemos apenas senti-la e inferi-la por meio das palavras. No filme, ela concretiza-se por meio dos atores, dos cenários, da fotografia, do figurino e da música que nos são apresentados com um conjunto.

A atmosfera de que nos fala Gil contamina os corpos e determina a organização do espaço físico. No cenário pensado para o *Lavoura*, Luiz Fernando Carvalho nos mostra a composição dos corpos interferindo no mobiliário e nas construções vistas em cena. Uma fazenda sem muitos recursos, uma casa simples, com um ar grave, poucos móveis e utensílios essenciais retratam o excesso proibido e a severidade da lei paterna, também transposta pela majestade rústica do corpo do pai. Vemos, assim, o corpo moldando o espaço físico e sendo moldado por ele.

Segundo a bailarina e coreógrafa Dani Lima (CAFÉ..., 2009), o corpo se organiza de acordo com o espaço onde se insere e revela as experiências e as escolhas do indivíduo. A forma como percebemos o mundo através do corpo, explica a bailarina, se materializa no espaço. Por esta razão, a relação do corpo com o espaço não é puramente perceptual, “ela é inventada em um contínuo de encontros”, conforme aponta Mancini (2009), em um tipo de simbiose capaz de tonar o corpo uma extensão do espaço e o espaço uma extensão do corpo.

Além de criarem a atmosfera e influenciarem na composição cenográfica, os corpos apresentam-se ao espectador como uma tradução dos personagens nassarianos no filme de Carvalho, influenciando ainda na criação do figurino, composto diariamente durante o processo de preparação para o filme à medida que os personagens se apropriavam

dos corpos dos atores, conforme vimos em nosso segundo capítulo. Os corpos trazem em si elementos que vemos refletidos na casa e nas vestes apresentadas no filme, como, por exemplo, a sobriedade da ordem imposta pelo pai e o zelo materno com as coisas da família, e traduzem em gestos e posturas as características próprias de cada personagem.

André, com sua personalidade marcada pela fragmentação, é mostrado, logo no início do filme, como um corpo aos pedaços, desprovido de unidade. O seu pertencimento ao galho da esquerda, o lado funesto e obscuro, a anomalia enxertada junto ao tronco, e a consequente oposição ao lado paterno, o lado sadio e luminoso, confere ao personagem traços dantescos, transpostos para a tela por meio das feições grotescas, conforme diz Xavier (2008), assumidas pelo ator e salientadas pela luz e pela disposição da câmera.

No decorrer de todo o filme, presenciamos Selton Mello traduzindo o aspecto demoníaco de André por meio de contorções de partes de seu corpo, contrações que desfiguram seu rosto e gestos convulsionados. A característica não humana de André materializa-se ainda nas mãos e nos pés do ator, conferindo-lhe, por meio da crispação, uma aparência animalesca.

A força da família é transposta para a tela, num primeiro momento, por meio do corpo de Pedro e, posteriormente, pelo corpo do pai. Ambos, enquanto pertencentes ao galho da direita, o lado sadio da família, expressam em suas posturas a retidão necessária para manter-se no caminho de luz pregado pelo pai e longe do mundo das paixões. Os atores Leonardo Medeiros, que interpreta Pedro, e Raul Cortez, que dá vida ao pai, apresentam-se seguros, donos de uma postura firme e de um olhar determinado, exercendo sobre o corpo de André uma força que o compele para baixo, a um nível inferior. Os corpos altivos de Pedro e do pai traduzem, portanto, a densidade dos valores familiares.

A discrepância entre André, o pai e o irmão mais velho é transposta para a tela por meio do contraste entre os corpos dos atores. Enquanto o pai e Pedro apresentam uma postura ereta e solene, remetendo à metáfora da posição vertical como viabilidade, resistência e durabilidade, André compõe-se no filme como um corpo lânguido, propenso a tombar a qualquer instante, denotando o oposto daquilo que o pai e Pedro expressam. Destacamos, desse modo, que o caráter de desafiador da lei paterna assumido por André acontece no e pelo corpo, pois, em momento algum antes de abandonar e retornar à casa paterna, o filho pródigo opôs-se verbalmente ao patriarca.

Quando presenciamos o corpo de Ana no filme de Carvalho, vemos um corpo submisso à lei imposta pelo pai e, ao mesmo tempo,

um corpo que a desafia. Por meio do “corpo de madeira” da atriz que dá vida à Ana visto na cena da capela, por exemplo, percebemos tanto a incorporação quanto a transposição dos ensinamentos paternos na tentativa de se manter distante do mundo das paixões. O mesmo corpo, entretanto, opõe-se ao pai e a seus preceitos quando se descobre como mulher ao tocar seu sexo e quando dança pela última vez, contribuindo para a geração do caos necessário para o reestabelecimento de uma nova ordem conforme aponta Rassier (2002).

Retomando alguns pontos da análise feita sobre a tradução empreendida pelo corpo dos atores no filme *Lavoura arcaica*, observamos a evidenciação do confronto entre opostos, do contraste entre a razão e a emoção, a prudência e o desejo, o intelecto e o corpo. Na obra de Carvalho, constatamos, a partir do conjunto de elementos que constituem as imagens, que o corpo cria a atmosfera do filme e constitui-se como um dos espaços no qual a história acontece.

#### **4.4.1 Imagens, signos e interpretantes**

Por meio da análise do romance e do filme *Lavoura arcaica*, atestamos que os corpos podem produzir signos e, por conseguinte, interpretantes, desencadeados pela atividade de mediação e capazes de traduzir traços ligados aos personagens. Participando da categoria peirceana do factual, a secundidade, as imagens, assim como os corpos, também são capazes de traduzir situações e aspectos específicos, porém valendo-se de seu caráter indicativo e tornando visível o que estava subentendido.

No processo intertextual e dialógico que concretiza uma adaptação, percebemos, de forma clara, a ocorrência da mediação: uma obra, considerada como base, interagindo com o produto de uma síntese intelectual, a adaptação, gerando signos que criam algo na mente de um intérprete. Cada imagem que compõe uma adaptação cinematográfica origina-se de uma série de mediações realizadas pelo diretor e pelos atores ao lerem a obra e valerem-se dela para gerarem significados, compondo as cenas que, em sua singularidade, relacionam-se com trechos específicos da obra adaptada, indicando-os a seu intérprete.

Pensando na formação das imagens em termos de estrutura, entendemos que elas possuem um objeto individual, conectando-se a ele e chamando a atenção para este objeto, sem precisar, no entanto, possuir

semelhança significativa com ele. Em termos semióticos, entramos no domínio da segunda triconomia peirceana, definida a partir da relação do signo com seu objeto. No contexto da adaptação cinematográfica, considerando-as como cena, as imagens ou sequências de imagens configuram-se, portanto, enquanto signos indiciais.

Um índice, conforme abordamos no primeiro capítulo desta tese, é um signo que se relaciona essencialmente com seu objeto, sem levar em consideração o interpretante. Se o objeto for removido, explica Peirce (C.P., 2.304), o índice perde seu caráter sígnico, o que não ocorre se o interpretante deixar de existir. O papel do interpretante nesse caso é garantir que a relação do signo com seu objeto seja conhecida. O índice mantém uma ligação física direta com seu objeto, com o qual compartilha algumas qualidades na medida em que é afetado por ele. “É com respeito a estas qualidades que” o índice “se refere ao Objeto” (C.P., 2.248).

