



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

TÂNIA REGINA MONTANHA TOLEDO SCOPARO

**ENTRE ROMANCE E FILME: LEITURA E ENSINO EM
LAVOURA ARCAICA**

Londrina

2017

TÂNIA REGINA MONTANHA TOLEDO SCOPARO

**ENTRE ROMANCE E FILME: LEITURA E ENSINO EM
LAVOURA ARCAICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Estudos da Linguagem (PPGEL), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Doutora.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Loredana Limoli

Londrina
2017

TÂNIA REGINA MONTANHA TOLEDO SCOPARO

**ENTRE ROMANCE E FILME: LEITURA E ENSINO EM LAVOURA
ARCAICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Estudos da Linguagem (PPGEL), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Doutora.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Loredana Limoli
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Rossi Remenche
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof.^a Dr.^a Sheila Oliveira Lima
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof.^a Dr.^a Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 28 de novembro de 2017

Para José Roberto, Carina, Camila e Maria
Eduarda
Meu pai (*in memoriam*)
Minha mãe

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, especialmente à orientadora Loredana Limoli, pela dedicação, sabedoria, compreensão e competente orientação, por depositar confiança, liberdade, incentivo e acreditar no meu trabalho. Ao meu marido, José Roberto, maior incentivador para o meu crescimento intelectual, pelo amor, força, companheirismo, confiança e presença constante em todas as etapas desse processo. Às minhas filhas, Camila e Carina, e à minha neta, Maria Eduarda, pelo amor maior do mundo, razões de minha vida. Obrigada à minha família, irmãos, cunhados, sobrinhos, pelo carinho, companheirismo, incentivo e paciência. Às professoras do meu doutoramento, Loredana, Edina, Fabiane, Joyce, Alba, Esther, pelas aulas maravilhosas. Aos professores Maria de Lourdes Rossi Remenche, Miguel Heitor Braga Vieira, Sheila Oliveira Lima e Suely Leite, pelas importantes sugestões no exame de qualificação e na defesa da tese. À professora Nícia D'Ávila, por ter me iniciado na semiótica, despertando-me a paixão por essa teoria. À minha amiga Eva, pela amizade, força e companheirismo nas viagens a Londrina. À amiga Eliane, pela correção, carinho, apoio e auxílio em todas as horas. À amiga Tânia, pela amizade de sempre. Aos amigos da UENP, Mônica, Vera, Fernanda, Patrícia, Nerynei, Rita, Letícia, Luciana, Rosinei, Marilúcia, Sílvio, Luiz, pela amizade, carinho e confiança. À Dani e à Nina, secretárias, companheiras, pela dedicação, disposição e amizade. Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da UEL, pela gentileza com que sempre me atenderam. Ao Núcleo Regional de Educação de Jacarezinho, pela compreensão nas realizações das atividades de doutoramento. E a você leitor coenunciador, com quem agora compartilho este olhar semiótico sobre a transmutação fílmica e o processo de leitura nas aulas de língua portuguesa.

SCOPARO, Tânia Regina Montanha Toledo. **Entre romance e filme: leitura e ensino em *Lavoura Arcaica***. 2017. 336 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

A semiótica greimasiana explora os sentidos dos textos, procurando descrever, analisar e explicar suas estruturas e combinações para desvendar mecanismos e conexões nas informações implícitas ao longo do texto. Ela possui estreita relação com a aprendizagem, pois fornece em sua constituição uma metodologia que nos favorece a assumir o compromisso com o ensino, possibilitando-nos o uso de suas modalidades do /Poder/ e do /Saber/ para /fazer-querer-aprender/ e /fazer-dever-aprender/. No ensino de leitura realizado nas escolas, espera-se que o professor proporcione condições para que o aluno atribua sentidos àquilo que lê, visando à construção de um sujeito atuante nas práticas de multiletramento da sociedade. As novas orientações pedagógicas para o ensino de língua e de literatura sugerem aos docentes o trabalho com textos de diversos gêneros que circulam na sociedade. A semiótica da Escola de Paris apresenta ferramentas de trabalho muito consistentes para novas possibilidades de leitura e compreensão desses gêneros. Ela investiga esses textos para identificar o processo de produção de sentido, possibilitando o reconhecimento das vozes presentes no discurso, das marcas explícitas e implícitas. Assim, este trabalho tem como objetivo uma leitura comparativa do discurso do romance *Lavoura Arcaica*, 1975, de Raduan Nassar, e a obra homônima transmutada para o cinema, 2001, de Luiz Fernando Carvalho, como incentivo à leitura de textos literário e fílmico, como também de outros que circulam na esfera social. Investigaremos como o sentido é construído nesses textos e como os instrumentos específicos de cada linguagem auxiliam nessa construção, utilizando a metodologia de análise do Percurso Gerativo de Sentido, sistematizada por Greimas, assim como aportes teóricos do cinema, no que concerne às imagens e à linguagem fílmica. Esperamos viabilizar caminhos para que o leitor de escola pública da educação básica, mais especificamente, leitor do ensino médio, melhore sua *performance* no fazer interpretativo da leitura desses textos. Os textos escolhidos são analisados enquanto texto sincrético, para onde convergem diferentes linguagens no trabalho de construção de determinado efeito de sentido, em que os caracteres imagéticos mantêm relação entre o *plano de conteúdo* e o *plano de expressão*.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura e ensino; *Lavoura Arcaica*; Semiótica; Romance; Filme.

SCOPARO, Tânia Regina Montanha Toledo. **Between a novel and a film: reading and teaching in *Lavoura Arcaica***. 2017. 336 s. Thesis (Language Studies Doctorate degree) – State University of Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

The Greimas semiotics explores the texts meanings and aims to describe, to analyze and to explain structures and combinations to uncover mechanisms and connections in implicit information throughout the text. It has a close relation with learning because it provides a methodology which favors us to assume a commitment on teaching. It also provides us its modalities uses of /Can/ and of /Knowing/ in favor of /to do-to want-to learn/ and /to do-to have to- to learn/. In reading teaching accomplished at school, it is expected that the teacher supplies conditions to the student to attribute meanings on what he/she reads. It aims the construction of an acting person in the society multiliteracies practices. The new pedagogical orientations to language and literature teaching suggest to teachers the work on several genre texts. The Paris School Semiotics presents very consistent work tools to new possibilities of these genres reading and comprehension. It investigates these texts to identify the meaning production process, which enables the recognition of the present voices in the discourse and its implicit and explicit marks. Thus, this paper aims a comparative reading in the discourse of *Lavoura Arcaica* novel, 1975, by Raduan Nassar and the namesake work transmuted to the cinema, 2001, by Luiz Fernando Carvalho, as a stimulus to the reading of film and literary texts, as well as, others that circulate in social sphere. We will investigate how the meaning is constructed in theses texts and how the specific instruments of each language can help in this construction. We use the analysis of Meaning Generative Course, methodology systematized by Greimas. We also use the cinema theoretical contribution in regard to film images and language. We expect to make feasible some ways to the reader of a public school in the basics education, more specifically, the high school reader, to improve his/her performance upon interpreting these texts reading. The chosen texts are analyzed as syncretic texts where they converge to different languages in the construction work of determined meaning effect, in which the imaging characters keep a relation between the content plan and the expression plan.

KEY-WORDS: Reading and teaching; *Lavoura Arcaica*; Semiotics; Novel; Film

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 e 2: <i>Travelling</i> horizontal em André.....	93
Figura 3: Momento do apito do trem.....	94
Figura 4: Mãos em transe.....	94
Figura 5: Ritmo do peito.....	94
Figura 6: Olhar.....	94
Figura 7: 1ª festa na fazenda.....	109
Figura 8: Ponto de vista de André.....	109
Figura 9 e 10: Dança fraternal.....	110
Figura 11: André mistura-se a terra.....	110
Figura 12: Ana se mostra para André.....	110
Figura 13: Ana olha para André.....	110
Figura 14: Interação com a mãe.....	112
Figura 15: Pedro, taciturno, observa a festa.....	112
Figura 16: Ana, “endiabrada”, na roda da dança.....	112
Figuras 17 e 18: Retorno de André a terra.....	112
Figuras 19 e 20: Ana e o prenúncio do fim.....	112
Figuras 21 e 22: <i>Travelling</i> em Pedro.....	113
Figura 23: Pedro revela ao pai o incesto.....	113
Figura 24: Cena do incesto.....	113
Figuras 25 e 26: Pai possesso.....	113
Figura 27: Morte de Ana.....	113
Figura 28: Solidão, “morte” de André.....	113
Figuras 29 e 30: plano/crontra-plano nos irmãos.....	119
Figura 31: O sermão.....	119
Figura 32: André se transfigurando.....	119
Figura 33: A transformação.....	120
Figura 34: Encenação.....	120
Figura 35: A preparação da refeição.....	120
Figura 36: O suposto alimento.....	120
Figura 37 e 38: O alimento.....	120
Figura 39: O retorno da história.....	120

Figura 40: A revolta.....	120
Figura 41: Seus direitos.....	121
Figura 42: A preocupação materna.....	121
Figuras 43, 44 e 45: Os semblantes da família.....	121
Figura 46: Retorno à natureza.....	121
Figura 47: Eu posso ser o profeta.....	121
Figura 48 e 49: O tempo e o avô.....	121
Figura 50: Os irmãos Pedro e André.....	133
Figura 51: Caixa de quinquilharias.....	133
Figura 52: Objetos da caixa.....	133
Figura 53: As mãos de André entre os objetos.....	133
Figuras 54 e 55: Fita entre os dedos de André.....	134
Figuras 56 e 57: Plano-contraplano de André e Pedro.....	134
Figuras 58 e 59: André se alterando.....	134
Figuras 60 e 61: Ira e gritos.....	134
Figuras 62 e 63: Os irmãos choram.....	135
Figuras 64 e 65: Coalhada pingando e roupas da família.....	138
Figuras 66 e 67: Trabalho; e excesso proibido.....	138
Figuras 68 e 69: Afazeres domésticos e vergonha escondida.....	138
Figuras 70 e 71: Pão caseiro e ritual de austeridade.....	138
Figura 72: André à mesa com a família.....	170
Figura 73: Filhos da direita.....	170
Figura 74: Filhos da esquerda.....	170
Figura 75: André a espera de Ana.....	182
Figura 76: Estado de André.....	182
Figura 77: Ana se aproxima da casa.....	182
Figura 78: André criança.....	182
Figura 79: A pomba se aproxima da armadilha.....	182
Figura 80: Ana mais perto da entrada.....	182
Figura 81: André puxa o fio da armadilha.....	183
Figura 82: Ana entra na casa.....	183
Figura 83: A pomba é capturada.....	183
Figura 84: Pés ao chão.....	183

Figura 85: Ana à espera.....	183
Figura 86: A pomba nas mãos de André.....	183
Figura 87: André agradece a Deus.....	183
Figura 88: Ana e as ovelhas.....	183
Figuras 89 e 90: A paixão.....	184
Figuras 91 e 92: “É minha!”.....	184
Figura 93: Os irmãos no quarto da pensão.....	204
Figura 94: André no bosque da fazenda.....	204
Figura 95: André na pensão.....	205
Figura 96: Início da transformação, na pensão.....	205
Figura 97: Transformação de André.....	205
Figura 98: A história do faminto.....	205
Figura 99: Espaço do quarto.....	207
Figura 100: Espaço do bosque na fazenda.....	207
Figura 101: Mesa de jantar.....	215
Figura 102: Pedro e André.....	236
Figura 103: Irmãos se abraçam.....	236
Figura 104: André criança.....	236
Figura 105: Memórias.....	236
Figura 106: André em espera.....	254
Figura 107: Sujeito de estado.....	254
Figura 108: Espreitando.....	254
Figura 109: A pomba.....	254
Figura 110: Ana.....	255
Figura 111: Armadilha.....	255
Figura 112: Agradecimento.....	255
Figura 113: Ana e as ovelhas.....	255
Figura 114: Tradição.....	262
Figura 115: Os irmãos.....	269
Figura 116: Caixa.....	269
Figura 117: Objetos.....	270
Figura 118: Fitas.....	270
Figura 119: André.....	270

Figura 120: Pedro.....	270
Figura 121: Revolta:.....	270
Figura 122: Fúria.....	270
Figura 123: Contraste.....	270
Figura 124: Pedro triste	270
Figura 125: Coalhada.....	272
Figura 126: Lençol.....	272
Figura 127: Trabalho.....	272
Figura 128: Divisão.....	272
Figura 129: Cuidado.....	272
Figura 130: Harmonia.....	272
Figura 131: União.....	273
Figura 132: Partilha.....	273
Figura 133: Lição.....	274
Figura 134: Transformação.....	274
Figura 135: Transformado.....	274
Figura 136: Encenação.....	274
Figura 137: Mãos ao alto.....	274
Figura 138: André.....	274
Figura 139: Mãe.....	274
Figura 140: Pai.....	274
Figura 141: André e natureza.....	275
Figura 142: André nu.....	275
Figura 143: Relógio.....	277
Figura 144: Avô.....	277

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Demonstrativo dos planos.....	72
Quadro 2: Demonstrativo da posição da câmera.....	73
Quadro 3: Demonstrativo dos movimentos da câmera.....	73
Quadro 4: Percurso Gerativo de Sentido.....	152
Quadro 5: Demonstrativo de Transformação do Sujeito.....	154
Quadro 6: Quadrado semiótico: liberdade x opressão.....	162
Quadro 7: Quadrado semiótico de segunda instância: Moderno vs Arcaico..	162
Quadro 8: O semantismo codificado nos percursos figurativos.....	196
Quadro 9: Oposição de /luz/ vs /sombra/, /claro/ vs /escuro/.....	207
Quadro 10: Plano do conteúdo e plano da expressão.....	208
Quadro 11: Delegação de vozes	233
Quadro 12: Percurso figurativo e temático.....	238
Quadro 13: Oposições visuais.....	242
Quadro 14: Estado inicial.....	249
Quadro 15: Estado final	256
Quadro 16: Correspondência semissimbólica.....	259
Quadro 17: Planos	267
Quadro 18: Posição da câmera.....	268
Quadro 19: Movimentos da câmera.....	268