Cada cena vista no *Lavoura arcaica* refere-se, então, a um objeto individual, entendido como um trecho ou um acontecimento específico do romance de Nassar. As cenas relacionam-se com esses acontecimentos e os levam para a tela, chamando a atenção do espectador para aquilo que se passa à sua frente e também para o conteúdo do romance. Os interpretantes gerados desta relação asseguram, assim, a percepção do objeto do signo, nesse caso, um acontecimento presente na obra literária. A semelhança e a qualidade compartilhadas com o fato descrito no livro só podem ser verificadas se o espectador experienciar a adaptação enquanto adaptação conforme explica Hutcheon (2013). Do contrário, a adaptação será vista como uma obra qualquer e as cenas perderão sua característica indicial. Mais uma vez, confirmamos a necessidade do conhecimento colateral para que o signo e seu objeto sejam compreendidos.

Concretamente falando, na cena da primeira festa, vemos Ana, com uma flor vermelha nos cabelos, invadir correndo a roda de dança e roubar, do bolso de um dos rapazes, um lenço, que ela usa para dançar. Não há narração nesse momento, porém, pela familiaridade que temos com o romance, vemos que a cena traz à tona a seguinte imagem descrita por Nassar: Ana varando o “círculo que dançava”, “impaciente” e “impetuosa”, com “a flor vermelha feito um coelho de sangue prendendo de lado os cabelos”, colocando-se no centro para, com gestos delicados, mas sensuais, arrancar de todos “gritos de exaltação” (L.A., p. 28-29), também presentes na cena do filme. A atriz, incorporando os atos de Ana e usando elementos cênicos, como a flor nos cabelos e o lenço roubado de um dos moços que dançam, compõe, juntamente com

os demais atores e figurantes, o indicador da visão que André tinha da irmã quando ela dançava.

Pensando na sequência da capela, vemos a imagem da atriz perante o altar, com a toalhinha da mesa lhe servindo de véu, imóvel e impassível ao clamor do irmão, remetendo ao trecho do romance no qual a personagem coloca-se de joelhos “diante do pequeno oratório” com um terço nas mãos e a toalha do altar na cabeça. A luz da cena, de tom ocre, destacando a sombra disforme de André na parede, traduz para a tela a “câmara de bronze, apertada,” na qual o personagem-narrador entra e tem todos os seus demônios comprimidos nas “muitas sombras” (L.A., p. 116). A sequência mostrada na tela assume o papel de índice da recusa da irmã à proposta do irmão, de sua conseqüente aceitação dos preceitos paternos e do não pertencimento de André à ordem familiar.

Em ambos os exemplos, assim como nas demais cenas do filme, o caráter indicial das imagens é posto em evidência pelo conhecimento colateral que possuímos. Se não conhecêssemos o texto do *Lavoura*, não seríamos capazes de identificar as imagens do filme como índices, mesmo se soubéssemos que a obra de Carvalho parte da obra de Nassar. A correspondência entre texto e imagens indica conteúdos implícitos no romance e os traduz para as telas com variação. Além disso, o fato de haver tal correspondência mesmo sem uma equivalência estrita na tradução confirma, mais uma vez, a inviabilidade da noção de fidelidade a um original.

Conforme argumentamos anteriormente, a adaptação, assim como a tradução, realiza-se no âmbito da terceiridade, da categoria peirceana da mediação, colocando-se, desse modo, como tradução intersemiótica, uma vez que ela envolve dois sistemas de signos distintos. Ao refletirmos sobre o componente essencial e veículo de transmissão de conteúdo das adaptações cinematográficas, as imagens, entendemos que elas se constituem como índices, signos que participam da secundidade, a segunda categoria elencada por Peirce. Claramente, compreendemos, por meio da adaptação e das imagens, como as categorias peirceanas fazem parte uma da outra e, juntas, compõem o todo do fenômeno tradutório.

#### 4.4.2 *Lavoura traduzindo Lavoura*

Ao longo de toda a nossa análise sobre o romance e o filme *Lavoura arcaica*, afirmamos que os corpos dos personagens traduzem suas características, seus valores ou sentimentos, que os corpos dos atores traduzem os personagens e que as imagens do filme traduzem os fatos descritos no texto do romance e sua essência. Todas estas traduções constituem um todo maior, por assim dizer, formado pela obra literária e pela obra cinematográfica. Logo, falamos da adaptação como tradução e, ao nos referirmos ao filme de Carvalho como tradução do romance de Nassar, fazemos menção também ao papel de tradutor desempenhado por Luiz Fernando. Um papel que é duplo, que coloca o tradutor “seja como autor de um novo texto, seja como um profissional que conta com estratégias próprias de criação ou de recriação”, conforme diz Romanelli (2013, p. 12) ao abordar o processo criativo na tradução.

Como criador de uma nova obra e tradutor-maestro, realizando um trabalho de orquestração e síntese coletiva, Carvalho direciona a produção de signos desempenhada pelos atores e pela equipe técnica, levando o espectador a acessar os significados do *Lavoura*. Dizer que Carvalho é tradutor de Nassar significa dizer que o trabalho do diretor baseia-se em diversas mediações até chegar ao resultado final, o filme que temos em mãos hoje.

Carvalho traduz o romance nassariano, ou a tradução do romance se instala na mente do diretor, já no momento da leitura que ele realiza do texto, pois os signos escolhidos por Nassar encontraram em Luiz Fernando uma mente apta à produção de interpretantes. Tomado pela riqueza visual da poética de Nassar, a interpretação de Carvalho sobre a obra fez com que ele criasse “um diálogo entre as imagens das palavras” e “as imagens do filme” (CARVALHO, 2002, p. 36), sem recorrer a estratégias didáticas e descritivas para a expressão do conteúdo do livro. Dessa forma, Carvalho trabalhou a capacidade de geração de significados das imagens e a relação destas com os discursos dos personagens. Como resultado, o diretor materializa, em *Lavoura arcaica*, os significados contidos nas palavras por meio das imagens.

O trabalho de síntese realizado pelos atores caracterizou-se por um movimento duplo coordenado pelo diretor. Partindo do texto do romance, Carvalho fez com que os atores não apenas lessem e entendessem o que Nassar dizia na obra, mas que eles a significassem pela vivência corporal e pelos estudos coletivos realizados para discussão de conceitos subjacentes à obra (LAVOURA..., 2007). Assim,

Carvalho conduziu o processo de mediação realizado no filme a partir de um passado sedimentado, ou seja, o romance, e um presente caracterizado pela experiência colocada aos atores naquele momento.

Os signos gerados desta mediação, isto é, as imagens produzidas pela junção da interpretação dos atores, ela própria resultante de uma síntese, com os elementos cinematográficos, como o cenário e o figurino, por exemplo, são reunidos por Carvalho no filme por meio da montagem. Pelas imagens selecionadas, o diretor reconta a história passional de André, porém com variação, conforme diz Hutcheon (2013), e evidencia a troca de mídia que a história enfrenta: do modo contar para o modo mostrar. Tal transposição de um sistema semiótico para outro, viabilizada por mediações incessantes, é o que chamamos de tradução e, ao conduzi-la, vemos Carvalho ocupando o papel de tradutor. Por meio das mediações realizadas e da transposição de sistemas sígnicos, o *Lavoura* de Carvalho traduz o *Lavoura* de Raduan Nassar.





## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrido o trajeto teórico e analítico proposto para esta pesquisa, chegamos aqui pensando a tradução e a adaptação como processos e produtos autônomos, embora estreitamente ligados a outras obras. Abrindo os olhos para o que vai além do tradicional, passamos a considerar a tradução de um ponto de vista universal, o ponto de vista da semiótica peirceana, entendendo a ação dos signos como tradução. Desnudando-nos de preceitos há muito estabelecidos, fomos capazes de perceber, na análise de *Lavoura arcaica* (romance e filme), a adaptação como resultante de uma interação sógnica que a coloca não como derivativa e parasitária, mas dotada de vida própria e, ao mesmo tempo, palimpsestosa.

Por meio do estudo da teoria geral dos signos, pudemos compreender a tradução enquanto um movimento interpretativo incessante que extrapola os limites do linguístico, ocorrendo entre sistemas sógnicos aparentemente incapazes de estabelecerem relação entre si, como, por exemplo, o sistema de signos verbais e o de signos corporais ou audiovisuais. Portanto, a atividade tradutória, seja ela intra ou interlingual ou intersemiótica, e o produto dela resultante acontecem, de modo geral e em sua essência, pela mediação entre signos. Independentemente de abordarmos a tradução realizada entre línguas ou a tradução que se dá a partir do verbal para o não verbal, ao falarmos de tradução, falamos do processo de mediação que se passa entre signos. Assim, respondendo a primeira pergunta posta na introdução deste trabalho, podemos afirmar que sim, é possível abordarmos a tradução como uma mediação entre signos, ou seja, como tradução sógnica, uma vez que os signos são elementos intrínsecos a todo tipo de tradução, seja ela verbal ou não.

Ao estudarmos, no primeiro capítulo desta tese, o signo a partir da teoria semiótica proposta por Peirce, que explica os fenômenos e, por conseguinte, o signo com base nas três categorias universais, primeiridade, secundidade e terceiridade, compreendemos que o signo produz significados ao propiciar a mediação entre dois relatos, produzindo um terceiro, o interpretante ou o significado em si, no âmbito da terceiridade, o que nos leva à compreensão da tradução como um processo de mediação sógnica e um produto da semiose realizada nessa categoria.

Abordar algumas das definições de signo elaboradas por Peirce e seus elementos constituintes tornou possível a percepção da importância do conhecimento do objeto para compreensão do signo enquanto tal. Esse conhecimento, chamado por Peirce de conhecimento colateral, é também essencial para o entendimento da tradução enquanto *tradução* e da adaptação enquanto *adaptação* (HUTCHEON, 2013), pois, assim como o signo precisa que seu intérprete tenha familiaridade com o objeto que ele denota para poder gerar interpretantes e, por consequência, novos signos, a tradução e a adaptação dependem do conhecimento de seu receptor para serem entendidas como obras autônomas, porém ligadas intimamente a outras obras. A principal divisão tricotômica do signo em ícone, índice e símbolo, proposta por Peirce, nos permitiu identificar e compreender a ação de cada um desses três tipos de signo dentro do *corpus* analisado em nossa pesquisa.

Assim, ao abordarmos o corpo no romance e no filme *Lavoura arcaica*, compreendemos que os gestos, as posturas e expressões podem ser encaradas como ícones “puramente por força de sua qualidade”, uma simples possibilidade de denotar algo e “produzir uma ideia Interpretante” (C.P., 2.276). Percebemos também que os signos criados pelo corpo, ao referirem-se a um objeto da narrativa, são passíveis de serem considerados como índices, uma vez que são afetados por seus objetos e os indicam ao leitor e ao expectador, como, por exemplo, no caso da incompletude de André, denotada por seu corpo descrito de forma fragmentária.

Por meio da análise do romance e do filme, pudemos notar ainda que certos gestos, expressões e posturas indicadoras de sentimentos e emoções, ao tornarem-se característicos de determinado personagem e manterem relação com suas atitudes e convicções, tornam o corpo símbolo do objeto ao qual se referem devido a “uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto” (C.P. 2.249). No *corpus* analisado, podemos tomar os corpos do pai e de André como símbolos de austeridade e de contestação, respectivamente, sendo o corpo de Pedro uma “réplica” daquilo que o corpo do pai denota.

Respondendo a segunda pergunta por nós colocada ao iniciarmos esta pesquisa, percebemos, com a análise do *Lavoura arcaica*, romance e filme, que sim, podemos considerar o processo e o produto da tradução de maneira ampla, partindo não somente de textos escritos, mas também de manifestações artísticas performáticas e audiovisuais, além de podermos tomar o elemento corpo como agente tradutor e espaço de ação dos signos em nosso cotidiano, no qual significados são

gerados e pelo qual são propagados. Conforme vimos também em nosso primeiro capítulo, o corpo caracteriza-se por ser nossa ferramenta cognitiva primordial, trabalhando juntamente com a mente durante todo processo de aprendizagem e de comunicação.

Com o auxílio dos conceitos teóricos abordados nesse capítulo, tomamos consciência de que o corpo se constitui como um receptáculo de informações e um espaço privilegiado de interação com o mundo, no qual o novo entra em negociação com aquilo que já está sedimentado, produzindo conhecimento e comunicando sentimentos. Desse modo, concluímos que o corpo pode ser considerado como o espaço da mediação, da terceiridade, no qual signos são produzidos e propagados em forma de gestos, posturas ou expressões faciais que traduzem os desejos e sentimentos do indivíduo, compreendidos pelo intérprete por meio do conhecimento colateral do qual nos fala Peirce.

Finalizando o primeiro capítulo de nossa tese, com base em Stam (2000, 2008) e Hutcheon (2013), compreendemos a adaptação como um processo e um produto inerentemente intertextual, porém autônomo, que refuta a noção de fidelidade a um original, tal qual a tradução. A adaptação passa a ser considerada, então, como uma forma de transcodificação entre sistemas semióticos distintos, de certa maneira, um tipo de transmutação de um conjunto de signos em outro. Pensando, ainda, a adaptação a partir da perspectiva semiótica, constatamos que ela, assim como a tradução, ocorre enquanto mediação, realizando a interação entre a obra e o objeto tratado pela obra por meio de mídias específicas, como o cinema, por exemplo. Lidando com signos a todo o momento e gerando significados, devido à transposição que realiza a partir da mediação entre a obra adaptada, seu objeto, o contexto no qual irá se inserir e a mídia pela qual irá se manifestar, a adaptação pode ser, portanto, considerada como tradução sgnica.