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 LEITURA E ENSINO.....	24
1.1 LEITURA E MULTILETRAMENTO: NOVAS PERSPECTIVAS PARA O ENSINO.....	25
1.2 A INSERÇÃO DA LEITURA LITERÁRIA NO ENSINO.....	38
2 LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS, CONFRONTOS E OUTRAS CONSIDERAÇÕES.....	46
2.1 BREVE PANORAMA DO CINEMA BRASILEIRO.....	47
2.2 LITERATURA E CINEMA.....	53
2.3 PONTOS EM COMUM ENTRE LITERATURA E CINEMA.....	58
2.3.1 ESTRUTURA DA NARRATIVA: AÇÕES E FUNÇÕES.....	61
2.3.2 A IMPRESSÃO DA REALIDADE.....	63
2.4 O CONFRONTO ENTRE LITERATURA E CINEMA.....	66
2.4.1 A LINGUAGEM DO CINEMA.....	68
2.4.2 TEMPO E ESPAÇO: DIFERENÇAS ENTRE LITERATURA E CINEMA.....	75
2.4.3 A FIGURA DO NARRADOR NO ROMANCE E NO FILME.....	77
2.5 A QUESTÃO DA FIDELIDADE.....	79
3 LEITURA DO ROMANCE E DO FILME: A TRANSMUTAÇÃO.....	85
3.1 Leitura comparativa: do romance ao filme	85
4 ROMANCE E FILME PELO VIÉS DA SEMIÓTICA.....	146
4.1 PRESSUPOSTOS DA TEORIA SEMIÓTICA GREIMASIANA.....	146
4.1.1 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO.....	154
4.1.2 ESTRUTURA PROFUNDA DO DISCURSO.....	155
4.1.3 O NÍVEL NARRATIVO.....	156
4.1.4 O NÍVEL DISCURSIVO.....	158
4.2 O NÍVEL FUNDAMENTAL NO DISCURSO DO ROMANCE.....	162
4.2.1 OS EFEITOS DE SENTIDO EM CENAS DO FILME.....	169
4.3 O NÍVEL NARRATIVO NO ROMANCE.....	174
4.3.1 O NÍVEL NARRATIVO NA TRANSMUTAÇÃO FÍLMICA.....	181
4.4 ENUNCIÇÃO E DISCURSO NO ROMANCE.....	189
4.4.1 O DISCURSO NO FILME.....	202
5 SEMIÓTICA E LEITURA: MEDIAÇÃO POSSÍVEL.....	222

5.1 SUGESTÃO DE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA SISTEMATIZADA PARA LEITURA: ROTEIRO SEMIÓTICO PARA LEITURA DE TEXTOS VERBAL E VERBO-VISO- SONORO.....	226
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	294
REFERÊNCIAS.....	297
ANEXO 1 – PRÊMIOS <i>LAVOURA ARCAICA</i>.....	311
ANEXO 2 – RESPOSTAS DAS ATIVIDADES.....	315

INTRODUÇÃO

Uma das funções da escola é propiciar a formação do aluno em leitura de textos de qualquer natureza. Há inúmeros estudos e produções científicas sobre o assunto, trabalhados sob diferentes abordagens. No entanto, continua sendo um desafio o seu ensino e ainda há possibilidades de novas abordagens sobre o tema, principalmente, no tocante à leitura do texto visual, ou verbo-viso-sonoro, textos sincréticos. Neste último caso, em particular, é preciso uma atenção maior pelo professor.

Apesar de inúmeros textos que circulam na esfera social serem compostos de duas ou mais linguagens (verbal, visual, sonora), como textos publicitários, programas de televisão, filme, revistas, livros infantis, etc, o ensino de leitura ainda se resume, nas escolas, ao texto verbal. Os livros didáticos trazem inúmeras imagens imbricadas com as atividades, mas, normalmente, essas são tratadas como ilustrativas, não havendo necessariamente leitura compreensiva do texto visual, como observamos em mais de vinte anos de exercício em sala de aula.

Em uma sociedade como a de hoje, permeada de textos com imagens significativas, o ensino de leitura na escola não pode mais se restringir somente ao texto verbal, sem comprometer a compreensão integral das variadas linguagens que circundam esses textos. Há necessidade de o aluno saber compreender textos verbais, assim como não verbais e os verbo-viso-sonoros, observando os efeitos de sentido que se produzem a partir da integração entre as diferentes linguagens, tornando-se, assim, proficiente, competente e crítico aos variados textos que o rodeiam.

Assim, torna-se importante o professor ser capacitado no processo de leitura e ter domínio de uma metodologia adequada à abordagem de textos que contêm, em sua manifestação, as mais variadas linguagens. Nesse contexto, a teoria semiótica é eficaz para a construção de sentido desses textos, por ser uma teoria geral da significação, abarcando, em seus estudos, outras linguagens além da verbal.

Pensando em uma noção mais ampla do ato de ler, como um ato de atribuir sentido aos variados tipos de textos (verbais, visuais, sonoros), nas diversas

experiências com a linguagem das quais interagem no cotidiano, propomos a leitura de dois textos midiáticos, *Lavoura Arcaica*, romance (1975), texto verbal de Raduan Nassar; e filme (2001), texto verbo-viso-sonoro de Luiz Fernando Carvalho, com vistas à inserção do sujeito no contexto sócio-histórico em que vive.

A escolha por *Lavoura Arcaica*, romance, se deve, principalmente, por se tratar de uma obra prima da literatura brasileira, e palavras são insuficientes para reproduzir a sublime operação que a obra pousa diante dos nossos sentidos; e pelo filme, por ser um processo de criação, uma transmutação que, mesmo fazendo largo uso do texto de Raduan, transborda sentidos na sua trama enleante de imagens, sons, música, ritmo, luz, etc. É, sem dúvida, uma teia de significados que adensa as belas imagens que emergem da obra. Também, acreditamos que é um desafio o trabalho com esse livro em sala de aula. Com experiência há tempo como professora, presumimos que o tema tabu do incesto, muitas vezes, afugenta uma atividade de leitura por parte dos educadores e, além disso, o livro exige muita dedicação do leitor por ser uma literatura densa e metafórica. No entanto, é importante a figura do professor como mediador para realizar leituras mais profundas em obras complexas, como também, para tratar de temas polêmicos. Tudo que acontece fora do ambiente escolar retorna para este e discutir sobre os assuntos da sociedade é imprescindível para a formação do aluno. A literatura, além da fruição, tem função social, é humanizadora, portanto deve ser trabalhada para esse fim.

A pesquisa justifica-se pela importância da leitura e interpretação de textos midiáticos, considerando essa perspectiva como enriquecedora para a formação do sujeito-leitor da educação básica, nas escolas estaduais, como postulam os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1998a, p. 40): “o trabalho com a leitura tem como finalidade a formação de leitores competentes” e estes precisam saber “utilizar as diferentes linguagens verbal, musical, matemática, gráfica, plástica e corporal como meio para produzir, expressar e comunicar suas idéias, interpretar e usufruir das produções culturais, em contextos públicos e privados, atendendo a diferentes intenções e situações de comunicação” (Idem, p. 7-8).

Ao falar sobre o cinema, Almeida (2001, p. 8), também nesse sentido, afirma:

Não podemos deixar de pensar que nós mesmos, em parte, e uma maioria, totalmente, estamos formando nossa inteligibilidade do mundo a partir das imagens e sons das produções do cinema [...]. Dessa maneira, é importante não ver o cinema como recurso didático ou ilustrativo, mas vê-lo como um objeto cultural, uma visão de mundo de diferentes diretores e que tem uma linguagem que performa uma inteligência verbal e, ao mesmo tempo, uma linguagem diferente da linguagem verbal (grifo do autor).

Cabe à escola proporcionar a seus alunos condições para se tornarem leitores desses textos, com capacidade para ler e interpretar, abandonando a condição de leitor superficial, como Fregonezi (1999, p. 65) preconiza: “[...] A escola precisa deslocar seu olhar para a riqueza figurativa dos textos da mídia e trazê-las para dentro das aulas de leitura se quiser, realmente, formar leitores preparados para a comunicação”. Nesse sentido, sugerir um trabalho com textos literário e fílmico vai ao encontro de propostas de ensino de leitura nas escolas. Para isso, como mencionado, a teoria semiótica greimasiana tem oferecido instrumentos apropriados para uma leitura compreensiva do sentido desses textos. As maneiras pelas quais ela propõe esse sentido levam à interpretação segura das linguagens verbal, não verbal e sincrética.