Adentrando o universo do *Lavoura arcaica*, no segundo capítulo de nossa tese, analisamos elementos do percurso e da obra de Raduan Nassar e de Luiz Fernando Carvalho que subsidiaram nossa argumentação. Notamos que algumas vivências de Nassar foram ressignificadas e apresentadas em seu romance, porém não como um relato autobiográfico — bem longe disso —, mas como resultado de um processo de semiose, pois tais experiências, sedimentadas na memória e no corpo do autor, entraram em negociação com as experiências colhidas por Nassar ao longo de suas leituras do “Livro” da vida, gerando os signos inscritos nas páginas do *Lavoura*. Podemos dizer,

portanto, que o romance nassariano resulta de um longo período de mediação sógnica realizada pelo autor.

Com base nas informações sobre a vida e a obra de Luiz Fernando Carvalho — colhidas a partir de entrevistas esparsas, nas quais ele revela algumas informações pessoais e sobre suas criações — e nas leituras apresentadas nesta tese, constatamos a importância conferida pelo diretor à literatura e à cultura regional. Realizando a mediação entre cultura e literatura a partir de sua experiência artística e acadêmica, Luiz Fernando propõe uma estética diferenciada a seu público, buscando uma “reeducação” do olhar por meio das obras transpostas para as telas.

Ao tomarmos ciência do processo criativo do *Lavoura arcaica* para a tela do cinema em nosso segundo capítulo, concluímos que o filme resulta da mediação sógnica realizada não só por Carvalho ao ler o romance e pensá-lo enquanto obra cinematográfica, mas também da mediação empreendida pelo corpo dos atores e pela equipe técnica entre o texto nassariano, o espaço das filmagens e os demais elementos técnico-cenográficos, como o figurino, a fotografia e a música. A interação entre todos esses elementos, promovida pelos corpos, trouxe para o cinema signos de uma experiência vivida, capazes de provocar sensações e transmitir as várias verdades de cada personagem, como a verdade dos desejos de André ou a verdade moral do pai, por estarem conectados às percepções dos corpos apresentados pela narrativa de Nassar. Carvalho (2002) buscava o sensório, e é este o resultado que temos na tela.

Nesse sentido, para materializar o *Lavoura arcaica* de Nassar, Carvalho assume o papel de condutor de uma série de mediações realizadas a partir do texto nassariano e das vivências de toda a equipe técnica e dos atores durante o período em que estiveram na fazenda onde as filmagens aconteceram. Por meio da montagem, o diretor faz a síntese responsável por evidenciar a transposição entre sistemas semióticos distintos ou, nas palavras de Hutcheon (2013), a mudança do modo contar para o modo mostrar, que coloca o filme no patamar da tradução. Devido ao fato de ser o condutor de mediações diversas, todas elas pautadas na obra nassariana, Luiz Fernando Carvalho pode ser considerado um tradutor de Nassar. E o diálogo estabelecido pelo diretor e sua equipe entre mídias, modos de engajamento e signos nos leva a conceber o *Lavoura* de Carvalho enquanto tradução do *Lavoura* de Nassar, uma obra autônoma, porém estreitamente ligada ao romance nassariano.

A análise do *corpus* escolhido, apresentada no terceiro capítulo desta tese e realizada com base nas teorias aqui abordadas, nos

possibilitou verificar que o corpo é capaz de gerar signos e comunicar sentimentos, sensações e características das personalidades dos personagens a partir da mediação que cada indivíduo desempenha entre as informações já arraigadas em si e aquelas que se apresentam como algo novo. Cada personagem gera, portanto, signos corporais responsáveis pela tradução de suas verdades e pela propagação de significados, interpretantes que encontrarão em seus receptores a possibilidade de continuarem o caminho da semiose. Ademais, ao analisarmos o *corpus*, observamos que as adaptações cinematográficas, por realizarem mediações sucessivas, sendo a mais ampla delas entre diferentes mídias e modos de engajamento e as mais específicas as mediações executadas pelo diretor, equipe técnica e atores, são, em essência, traduções sgnicas.

No caso do romance de Nassar, temos a tradução propiciada pelos signos produzidos pelos corpos a partir da mediação desempenhada pelos personagens. Signos corporais que se manifestam através da força imagética das palavras escolhidas pelo autor. Um exemplo da tradução realizada por signos corporais no romance *Lavoura arcaica* é o corpo lânguido de André, recorrentemente descrito em posição horizontal, prostrado “desde a puberdade” (L.A., p. 26), lançado num “chão de cacos” (L.A., p. 39) e dado às paixões como elemento tradutor da contestação dos dogmas paternos. Assim, por meio de seu corpo, André se opõe e rejeita a severidade dos preceitos patriarcais, estes descritos no romance não só pelo discurso do pai, mas também por sua postura sempre altiva e majestosa.

No caso do filme de Carvalho, além da transposição de uma mídia para outra, de um modo de engajamento para outro — do contar para o mostrar —, verificamos mediações constantes, realizadas pelo diretor, pela equipe técnica e pelos atores. Graças à gravação de uma espécie de diário de filmagem do filme e ao livro *Sobre o Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2002), conforme vimos, tomamos conhecimento do processo de criação do filme de Carvalho e das mediações realizadas pelo diretor, pelos atores e pela equipe técnica a partir do romance, de suas experiências e das vivências tidas na fazenda onde se alojaram por quatro meses.

A dedicação ao trabalho com a terra e com os animais, os estudos de língua, dança e cultura árabes, a pesquisa musical e de figurino, as discussões sobre a fotografia e a construção dos cenários fez com que a atmosfera do romance fosse transposta para a tela levando consigo as

verdades presentes nas páginas escritas por Nassar. Um exemplo disso é o modo como o personagem André nos é apresentado no início do filme, disforme, como um corpo em fragmentos, de membros crispados, envolto pela penumbra do quarto de pensão; um corpo que, devido à proximidade da câmera, os ângulos de filmagem e a luz adotada, assume feições grotescas (XAVIER, 2008) e traduz a incompletude e a característica funesta do personagem.

Acreditamos ter atingido, portanto, o objetivo geral desta pesquisa ao demonstrarmos, por meio das reflexões teóricas e da análise do *corpus*, que a tradução é, em si, um processo de mediação entre signos não restrito ao âmbito linguístico e passível de ocorrer por intermédio do corpo e da adaptação cinematográfica por exemplo. Especificamente, evidenciamos como os corpos dos personagens de *Lavoura arcaica*, romance e filme, tornam-se capazes de traduzir e transmitir significados com base na mediação que realizam e demonstramos ainda que a adaptação, ao transmutar uma obra literária, no caso de nossa pesquisa, para o cinema, pode ser abordada como tradução sógnica da obra com a qual dialoga.

Além de propiciar o entendimento da tradução enquanto uma operação e um produto sógnico, a leitura atenta do *Lavoura arcaica*, romance e filme, sob a perspectiva da semiótica peirceana, nos fez perceber a relevância da teoria geral dos signos para os estudos da tradução. Com base no pensamento proposto por Peirce, o fenômeno tradutório pode ser estudado de um modo mais abrangente e a partir de parâmetros que englobam todas as línguas e linguagens e que garantem uma abordagem totalmente livre de qualquer ideia falaciosa de fidelidade. Com o apoio da semiótica peirceana, podemos encarar a tradução como um fenômeno sógnico cujo escopo abarca não apenas textos e/ou transposições não verbais feitas a partir de textos ou na direção deles, mas manifestações artísticas e culturais que extrapolam os limites impostos pelo signo linguístico.