Considera-se sincrético o texto que aciona várias linguagens de manifestação, e, na manifestação sincrética, cada “linguagem” pode e deve ser “desconstruída” para que possamos colher da linguagem imagética suas devidas contribuições à linguagem verbal, que serão constatadas por meio da análise que nos propomos para este trabalho.

Assim, para nossa tese, usaremos a teoria da significação proposta por Algirdas Julien Greimas. A partir de sua obra *Semântica estrutural* (1966), a teoria Semiótica francesa começa a fortalecer suas bases. Foi essa obra o “discurso fundador”, pois a teoria já vinha sendo construída há algum tempo por outros teóricos que influenciaram Greimas.

Na semiótica greimasiana há a preocupação com a significação multiforme, e a análise trata da construção de sentido de um texto a partir de suas relações. Para isso trabalha com o percurso gerativo de sentido constituído de três patamares, segundo Fiorin (1999): as etapas do percurso são o fundamental, o narrativo e o discursivo. Para cada um desses patamares há um componente sintático e um componente semântico. Cada um desses patamares mostra como se produz e se

interpreta o sentido de um texto, num processo que vai do mais simples ao mais complexo.

Para a condução do trabalho, as análises do romance e da transmutação fílmica abordam o nível fundamental, passam pelo narrativo e chegam ao discursivo. Nesse processo, estabeleceremos as conjunções e disjunções entre o texto de partida e o texto de chegada.

Pressupomos que as conjunções são mais frequentes entre os textos literários e fílmicos nos níveis fundamental e narrativo. As disjunções são maiores no nível discursivo, devido às figurativizações de tempo, personagem e espaço, que passam por transformações maiores na configuração da transmutação entre os códigos utilizados. Também há grande diferença entre as linguagens verbal e não verbal e a influência dos componentes da linguagem fílmica, tais como os elementos sonoros, plásticos e visuais.

São poucos os estudos que focalizam o romance e o filme *Lavoura Arcaica* sob a perspectiva semiótica¹. Nesse sentido, acreditamos que essa compreensão nos trará importantes resultados de interpretação e compreensão desses textos, uma vez que a teoria viabiliza-nos revelar as articulações mais profundas do processo de construção de sentido, contribuindo, dessa forma, para a organização de apontamentos para a elaboração de um roteiro de leitura de textos literários e fílmicos, com atividades de compreensão e interpretação de textos verbais e sincréticos, para alunos do ensino médio de escolas públicas estaduais da educação básica.

Diante do exposto, pensamos que um trabalho com textos midiáticos, mais especificamente, com análise de textos literários transmutados para o cinema, pode nos apontar estratégias que viabilizam um melhor trabalho de formação de leitor do ensino médio. Nesse sentido, devemos pensar nas seguintes questões: como se articulam os mecanismos de construção de sentido mobilizados pelos textos, na qualidade de discurso literário e fílmico, responsáveis por gerar tais efeitos de sentido? A partir desses mecanismos, como instrumentalizar os alunos para que

¹ Encontramos uma tese: ALMEIDA, Fabiana Abi Rached de. *E da carne se fez verbo: um estudo sobre a obra Lavoura Arcaica de Raduan Nassar (1975), a partir do filme de Luiz Fernando Carvalho (2001)*. 2014. 200 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. A metodologia utilizada foi a semiótica de linha francesa (semiótica das paixões) e a psicanálise, principalmente, de base freudiana e lacaniana, estruturadas no trabalho de Waldir Bevidas.

eles leiam e analisem, eficientemente, esses tipos de textos, como também os diferentes textos que circulam na esfera social? Em relação aos textos verbo-viso-sonoro, como ler e analisar as configurações da imagem no seu dia a dia? Como fazer deles leitores proficientes, no sentido amplo do termo? Integrando pesquisa e ensino, pretendemos articular a linguagem fílmica e a semiótica com o ensino de Língua Portuguesa.

Romance e filme apresentam uma rica configuração na articulação dos sentidos. Acreditamos que os dois textos nos brindam com diversos pontos de análise, atendendo, dessa forma, aos nossos objetivos propostos neste trabalho.

Todas as obras referentes à leitura possuem em comum um objetivo, o de melhorar o ensino de língua materna, no entanto as perspectivas teóricas nas propostas de análise e ensino nem sempre são as mesmas. As diferenças evidenciam que não há um único olhar acerca da problemática do ensino. O mesmo acontece com o trabalho com a Semiótica, uma teoria que, como as outras, pode contribuir para a abordagem do texto e auxiliar, aliada às outras, com o trabalho mais eficaz em relação à leitura dos diferentes textos presentes no cotidiano dos jovens.

No estudo deste trabalho, fazemos uma reflexão sobre o ensino de leitura realizado nas escolas; investigamos, entre outras questões, o diálogo entre literatura e cinema; o processo de transmutação do discurso literário para o audiovisual, procurando entender as especificidades de cada suporte e de cada linguagem e a natureza das transformações a que o discurso literário é submetido no ato da transmutação; exploramos os efeitos de sentido no romance e no filme pelo viés da semiótica greimasiana, e, por fim, levantamos e organizamos apontamentos para a elaboração de um roteiro de ensino de leitura de textos literários e fílmicos como mote para leitura de outros textos que circulam na esfera social.

Nosso objetivo geral é realizar uma leitura comparativa do discurso do romance *Lavoura Arcaica* verificando o processo de transmutação para o cinema à luz da significação da linguagem cinematográfica e das propostas da teoria greimasiana, elaborada para a linguagem verbal, não verbal e sincrética, contribuindo, dessa forma, para os estudos sobre o trabalho com a análise semiótica

e com os aportes teóricos do cinema no processo de ensino e aprendizagem de língua portuguesa no ensino médio.

Pretendemos realizar uma análise do texto literário e do texto fílmico, suas especificidades e os códigos utilizados; os aspectos técnicos do texto cinematográfico - a linguagem das imagens, sons, movimentos de câmera, enquadramento, iluminação, música, e outros - mostrando os diferentes materiais de expressão e seus significados utilizados pelo diretor na construção de uma obra cinematográfica tendo por base um texto literário. Nesse sentido, demonstrando as múltiplas semioses que compõem as imagens fílmicas, bem como o processo de transmutação, poder-se-á aplicá-los no ensino de leitura de textos fílmicos.

Propomos também compreender o processo de transmutação do discurso literário para o suporte audiovisual, procurando entender as especificidades de cada suporte e de cada linguagem e a natureza das transformações a que o discurso literário é submetido no ato da transposição; será feito por meio de uma análise semiótica do nível fundamental, narrativo e discursivo buscando identificar os sentidos dos textos verbal, não verbal e sincrético, evidenciando a trajetória do enunciador protagonista, no processo de transmutação, para construir o percurso utilizado por ele para a construção da narrativa.

Por fim, após as análises, conduzir estudo sobre o texto literário e fílmico, contribuindo para o trabalho com a análise semiótica greimasiana e os aportes teóricos do cinema no processo de ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa. Para isso, levantar e organizar apontamentos para a elaboração de um roteiro de ensino de leitura de textos literários e fílmicos, com atividades de compreensão e interpretação, para alunos do ensino médio de escolas públicas estaduais da educação básica, expondo a importância das leituras desses gêneros textuais como mote para a leitura de outros textos que circulam na esfera social para formar alunos conscientes e críticos, possibilitando-lhes uma visão melhor do mundo e de si mesmos. Deixar claro nessa proposta a importância de se trabalhar com atividades dessa natureza para que o aluno problematize a produção cinematográfica, aprenda a extrair significados das imagens para compará-las com o conteúdo verbal do texto escrito, e descubra que o cinema e o romance (a mídia em geral) são leituras importantes para o ensino e aprendizagem.