Esperamos, assim, que nosso estudo abra caminhos para novas pesquisas sobre a tradução do ponto de vista semiótico, aproximando ainda mais as artes e as manifestações culturais dos estudos acadêmicos, notadamente no campo dos estudos da tradução, propondo, talvez, critérios para o estudo do corpo como agente tradutor e das adaptações como processos e produtos da tradução.

## REFERÊNCIAS

ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. **Da *Lavoura arcaica***: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar. 1999. 188 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

ALMEIDA, Isac Rodrigues de. Trilha sonora e implicações significativas no cinema: análise a partir do filme *1984*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORTE, 6., 2007, Belém. **Anais...** Belém: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2007/resumos/R0255-1.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2017.

ALZAYER, Penni. **Middle Eastern dance**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

ANDACHT, Fernando. *Jogo de cena* ou a cena da mediação semiótica observada em um palco filmado. **Líbero**, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 69-86, dez. 2012.

ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em Letras, Estudos Literários; Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Monica Stahel e Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUGUSTO, Paulo. Universidade em São Carlos, SP, ganha fazenda para instalar campus. **Globo Rural**, São Paulo, 2 jan. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/agronegocios/vida-rural/noticia/2013/01/universidade-em-sp-ganha-fazenda-para-instalar-um-novo-campus.html>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

AZENHA, João; MOREIRA, Marcelo. Translation and rewriting: don't translators "adapt" when they "translate"? In: RAW, Laurence (Ed.). **Translation, adaptation and transformation**. London: Bloomsbury, 2012. p. 61-80.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema**: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. 2007, 174 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/GMMA-7Z6NVU>>. Acesso em: 8 ago. 2017.

BONASSA, Elvis Cesar. Raduan vive a literatura como questão pessoal. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 maio 1995a. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/30/ilustrada/1.html>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Inéditos devem sair em 96. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 maio 1995b. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/30/ilustrada/2.html>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. Trad. Luciano Codato. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, n. 26, p. 83-92, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a07n26.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: RADUAN NASSAR. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set. 1996.

CAFÉ Filosófico. **O que pode o corpo?** São Paulo: TV Cultura, 23 nov. 2009. Programa de TV. Palestrantes: Dani Lima e Viviane Mosé. Apresentação: Stella Gulo Baster. Realização: CPFL Cultura. Disponível em: <<http://www.institutocpfl.org.br/cultura/2009/11/23/integra-o-que-pode-o-corpo-viviane-mose-e-dani-lima/>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

CAHIR, Linda Costanzo. **Literature into film**: theory and practical approaches. Jefferson: McFarland, 2006.

CARIELLO, Rafael. Depois da lavoura. **Piauí**, n. 70, jul. 2012. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-lavoura/>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

CARVALHO, Luiz Fernando. A maior função da televisão é criar cidadãos: entrevista [2016]. Entrevistadora: Lígia Mesquita. **Folha de S. Paulo**, 31 jan. 2016a. Disponível em:



<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1734731-a-maior-funcao-da-televisao-e-criar-cidadaos-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>>. Acesso em: 19 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Amarello visita Luiz Fernando Carvalho: entrevista [2016]. Entrevistador: Tomás Biagi Carvalho. **Amarello** – Educação, n. 23, jun. 2016b. Disponível em: <<http://www.amarello.com.br/artigo/amarello-visita-luiz-fernando-carvalho/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Com *Velho Chico*, Luiz Fernando Carvalho leva suas raízes nordestinas para a TV: entrevista [2016]. Entrevistadora: Adriana Victor. **JC Online**, 2 abr. 2016c. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/04/02/com-velho-chico-luiz-fernando-carvalho-leva-suas-raizes-nordestinas-para-a-tv-229218.php>>. Acesso em: 19 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Educação pelos sentidos. In: ENCONTRO INTERNACIONAL RIO MÍDIA, 3., 2007, Rio de Janeiro. **Cadernos Rio Mídia 3**, Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 2008. p. 23-27.

\_\_\_\_\_. Carvalho prega “descontrole” na TV: entrevista [2007]. Entrevistadora: Sylvia Colombo. **Folha de S. Paulo**, 10 jun. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm>>. Acesso em: 9 maio 2017.

\_\_\_\_\_. **Sobre o filme *Lavoura arcaica***. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. Luiz Fernando Carvalho não está grávido: entrevista [2002 ou 2003]. Entrevistador: Alexandre Werneck. **Contracampo**, n. 52, [2002 ou 2003]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm>>. Acesso em: 11 set. 2016.

CARVALHO, Tomás Biagi. Amarello visita Luiz Fernando Carvalho: introdução. **Amarello** – Educação, n. 23, jun. 2016. Disponível em: <<http://www.amarello.com.br/artigo/amarello-visita-luiz-fernando-carvalho/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

CARVALHO, Walter. **Fotografias de um filme: Lavoura arcaica**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

CASTRO, Marta Sorelia Felix de; COSTA, Nara Célia Rolim. Figurino: o traje de cena. **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 79-93, 2010. Disponível em: <[http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05\\_IARA\\_vol3\\_n1\\_Artigo.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05_IARA_vol3_n1_Artigo.pdf)>. Acesso em: 8 ago. 2017.

CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation: some methodological proposals. **Target**, Amsterdam, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992.

CEIA, Carlos (Coord.). Obra aberta. In: \_\_\_\_\_. **E-dicionário de termos literários**. [S.l.: s.n.], 2010. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6325/obra-aberta/>>. Acesso em: 7 ago. 2017.

CHAVES, Livia Cristina Lopes. **Alçapões da Casa da Memória**: um estudo da tradução francesa de *Lavoura arcaica*. 2016. 125 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas da Tradução)–Pós-graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COLOMBO, Sylvia. Luiz Fernando Carvalho critica novelas tradicionais e cruza conto de fadas e HQ. **Folha de S. Paulo**, 27 abr. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2014/04/1445086-luiz-fernando-carvalho-critica-novelas-tradicionais-e-cruza-conto-de-fadas-e-hq.shtml>>. Acesso em: 14 set. 2016.

COZZOLINO, Paula de Maio Iglecio. **O figurino no cinema marginal**: Rogério Sganzerla. 2016. 165 f. Dissertação (Mestrado em Ciências)–Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-08042016-110200/pt-br.php>>. Acesso em: 8 ago. 2017.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Traduzir o mundo: literatura comparada e cinematismo. In: BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas;

SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Fazeres indisciplinados**: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. p. 165-175.