Nossa pesquisa utilizará a metodologia da abordagem comparativa interpretativa do texto verbal e sua adaptação cinematográfica, pelo viés da significação da linguagem fílmica e da semiótica greimasiana.

Em síntese, faremos, neste trabalho, uma interpretação dos discursos da narrativa do romance e do filme homônimo *Lavoura Arcaica*, sob a luz da semiótica greimasiana para o verbal narrativizado e para a fílmica transmutada para o sincretismo verbo-viso-sonoro.

Esses textos serão estudados observando-se os mecanismos que os produzem e que os constituem como um todo significativo, contribuindo, assim, para o processo de ensino e aprendizagem de língua portuguesa.

A transmutação do livro para o cinema resulta sempre em algumas transformações, inevitáveis diante da mudança de suporte, dos diferentes contextos e modos de produção e dos diferentes públicos visados. O resultado dessas transformações é sempre uma obra nova, sujeita a críticas e comparações com a obra original. Analisar esse processo implica compreender as especificidades de cada suporte e de cada linguagem e a natureza das transformações a que o discurso literário é submetido no ato da transposição.

Ressaltamos que as relações entre os gêneros literário e cinematográfico são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade, por isso, além da teoria semiótica, outras serão imprescindíveis, como as teorias da literatura e da comunicação, por exemplo.

No primeiro capítulo abordamos questões sobre o ensino de leitura, os novos desafios provocados a partir do desenvolvimento da textualidade multissemiótica, múltiplos letramentos e contextos multifacetados dos usos das tecnologias, e as possibilidades de multiletramentos no trabalho escolar. Demonstramos a importância de se trabalhar com leitura de textos diversos e, entre eles, a leitura de imagens, para que os jovens estudantes saibam auferir sentido nelas para o seu desenvolvimento intelectual. Enfim, demonstramos a necessidade de o ambiente escolar acompanhar as mudanças advindas dessas metodologias e do avanço das tecnologias para que o aluno tenha oportunidades de reflexão sobre a sua realidade e o seu próprio pensar.

No segundo capítulo, externamos as possibilidades de diálogos entre literatura e cinema. Para isso, a necessidade de reconhecer a importância da ficção na cultura humana, como também da mídia do entretenimento e suas tecnologias produtoras de imagens; a relação entre literatura e cinema, os pontos em comum e o confronto entre as obras. Ainda abordamos sobre a figura do narrador nos textos em tela, como a teoria literária o concebe, assim como também os teóricos da comunicação. Fazemos apontamentos sobre a questão da fidelidade, demonstrando que, no processo de transmutação, não há somente uma mudança de suporte, mas um processo complexo que vai além de questões técnico-narrativas. E por fim, uma nota sobre a questão dos termos adaptação e transmutação.

No terceiro capítulo, fazemos uma leitura das duas obras, romance e filme, demonstrando o processo de produção de sentido, com enfoque maior na transmutação fílmica, comparando-as. Expomos a nossa leitura do romance pelo viés da teoria literária, uma análise do narrador, das personagens, do tempo, do espaço, do enredo; como o texto revela a personagem central da narrativa, seus dramas, suas paixões; e a leitura do filme, pela teoria da comunicação, mais especificamente, pelo uso da linguagem cinematográfica como produtora de sentido para a construção do filme. Demonstramos como Carvalho construiu o filme tendo por base o livro de Nassar. Selecionamos algumas sequências de imagens que julgamos mais importantes para fazer a análise e para o objetivo do trabalho: a transmutação fílmica.

No quarto capítulo, realizamos a leitura do romance e do filme pelo viés da semiótica greimasiana. Iniciamos com os pressupostos da teoria para em seguida aplicá-la na análise dos textos. Demonstramos, nessa análise, que o leitor do romance, assim como o espectador do filme, no processo para a compreensão do texto precisa recuperar a unidade do texto, delineando os elementos que o compõem, verificando sua trajetória e captando as inter-relações que se estabelecem entre eles. Para isso, temos em vista o percurso gerativo de sentido: o nível fundamental – o mais abstrato – no qual captamos as categorias semânticas que sustentam o texto; o nível narrativo, no qual reconhecemos os sujeitos e o seu fazer transformador ao buscar os valores investidos nos objetos e nas relações entre sujeitos; e, por último, o nível discursivo, mais concreto e próximo da manifestação

do texto, nesse as estruturas narrativas são transformadas em estruturas discursivas por meio da enunciação, instaurando o sujeito da enunciação e projetando, no enunciado, os actantes do discurso e suas coordenadas espaço-temporais.

Ainda nesse capítulo, verificamos outra maneira de manifestação figurativa que acontece na relação das duas manifestações da linguagem – verbal e imagem: as categorias plásticas do *plano de expressão*, a formação do semissimbolismo. Também abarcamos o campo da enunciação. Atentamos à instância em que estão o enunciador e o enunciatário, respectivamente, o produtor e o leitor do texto, ou seja, nossa atenção volta-se para a forma como a imagem desses é construída pelo texto, os sujeitos da enunciação. E ainda verificamos as paixões, modalizações do ser dos sujeitos de estados narrativos, presentes no romance. Seleccionamos uma que consideramos mais pertinente, intrinsecamente relacionada à personagem central da narrativa, a revolta.

Para fechar o percurso de reflexões, no quinto capítulo, explicitamos sobre semiótica e leitura. O leitor para a semiótica é um coenunciador, uma vez que é ele quem vai designar a escolha dos elementos que irão tecer o texto. Um coenunciador capaz de desvelar os sentidos do texto de forma consciente e crítica. A concepção de leitor como um coenunciador exige uma postura metodológica interdisciplinar, uma interação das muitas modalidades discursivas para aumentar e dinamizar as suas competências, oferecendo-lhes condições reflexivas de aprofundamento e integração de linguagens. Nesse sentido, pode-se, portanto, dinamizar e aprofundar as leituras estabelecendo entre os dois discursos, literatura e cinema, diálogos possíveis. Para isso montamos um roteiro de leitura com propostas de atividades. Nessa proposta, mostramos que romance e filme se imbricam e, ao mesmo tempo, enredam o leitor, tornando-o um sujeito do fazer, coenunciador, que constrói e aprecia os sentidos que os textos produzem.

1



“A linguagem, a meu ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao mistério, ao jogo sensório. A minha compreensão do livro passa pela compreensão da arte como uma obra espiritual, que depende das tuas vísceras, das tuas antenas. Isso faz com você penetre em zonas mais sutis” (CARVALHO, 2002, p. 38).

1 LEITURA E ENSINO

Na contemporaneidade, há uma multiplicidade de objetos culturais que determinam nossos modos de ver, de ler, e de pensar, configurando-se em necessidade de reorientar o processo de ensino. Os diversos e diferentes tipos de textos que circulam em nosso cotidiano constituem-se em fato cultural e objeto de conhecimento que pressupõe atenção especial sobre a formação de docentes e o ensino. Texto sincrético, semioses, linguagem sincrética, linguagem cinematográfica, transmutação, entre outros, são termos que requerem considerações sobre o processo de ensino de leitura. É importante alcançar competências de leitura que deem conta da produção de sentido nos discursos que misturam o verbal e o não verbal na vida diária e na escola.

Nesse sentido, no processo de leitura, em busca de significados para esses diferentes textos, é indispensável que o aluno se aproprie daquilo que lê, realize inferências a partir de suas relações sócio-histórico-ideológicas, como os PCN postulam:

[...] é um processo no qual o leitor realiza um trabalho ativo de construção do significado do texto, a partir de seus objetivos, do seu conhecimento sobre o assunto [...] não se trata simplesmente de extrair informações da escrita, decodificando-a letra por letra, palavra por palavra. Trata-se de uma atividade que implica, necessariamente, compreensão. (BRASIL, 1998a, p. 41)

A decodificação, ainda conforme os PCN (BRASIL, 1998a), é apenas um procedimento que o leitor usa ao ler, pois, para ser fluente na leitura, o leitor precisa se relacionar com outras estratégias, como, por exemplo, a antecipação, a inferência, a verificação, visando a atitude ativa do leitor diante do que lê.

A criança convive com diferentes formas de linguagem desde muito cedo: tem contato com a fotografia, o cinema, o som, a música, a pintura, a imagem, as histórias em quadrinhos, enfim, com linguagens que se articulam em vários momentos. E é essa articulação que pode ser explorada na escola. Segundo as Diretrizes Curriculares de Língua Portuguesa da Rede Pública do Estado do Paraná (2009), praticar a leitura em diferentes contextos requer que se compreendam as esferas discursivas em que os textos são produzidos e, posteriormente, circulam:

O professor de Língua Portuguesa precisa propiciar ao educando a prática, a discussão, a leitura das diferentes esferas sociais [...] defende-se que as práticas discursivas abrangem, além dos textos escritos e falados, a integração da linguagem verbal com outras linguagens (multiletramento) (PARANÁ, 2009, p. 50).

No entanto, indaga-se: o que se lê nas escolas? Pequenos trechos de livros didáticos, livros selecionados bimestralmente pelos professores? E depois? Os alunos respondem a questionários ou preenchem fichas com atividades que, em geral, versam sobre o nome do autor, das personagens e sobre as ações que alguns desenvolvem no enredo? Segundo Zilberman e Silva (2002, p.13):

[...] O leitor passa a dispor de uma habilidade desligada de seu dia-a-dia, razão pela qual sua destinação não se esclarece durante a aprendizagem. Ler dissolve-se entre as obrigações da escola, não se associando as diferentes modalidades de textos com que a criança está envolvida e que estimula sua atividade consumidora. Desvinculado de seu objeto, o ato da leitura torna-se intransitivo e inexplicável.

Diante disso, espera-se que o professor proporcione condições para que o aluno atribua sentidos àquilo que lê, visando à construção de um sujeito ativo nas práticas de multiletramento da sociedade.

Nos últimos anos, o ensino de língua portuguesa tem-se dedicado ao conceito de multimodalidade. A nova perspectiva de letramento, a partir do desenvolvimento das tecnologias, inclui não só a linguagem escrita, mas a multiplicidade de semioses. Os avanços advindos das inovações tecnológicas criaram mudanças em relação aos multiletramentos. Há, no mundo contemporâneo, ferramentas tecnológicas que possibilitam diversas interações sociais, permitem aos homens o efetivo exercício da comunicação escrita, oral, visual, e facilitam a interação por meio de novas práticas de letramento.

1.1 Leitura e multiletramento: novas perspectivas para o ensino

Podemos relacionar o campo das linguagens à concepção da “Pedagogia dos Multiletramentos”². Essa concepção resulta, no ensino, compreender os novos

² Na concepção dos multiletramentos, o ato de ler compreende diferentes modalidades de linguagem: a escrita, a imagem (estática e em movimento), a fala e a música, manifestando mudanças sociais e tecnológicas. Este

desafios provocados a partir do desenvolvimento da textualidade multissemiótica, múltiplos letramentos e contextos multifacetados dos usos das tecnologias.

A “Pedagogia dos Multiletramentos” surgiu em 1996 pelo New London Group (NLG), ou traduzido, Grupo de Nova Londres (GNL), quando se reuniu em Nova Londres (EUA) para discutir o estado da pedagogia dos letramentos, devido aos resultados educacionais que não estavam melhorando nos Estados Unidos, Austrália e Reino Unido. Foram levantadas questões como:

[...] as áreas principais de preocupação comum ou complementar incluíam a tensão pedagógica entre a imersão e os modelos explícitos de ensino; o desafio da diversidade cultural e linguística; os novos e proeminentes modos das tecnologias da informação; e as mudanças no uso dos textos nos ambientes de trabalho reestruturados (NLG, 1996, p. 62).

Firmou-se por meio de um manifesto intitulado “*A Pedagogy of Multiliteracie*” – *Designing Social Futures*³.

O Grupo Nova Londres é pioneiro: em sua grande maioria originários de países em que o conflito cultural se apresenta escancaradamente em lutas de gangues, massacres de rua, perseguições e intolerância, seus membros indicavam que o não tratamento dessas questões em sala de aula contribuía para o aumento da violência social e para a falta de futuro da juventude (ROJO, 2012, p. 12).

Dessa forma, a concepção envolve ainda a multiplicidade de linguagens, segundo uma releitura de Rojo (2012, 2013), uma vez que a produção de gêneros multimodais está vinculada às diversas linguagens, mídias e semioses, bem como à pluralidade cultural que está a serviço de uma sociedade cada vez mais multiétnica e multifacetada.

Para Rojo existe um rol de possibilidades de multiletramentos no trabalho escolar: nos impressos (jornal, revista, charges, tiras, HQs, publicidade, etc); da hipermídia em escrita (mini e hipercontos, poemas visuais ou digitais blogs, wiki, etc); da hipermídia em áudio (podcasts, rádios(blogs), (fan)clips, etc; hipermídia em design (animações, games, arte digital, etc); hipermídia em vídeo (videologs, remixes e mashups, (fan)clips; das redes sociais (Facebook, Google+, Twitter,

panorama avulta-se e diversifica-se pela forma de facultar e partilhar informações e conhecimentos, como também de lê-los e produzi-los (ROJO; MOITA LOPES, 2004).

³ Uma pedagogia dos multiletramentos – desenhando futuros sociais (tradução nossa).

Tumblr, etc); e dos ambientes educacionais (Ambientes Virtuais de Aprendizagem, portais de ensino e aprendizagem).

Para consolidar a concepção de multiletramentos requer-se um conjunto de novas potencialidades para as práticas de letramentos – tornando todo interlocutor em um potencial construtor-colaborador de criações interligadas na era das tecnologias. Todos são ouvintes, produtores e receptores de mensagens a um só tempo.

Importante destacar que na educação brasileira a perspectiva do letramento é uma prática relativamente recente. O vocábulo letramento surgiu no Brasil por volta da década de 1990, normalmente vinculado ao conceito de alfabetização. De fato até essa época, o processo de ensino da educação escolar tinha seu foco para os processos de alfabetização. Essa concepção surgiu nas sociedades ocidentais a partir de várias mudanças políticas, econômicas e sociais. No final do século XVIII, com a Revolução Francesa, a escola passou a ser gratuita, universal, pública e amparada por leis. No entanto, somente no século XIX que a aprendizagem de leitura e escrita começou a ser inserida e trabalhada nas escolas. À medida que a sociedade foi se desenvolvendo e se transformando, principalmente com a Revolução Industrial, houve a necessidade de a população compreender textos com orientações sobre as máquinas. Assim, novas práticas de leitura e de escrita foram necessárias à aprendizagem.

No entanto, somente na década de 1990 o termo letramento foi introduzido na linguagem da educação e das ciências linguísticas. Surgiu em decorrência da necessidade de nomear práticas sociais de leitura e escrita que extrapolam o domínio do sistema alfabético e ortográfico, nível de aprendizagem da língua pelo processo de alfabetização.