DEAGON, Andrea. Mythology and symbolism in Middle Eastern dance. **The best of Habibi**, v. 16, n. 2, 1997. Disponível em: <<http://thebestofhabibi.com/vol-16-no-2-spring-1997/mythology/>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ELESBÃO, Juliane de Sousa. **Lavoura arcaica**: rastros do cotidiano na escritura de Raduan Nassar. 2016. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Departamento de Literatura, Centro de Humanidades I, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

EM VÍDEO, Raduan Nassar declara apoio a Dilma. **Brasil 247**, 19 out. 2014. Disponível em: <<http://www.brasil247.com/pt/247/cultura/157513/Em-v%C3%ADdeo-Raduan-Nassar-declara-apoio-a-Dilma.htm>>. Acesso em: 3 maio 2016.

ENCONTRO com Raduan Nassar. **Cult**, São Paulo, 29 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/revistacult/videos/1475944012464431/?platform=hootsuite>>. Acesso em: 5 jul. 2017. Encontro promovido pela revista *Cult* em comemoração aos seus 20 anos entre o autor Raduan Nassar e os professores Luciana Wrege Rassier (UFSC), Sabrina Sedlmayer Pinto (UFMG) e Augusto Massi (USP), o jornalista Manuel da Costa Pinto e o cineasta Luiz Fernando Carvalho.

ESCRITORES e profissionais do livro pela democracia. **Avaaz**, 21 mar. 2016. Disponível em: <[https://secure.avaaz.org/po/petition/Para\\_os\\_poderes\\_constituídos\\_e\\_toda\\_a\\_sociedade\\_brasileira\\_Preservem\\_a\\_Constituição/edit/7](https://secure.avaaz.org/po/petition/Para_os_poderes_constituídos_e_toda_a_sociedade_brasileira_Preservem_a_Constituição/edit/7)>. Acesso em: 3 maio 2016. Abaixo-assinado.

FELINTO, Marilene. Livro de Nassar vai ao cinema. **Folha de S. Paulo**, 10 maio 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/10/ilustrada/1.html>>. Acesso em: 25 set. 2016.

FENSKE, Elfi Kürten. Raduan Nassar: tradição e vanguarda. **Templo Cultural Delfos**, maio 2013. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2013/05/raduan-nassar-tradicao-e-vanguarda.html>>. Acesso em: 1 abr. 2017.

FISCHER, Luís Augusto. Lavoura arcaica foi ontem. **Organon**, n. 17, p. 14-26, 1991.

FONSECA, Rodrigo. *Lavoura arcaica* renasce, 15 anos após sua estreia, no Festival do Rio. **O Estado de S. Paulo**, 23 set. 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/p-de-pop/lavoura-arcaica-renasce-15-anos-apos-sua-estrela-no-festival-do-rio/>>. Acesso em: 23 set. 2016.

\_\_\_\_\_. Que teus olhos sejam atendidos. In: LAVOURA arcaica – Livro da edição especial. [S.l.]: Edições Palmira, 2006. p. 4-5.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERBASE, Carlos. **Cinema – Primeiro filme**: descobrindo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GORLÉ, Dinda L. **Semiotics and the problem of translation**: with especial reference to the semiotics of Charles S. Peirce. Amsterdam: Rodopi, 1994.

GUZZI, Cristiane Passafaro. **Por uma imagem da literatura**: a poética do escancaramento do diretor Luiz Fernando Carvalho. 2015. Tese. (Doutorado em Estudos Literários) – Pós-graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2015.

GUZZI, Cristiane Passafaro; BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. Por uma educação dos sentidos: as realizações artísticas do

diretor Luiz Fernando Carvalho. **Caderno Seminal Digital**, ano 20, n. 20, v. 20, p. 81-98, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/12016>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

HANNA, Judith Lynne. **To dance is human**. A theory of nonverbal communication. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

HAUBERT, Mariana; MEIRELLES, Maurício. Em rara aparição, Raduan Nassar discursa a favor de Dilma em Brasília. **Folha de S. Paulo**, 31 mar. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/03/1756085-em-rara-aparicao-raduan-nassar-discursa-a-favor-de-dilma-em-brasilia.shtml>>. Acesso em: 3 maio 2016.

HUMBOLDT, Wilhelm von. Natureza e constituição da linguagem em geral. Trad. Markus J. Weininger. In: HEIDERMANN, Werner; WEININGER, Markus J. (Org.). **Wilhelm von Humboldt**: linguagem, literatura e bildung. Florianópolis: UFSC, 2006. p. 121-165.

HUTCHEON, Linda. . **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

INDRUSIAK, Elaine B. Adaptação cinematográfica: revitalizando o legado literário em polissistemas culturais convergentes. In: BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Fazeres indisciplinados**: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. p. 111-117.

INTELECTUAIS apoiam Dilma em abaixo-assinado. **Carta Maior**, 8 out. 2014. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Intelectuais-e-artistas-apoiam-Dilma-em-abaixo-assinado/4/31954>>. Acesso em: 3 maio 2016.

INTERNATIONAL BUSINESS PUBLICATIONS. **Lebanon**: country study guide. Strategic information and developments. Washington, 2013. v. 1.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies reader**. 3rd ed. London; New

York: Routledge, 2012. p. 126-131. Publicado pela primeira vez em 1959.

JOHNSON, Mark. **The body in the mind**. The bodily basis of meaning, imagination, and reason. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

LAVOURA arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filmes. [S.l.]: LFC Produções; Video Filmes, 2001. DVD (171 min), color. Edição especial, com extras e livreto, lançada em 2007.

\_\_\_\_\_. Disco 02 – Extras. Produção: Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filmes. [S.l.]: LFC Produções; Video Filmes, 2007. DVD (166 min), color. Contém: memórias de filmagem (*Nosso diário*), uma conversa sobre a primeira projeção do filme no Canadá (*Uma conversa*) e o documentário produzido no Líbano (*Que teus olhos sejam atendidos*).

\_\_\_\_\_. Livreto – Edição especial. [S.l.]: Edições Palmira, 2006.

LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010. p. 91-108.

LUCAS, Isabel; QUEIRÓS, Luís Miguel. Raduan Nassar é o vencedor do Prémio Camões. **Público**, 30 maio 2016. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/-e-o-vencedor-do-premio-camoes-1733550>>. Acesso em: 1 jun. 2016.

MANCINI, Bianca Scliar. Dançar afetos com a cidade: Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal e Istambul. **Idança.net**, 2 abr. 2009. Disponível em: <<http://idanca.net/dancar-afetos-com-a-cidade-pina-bausch-tanztheater-wuppertal-e-istambul/>>. Acesso em: 19 out. 2016.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **Tragédia familiar**: a formação do indivíduo burguês em obras literárias brasileiras do século XX. 2012. 246 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada)–

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARTINS, Analice de Oliveira. **Um lugar à mesa**: uma análise de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. 1994. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras)Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

MATTOS, Carlos Alberto. As paredes da casa. In: CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme *Lavoura arcaica***. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p. 7-10.