O letramento, como já mencionado, surge, inicialmente, muito ligado à alfabetização. Soares (2004), em relação a este panorama, explica:

Uma das primeiras obras a registrar o termo letramento, *Adultos não alfabetizados: o avesso do avesso*, de Leda Verdiani Tfouni (1988), aproxima alfabetização e letramento, é verdade que para diferenciar os dois processos, tema a que retorna em livro posterior, em que a aproximação entre os dois conceitos aparece já desde o título: *Letramento e alfabetização* (1995). Essa mesma aproximação entre os dois conceitos aparece na coletânea organizada por Roxane Rojo, *Alfabetização e*

letramento (1998), em que está também presente a proposta de uma diferenciação entre os dois fenômenos [...] Ângela Kleiman, na coletânea que organiza – Os significados do letramento (1995) -, também discute o conceito de letramento tomando como contraponto o conceito de alfabetização. No livro *Letramento: um tema em três gêneros* (1998), procuro conceituar, confrontando-os, os dois processos – alfabetização e letramento. São apenas exemplos que privilegiam as obras mais conhecidas sobre o tema, da tendência predominante na literatura especializada tanto na área das ciências linguísticas quanto na área da educação: a aproximação, ainda que para poupar diferenças, entre letramento e alfabetização, o que tem levado à concepção equivocada de que os dois fenômenos se confundem, e até se fundem (SOARES, 2004, p. 8).

Ainda conforme Soares (2004) não se deve dissociar alfabetização e letramento, porque, nas atuais concepções linguísticas, psicológica, e psicolinguísticas de leitura e escrita, a criança ou o adulto não alfabetizado ao entrar no mundo da escrita necessita dos dois processos de aprendizagem: da alfabetização, aquisição do sistema tradicional de escrita; e ao mesmo tempo, do letramento, habilidades de uso da leitura e escrita em atividades que envolvam as práticas sociais. Para a autora:

Não são processos independentes, mas interdependentes, e indissociáveis: a alfabetização desenvolve-se no contexto de e por meio de práticas sociais de leitura e de escrita, isto é, através de atividades de letramento, e este, por sua vez, só se pode desenvolver no contexto da e por meio da aprendizagem (SOARES, 2004, p. 14).

Ainda há muitas discussões entre as correntes linguísticas em torno dessas articulações, dos fenômenos alfabetização, letramento e multiletramento, nas produções acadêmicas e que repercutem nos processos de ensino. Mas é inegável a importância das práticas contemporâneas junto às linguagens pela necessidade de atender as potencialidades sociais da leitura.

Assim, Rojo (2013), em suas pesquisas sobre alfabetização, com associações ou dissociações em relação ao letramento, chega aos estudos e ao campo dos multiletramentos. Nessa concepção, na prática de leitura e escrita, há necessidade de capacidades mais desenvolvidas que a decodificação/codificação, principalmente pela complexidade multimodal e multissemiótica das linguagens contemporâneas.

As tecnologias misturam as culturas o tempo todo, sejam elas impressa, visual, audiovisual, digital, internet, segundo Rojo (2013). A autora retoma o exemplo da sala de aula, onde há alunos com percepções culturais diversas: um gosta de ler e o outro de ouvir música, já outro prefere cinema; dessa forma, as percepções de cultura são multifacetadas mesmo com alunos inseridos no mesmo círculo e rede social.

Nesse sentido, a escola não deve ficar alheia a esse processo. Lemke confirma a necessidade de colocar em relevo novos paradigmas para a educação:

Na medida em que a educação é iniciação em comunidades e especialmente em práticas de letramento genéricas e especializadas, novas tecnologias da informação, novas práticas de comunicação e novas redes sociais possibilitam novos paradigmas para a educação e a aprendizagem, e colocam em debate os pressupostos sobre os quais os paradigmas mais antigos se apoiam (LEMKE, 2010, p. 461).

A escola, nos modelos tradicionais, não consegue mais suprir as novas necessidades advindas das tecnologias, pois no processo de leitura e escrita outras estratégias são imprescindíveis, consoante Daley:

Para ler ou escrever a linguagem da mídia e para entender como ela cria significado em contextos específicos, é preciso alguns conhecimentos de composição em *frames*, paleta de cor, técnicas de edição, relação entre som e imagem, assim como a mobilização de convenções narrativas e de gênero, e ainda o contexto de signos e imagens, o som como um vínculo do significado, e os efeitos da tipografia. Princípios como direção de tela, enquadramento de objetos, escolha de cores, formatação, cortes e dissoluções [*dissolves*], todos juntos fazem muito mais do que uma comunicação visual esteticamente agradável. Esses elementos são estratégicos para a construção do significado, assim como advérbios, adjetivos, parágrafos, orações, analogias e metáforas o são para textos (2010, p. 488).

Os Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa para os 3º e 4º ciclos também definem os objetivos para o Ensino Fundamental em:

[...] utilizar as diferentes linguagens verbal, musical, matemática, gráfica, plástica e corporal como meio para produzir, expressar e comunicar suas idéias, interpretar e usufruir das produções culturais, em contextos públicos e privados, atendendo a diferentes intenções e situações de comunicação (BRASIL, 1998a p. 7-8).

Para os PCN (1998a), no processo de ensino e aprendizagem de língua portuguesa, há necessidade do uso das tecnologias, não somente como recursos didáticos, mas como instauradoras de práticas de letramento. Dessa forma, o ensino deve estar em consonância com a cultura na qual o aluno está inserido, considerando a sociedade midiática atual e seu novo modo de instituir relações a partir das novas tecnologias, o que requer novos tipos de letramento.

De acordo com essa perspectiva, entende-se que o professor, nesse novo contexto, pode apropriar-se de seu papel na formação de leitores e que ele próprio tenha na leitura desses novos instrumentos de comunicação fonte de aprimoramento e fruição, de forma que seu discurso não seja vazio. Para isso, cabe ao docente ousar, fazer diferente, mexer com a imaginação dos alunos, criar estratégias de motivação, passar rapidamente pelas concepções clássicas ou mais usuais e, enfim, focar as possíveis mudanças trazidas pelas novas tecnologias, inovando sua prática pedagógica.

Os meios de comunicação são ferramentas de apoio e necessárias ao processo de ensino e aprendizagem. As diversidades de temas, de opiniões e as formas de leitura desses meios trazem uma nova discursividade, uma nova linguagem. Ler o discurso da mídia faz o sujeito se inteirar do mundo e da história contemporânea. Ao ler, o indivíduo estabelece relações com o outro e reafirma seus valores individuais.

Nesse sentido, no processo da aprendizagem, espera-se que o aluno tenha contato com diversos textos, de diferentes esferas sociais, ancorados em atividades que lhe deem possibilidades de leitura, interpretação e reflexão sobre a língua.

Orlandi (2000, p. 40), ao refletir sobre leitura, também afirma que:

A convivência com a música, a pintura, a fotografia, o cinema, com outras formas de utilização do som e com a imagem, assim como a convivência com as linguagens artificiais poderiam nos apontar para uma inserção no universo simbólico que não é a que temos estabelecido na escola. Essas linguagens não são alternativas. Elas se articulam. E é essa articulação que deveria ser explorada no ensino da leitura, quando temos como objetivo trabalhar a capacidade de compreensão do aluno.