MEIRELES, Maurício. Raduan Nassar publicará três textos inéditos em outubro. **Folha de S. Paulo**, 30 jul. 2016a. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauricio-meireles/2016/07/1796987-raduan-nassar-publicara-tres-textos-ineditos-em-outubro.shtml>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. ‘Minha obra é um livro e meio!’, diz Raduan Nassar sobre Prêmio Camões. **Folha de S. Paulo**, 30 maio 2016b. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1776357-premio-camoes-elege-raduan-nassar-como-vencedor-deste-ano.shtml>>. Acesso em: 1 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. Recluso há anos, Raduan Nassar ganha traduções para o inglês em aniversário. **Folha de S. Paulo**, 27 nov. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1711577-recluso-ha-anos-raduan-nassar-ganha-traducoes-para-o-ingles-em-aniversario.shtml>>. Acesso em: 1 jun. 2016.

MOMO, Arlequim, Colombina: conheça os personagens típicos do carnaval. **Empresa Brasil de Comunicação**, 5 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2013/02/momo-arlequim-colombina-conheca-os-personagens-tipicos-do-carnaval>>. Acesso em: 18 maio 2017.

MONTEIRO, Marília Amat do Rego. **A cosmogonia de André em *Lavoura arcaica***. 1991. 53 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa)–Faculty of the Graduate School, Vanderbilt University, Nashville, 1991.

MOTA, Bruno Curcino. **Raduan Nassar e a lavoura dos dizeres: entre Provérbios e Cantares**. 2010. 155 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários)–Pós-graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2010.

NASSAR, Raduan. **Discurso proferido na entrega do Prêmio Camões**. São Paulo, 17 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6rrC5bs4CIw>>. Acesso em: 20 fev. 2017. Vídeo postado pelo canal do jornal *Estadão* no YouTube.

\_\_\_\_\_. Cegueira e linchamento. **Folha de S. Paulo**, 21 ago. 2016a. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2016/08/1805156-cegueira-e-linchamento.shtml>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Estamos bem arrumados! **O Globo**, 21 abr. 2016b. Disponível em: <<http://noblat.oglobo.globo.com/geral/noticia/2016/04/estamos-bem-arrumados.html>>. Acesso em: 3 maio 2016.

\_\_\_\_\_. **Discurso em defesa da democracia**. Brasília: TV NBR, 2016c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IAhcbVainuE>>. Acesso em: 3 maio 2016. Discurso proferido no “Encontro com artistas e intelectuais em defesa da democracia” realizado no dia 31 de março de 2016 no Palácio do Planalto em Brasília.

\_\_\_\_\_. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016d.

\_\_\_\_\_. **Raduan declara voto em Dilma**. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y7H8vbB-oh4>>. Acesso em: 3 maio 2016. Vídeo postado pelo canal Primavera com Dilma do YouTube.

\_\_\_\_\_. Raduan Nassar: entrevista [1981]. Entrevistadora: Edla van Steen. In: STEEN, Edla van. **Viver & escrever**: volume 2. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. A saga dos libaneses. **Época** – “Brasil 500 anos”, São Paulo, p. 148-149, 17 abr. 2000. Edição especial.



\_\_\_\_\_. Rural x urbano. **Folha de S. Paulo**, 22 ago. 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc22089914.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Le vieux. In: PISA, Cléia (Org.). **Des nouvelles du Brésil : 1945-1998**. Paris : Métailié, 1998. p. 121-134.

\_\_\_\_\_. Sou o jararaca: entrevista [1997]. Entrevistador: Mario Sabino. **Veja**, São Paulo, p. 9-13, 30 jul. 1997.

\_\_\_\_\_. **Menina a caminho e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. A conversa: entrevista [1996]. Entrevistadores: Alfredo Bosi et al. **Cadernos de literatura brasileira**: Raduan Nassar, São Paulo, n. 2, p. 23-39, set. 1996.

\_\_\_\_\_. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. Desespero e esperança. In: ABRAMOVICH, Fanny. **Ritos de passagem de nossa infância e adolescência**: antologia. São Paulo: Summus, 1985. p. 141-145.

\_\_\_\_\_. **Um copo de cólera**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984a.

\_\_\_\_\_. Biografia. In: NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984b. p. 85.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2016.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 2003.

OLIVEIRA, Kívia; CALEIRO, Maurício. Direção fotográfica no cinema: análise de *Lavoura arcaica*. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 16., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0428-1.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2017.

PADIGLIONE, Cristina. ‘Velho Chico’ injeta sustentabilidade no melodrama, com eficácia. **O Estado de S. Paulo**, 6 jul. 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,velho-chico-injeta-sustentabilidade-no-melodrama--com-eficacia,1888873>>. Acesso em: 14 set. 2009.

PAMUK, Orhan. O que nossa mente faz quando lemos um romance. In: PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 9-28.

PAVIS, Patrice. **Analyzing performance: theater, dance, and film**. Trad. David Williams. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis**. Trad. Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958. Volumes I-VI editados por Charles Hartsforne e Paul Weiss. Volume VII e VIII editado por Arthur W. Burks.

\_\_\_\_\_. **Semiótica**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENNAFORT, Roberta. Escritores assinam manifesto pela democracia. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 mar. 2016. Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,escritores-assinam-manifesto-pela-democracia,10000022494>>. Acesso em: 3 maio 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de literatura brasileira**, São Paulo, n. 2, p. 61-77, set. 1996.

PINTO, Manuel da Costa. “Esse governo em exercício está com um poder repressor incalculável”, diz Raduan Nassar. **Cult**, São Paulo, ano 20, n. 224, p. 16-22, jun. 2017.

PINTO, Sabrina Sedlmayer. **Ao lado esquerdo do pai**: os lugares do sujeito em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. 1995. 122 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)–Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

PIRES, Paulo Roberto. Diante da verborragia, Raduan Nassar educa pelo rigor do silêncio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 nov. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1711579-diante-da-verborragia-raduan-nassar-educa-pelo-rigor-do-silencio.shtml>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUAL A ORIGEM do Rei Momo? Vem lá da Antiguidade... **Mundo estranho**, 24 fev. 2017. Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/cultura/qual-a-origem-do-rei-momo/>>. Acesso em: 18 maio 2017.

RADUAN Nassar: “Vivemos tempos sombrios”. **Carta Capital**, São Paulo, 17 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/raduan-nassar-vivemos-tempos-sombrios>>. Acesso em: 2 mar. 2017. Transcrição do pronunciamento de Raduan Nassar na entrega do Prêmio Camões 2016.

RADUAN Nassar é semifinalista do Man Booker Prize 2016. **Época**, 10 mar. 2016. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/03/raduan-nassar-e-semifinalista-do-man-booker-internacional-2016.html>>. Acesso em: 3 maio 2016.

RASSIER, Luciana Wrege. No silêncio eloquente da página. **Cult**, São Paulo, ano 20, n. 224, p. 26, jun. 2017.

\_\_\_\_\_. As trapaças de um sofista ou da aprendizagem da insubmissão em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. **Légua e meia**, Feira de Santana, ano 13, n. 6, p. 58-74, 2014. Disponível em:

<[http://leguaemeia.uefs.br/6/6\\_058.trapacas.pdf](http://leguaemeia.uefs.br/6/6_058.trapacas.pdf)>. Acesso em: 22 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Entre caos e cosmos: uma leitura alquímica de *Lavoura arcaica*. **Cadernos do I. L.**, Porto Alegre, n. 28-29, p. 149-164, dez. 2004.

\_\_\_\_\_. Trois enfants prodiges: une étude de l'intertextualité dans *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. In : DUMAS, Marie ; UTÉZA, Francis. **Mélanges offerts à Claude Maffre**. Montpellier : ETILAL – Université Paul Valéry, 2003. p. 271-287.

\_\_\_\_\_. **Le labyrinthe hermétique**: une lecture de l'oeuvre de Raduan Nassar. 2002. 404p. Tese (Doutorado)–École doctorale en Études romanes, option études luso-brésiliennes, Université Montpellier III, em regime de co-tutela com o Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Montpellier, 2002.

RASSIER, Luciana Wrege; UTÉZA, Francis. Raduan Nassar: tempo cronológico, memória coletiva e tradição hermética. **Quadrant**, Montpellier, v. 18, p. 245-265, 2001.

REIS, Marfiza Ramalho. O corpo como expressão de arquétipos. **Junguiana**, Rio de Janeiro, n. 20, 2002. Disponível em: <[http://sbpa-rj.org.br/site\\_antigo/o\\_corpo.pdf](http://sbpa-rj.org.br/site_antigo/o_corpo.pdf)>. Acesso em: 7 maio 2016.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione de Medeiros**: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas. 2012. Tese (Doutorado em Artes)–Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JS-SS-8ZBHP9/m\\_nica\\_medeiros\\_ribeiro\\_tese\\_2012.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JS-SS-8ZBHP9/m_nica_medeiros_ribeiro_tese_2012.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 16 nov. 2016.

RICŒUR, Paul. Uma “passagem”: traduzir o intraduzível. In: RICŒUR, Paul. **Sobre a tradução**. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 59-71.

RISSIN, Rute. O universo primitivo de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. **Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 1-16, 1992. Disponível em:

<[http://www.rio4.org.br/v2/artigos/o\\_universo\\_primitivo\\_de\\_lavoura\\_arcaica.pdf](http://www.rio4.org.br/v2/artigos/o_universo_primitivo_de_lavoura_arcaica.pdf)>. Acesso em: 21 maio 2015.

\_\_\_\_\_. **A palavra do desejo e o desejo da palavra**. 1988. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária)–Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Recluso há anos, Raduan Nassar vai à Balada Literária. **O Estado de S. Paulo**, 29 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,recluso-ha-anos-raduan-nassar-vai-a-balada-literaria-imp-,967139>>. Acesso em: 3 maio 2016.

RODRIGUES, André Luis. Grãos inteiros. **Cult**, São Paulo, ano 20, n. 224, p. 27-30, jun. 2017.

\_\_\_\_\_. **Ritos da paixão em *Lavoura arcaica***. São Paulo: Edusp, 2006.

ROM ANELLI, Sérgio. **Gênese do processo tradutório**. Vinhedo: Horizonte, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SARMENTO, **À esquerda do pai**: a narrativa de *Lavoura arcaica* na literatura e no cinema. 2008. 173 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional)–Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras e Cultura Regional, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2008

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção primeiros passos, 103).

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCALZO, Mariana. *Que teus olhos sejam atendidos* estreia no GNT. **Folha de S. Paulo**, 14 dez. 1997. Disponível em: <[http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/14/tv\\_folha/16.html](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/14/tv_folha/16.html)>. Acesso em: 23 set. 2016.

SCHAEFFER, Osório. **Cinematografia no Brasil**: um estudo de caso do diretor de fotografia Walter Carvalho no filme *Lavoura arcaica*. 2009. 86 f. (Monografia)–Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22766/000740576.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 8 ago. 2017.

SHUSTERMAN, Richard. **Body consciousness**: a philosophy of mindfulness and somaesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Relendo o não-dito: crítica genética e história da literatura. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 42, p. 221-243, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/issue/view/1100>>. Acesso em: 31 jul. 2017.

SILVA, Daniel do Nascimento e. Tradução e corpo. **D.E.L.T.A.**, v. 25, n. 2, p. 245-266, 2009. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/28236>>. Acesso em: 27 maio 2016.

SILVA, Regina Céli Alves da. **Raduan Nassar**: o cultivo do novo na tra(d)ição textual. 1991. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.

SINAY, Isadora. Amor e linguagem em Roland Barthes. **Posfácio**, 10 out. 2014. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2014/10/10/amor-e-linguagem-em-roland-barthes/>>. Acesso em: 12 maio 2017.

STAM, Robert. Para além do terceiro cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010. p. 111-136.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

STECCONI, Ubaldo. Interpretive semiotics and translation theory: the semiotic conditions to translation. **Semiotica**, Berlin, v. 2004, n. 150, p. 471-489, Aug. 2004.

STREECK, Jürgen. **Gesturecraft**: the manu-facture of meaning. Amsterdam: John Benjamins, 2009.

TARDIVO, Renato Cury. Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho: a concepção da palavra imagem. **Visualidades**, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 149-163, jan./jun. 2011.

\_\_\_\_\_. **Porvir que vem antes de tudo**: uma leitura de lavoura arcaica – literatura, cinema e a unidade dos sentidos. 2009. 133 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia)–Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

THE BOOKER PRIZE FOUNDATION. **The Man Booker Internacional Prize**: the 2016 longlist. London, 2016. Disponível em: <<http://themanbookerprize.com/international/backlist/2016>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS. **O Campus Lagoa do Sino**. Buri, [2014?]. Disponível em: <<http://www.lagoadosino.ufscar.br/o-campus>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

UOL. “Meu pedacinho de chão” terá cidade nos moldes de imenso brinquedo de lata. **UOL TV e famosos**, Rio de Janeiro, 19 mar. 2014. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/03/19/meu-pedacinho-de-chao-tera-cidade-nos-moldes-de-imenso-brinquedo-de-lata.htm>>. Acesso em: 14 set. 2016.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleonor. **The embodied mind**: cognitive science and human experience. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.

XAVIER, Ismail. A geometria barroca do destino. **Significação**, São Paulo, v. 38, n. 36, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70892>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. O corpo e a voz: crise do sujeito, crise do mundo em *Estorvo e Lavoura arcaica*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2008, São Paulo. **Palestra...** São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WYxlwHRwmsY>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

WEININGER, Markus J. Estrela guia ou utopia inalcançável. Uma breve reflexão sobre a equivalência na tradução. In: CARDOZO, Maurício; HEIDERMAN, Werner; WEININGER, Markus J. (Eds.). **A Escola Tradutológica de Leipzig**. Frankfurt: Peter Lang, 2009. p. XIX-XXVIII.

WILCOX, Sherman. Cognitive iconicity: conceptual spaces, meaning, and gesture in signed languages. **Cognitive linguistics**, v. 15, n. 2, p. 119-147, 2004.

ZILLY, Berthold. Lavoura arcaica “lavoura poética” lavoura tradutória: historicidade, atualidade e transculturalidade da obra-prima de Raduan Nassar. **Estudos, Sociedade e Agricultura**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 01, p. 5-59, 2009. Disponível em: <<http://r1.ufrj.br/esa/V2/ojs/index.php/esa/article/view/307>>. Acesso em: 20 jun. 2015.