Esse enfoque, como já mencionado, vai ao encontro do discurso nas Diretrizes Curriculares do Paraná, (2009). Conforme este documento, ler é familiarizar-se com diferentes textos produzidos em diversas esferas sociais –

jornalística, artística, judiciária, científica, didático-pedagógica, cotidiana, midiática, literária, publicitária, bem como, a leitura de imagens, fotos, cartazes, propagandas, imagens digitais e virtuais. São figuras que povoam com intensidade crescente o universo cotidiano, propiciando o desenvolvimento de uma atitude crítica que leva o aluno a perceber o sujeito presente nos textos e, ainda, tomar uma atitude responsiva diante deles.

Sob esse ponto de vista, a leitura de textos diversos amplia o imaginário e a memória discursiva do leitor. A escola, como espaço privilegiado de aprendizagem, pode contribuir para a formação desse leitor, a qual exige que o professor também se capacite em leitor de textos diversos, atuando como mediador, provocando os alunos a realizarem leituras significativas.

Nesse contexto, é importante refletir, também, sobre a leitura de imagens nesses tempos em que impera a visualidade. O jovem hoje está inserido numa sociedade em que a informação se apresenta em diferentes tipos de textos como jornais, revistas, livros, filmes, computador, celular, entre tantos outros. Ele entra em contato com essas informações de diversas formas de interação de modo rápido e eficaz. Em meio a esse mundo informatizado e rápido, encontra-se a imagem, em suas múltiplas configurações: games, internet, publicidade, televisão, fotografia digital, filmes, entre outros. Há uma tendência à informação visual no comportamento humano, consoante Dondis (1997, p. 6): “Buscamos um reforço visual de nosso conhecimento por muitas razões; a mais importante delas é o caráter direto da informação, a proximidade da experiência real”.

Desde que surgiu, a imagem convive com a evolução humana como um signo que possibilita a construção de saberes, principalmente no que concerne ao ambiente escolar. Hoje, ela se mostra cada vez mais estruturada e graças às novas tecnologias dispõe uma capacidade maior de disseminação.

Nesse sentido, é importante o trabalho com a imagem no ambiente escolar. A escola precisa propiciar ao jovem o desenvolvimento de um olhar sensível e ao mesmo tempo crítico em relação ao discurso da informação visual. Aprender a ler imagens, saber extrair sentido delas é importante para o desenvolvimento intelectual dos jovens, consoante Limoli (2006, p. 63) “uma escola que pretenda inserir seus alunos em seu tempo e seu espaço, oportunizando-lhes experiências que possam

ser aproveitadas em suas vidas presentes e futuras, não pode continuar formando apenas leitores capacitados para a leitura de textos verbais”.

As imagens estão sempre presentes nas aulas de Língua Portuguesa, são charges, cartuns, campanhas publicitárias, histórias em quadrinhos, cartazes, pinturas em tela, filmes, entre vários outros, que auxiliam na relação teoria-prática e no estudo de gêneros textuais. É importante também ressaltar que as imagens desempenham um papel fundamental quanto à imaginação e inspiração para o processo criativo ao produzir textos. Ao analisar uma imagem, o jovem deixa de ocupar o lugar somente de leitor e passa ao papel de coenunciador responsável por buscar, interpretar e interagir com os vários discursos presentes no texto visual.

Assim, enquanto professores, é importante termos um instrumental eficaz de análise dessas imagens, ficar atentos ao código imagético que carrega profundas diferenças com a fonte verbal.

O que define a imagem, conforme Limoli, (2006, p. 65) “é sua relação com uma ausência, sua capacidade de unir um imaginário (aquilo que está diante de nossos olhos ou ouvidos ou sob o toque de nossas mãos) a outro (aquilo que é buscado de um universo não-presentificável)”. Para compreender uma imagem é preciso pensar, então, na relação presença/ausência, construída na confluência do “mental” com o “visível”. Ela não é simplesmente “a representação icônica da realidade, não é signo de algo exterior, mas sim, como muito nos ensinou a semiologia, signo de signo” (idem, p. 67), portanto, em sua análise, devemos pensar em uma leitura tanto icônica quanto plástica.

Joly (2001, p. 52) corrobora essa hipótese dizendo que o princípio da permutação⁴, como meio de distinguir os diversos componentes da imagem, “permite descobrir uma unidade, um elemento relativamente autônomo, substituindo-o por outro”. A associação mental, presença/ ausência, ajuda a distinguir “os diversos elementos uns dos outros, tem o mérito de permitir a interpretação das cores, das formas, dos motivos, *pelo que são*, o que se faz com relativa espontaneidade, mas também e sobretudo *pelo que não são*” (idem, p. 52). Para

⁴ Procedimento clássico comprovado em linguística (os dois princípios básicos são o de *oposição* e o de *segmentação*). Por exemplo, na imagem, vejo o vermelho e não o verde, nem o azul, nem o amarelo; vejo o círculo, e não um triângulo, nem um quadrado. Essas associações mentais permitem descobrir os elementos que compõem a imagem (signos plásticos: a cor, as formas), (signos icônicos: motivos reconhecíveis), (signos linguísticos: texto) (JOLY, 2001, p. 51-52).

essa autora (2001, p. 68), a imagem deve ser pensada como uma mensagem visual “compreendida entre expressão e comunicação, levar em conta a função dessa mensagem, seu horizonte de expectativa e seus diversos tipos de contexto”, assim a análise de imagem deve ser pensada como uma “conduta analítica” em que entrem em consonância os signos icônicos, a mensagem linguística e os eixos plásticos para produzir o efeito de sentido.

A imagem pode vir associada ao verbal, ao som, o que a semiótica denomina de textos sincréticos, ou seja, entendidos como formas textuais que integram visual e verbal na mesma enunciação. Sobre isso, Discini (2005, p. 57) afirma: “no plano de conteúdo estão as vozes em diálogo, está o discurso. No plano da expressão está a manifestação do sentido imanente, feita por meio da linguagem sincrética, que integra o visual e o verbal sob uma única enunciação”.

Nesse sentido, Teixeira (2009, p.48), a partir de algumas afirmações realizadas por Floch, lembra que é preciso que se parta da análise do plano de conteúdo para depois observar as correspondências no plano de expressão, mas de forma geral ela deixa claro que o que importa é o efeito do todo de sentido “[...] a investigação pode examinar a qualidade própria de cada unidade ou grandeza, mas deve analisar, fundamentalmente, a estratégia enunciativa que sincretiza as linguagens numa unidade formal de sentido.” (TEIXEIRA, 2009, p.58).

Cabe atentar, novamente, para o fato de que esses gêneros exigem leitores aptos a captar, nas diversas formas de construção expressiva, os sentidos intencionalmente construídos: de textos multimodais, pois integram as modalidades de linguagem verbal (oral e escrita) e não verbal; de textos multissemióticos, já que exploram um conjunto de signos/linguagens “exigidos pelos textos contemporâneos, ampliando a noção de letramentos para o campo da imagem, da música, das outras semioses que não somente a escrita” (ROJO, 2009, p. 107).

Dessa forma, ter em vista que hoje o ensino de leitura envolve auxiliar o aluno a perceber que há textos que manuseiam as informações não só no verbal, mas, também a partir de recursos visuais como imagens, cores, tipos e tamanhos de letras (em caso de revista, jornal), iluminação, ângulo, planos, enquadramento (em caso de textos verbo-viso-sonoros), entre outros, que ajudam na construção dos

sentidos. A escola é vista como um agente de letramento e é importante criar condições para isso.

A mídia, e nesse texto, os literários e os fílmicos, constitui-se em objeto cultural e enquanto tal traz para a visibilidade do público a disseminação de determinadas imagens, entretenimento, ideias sobre assuntos diversos, que se associam com o mundo e realidades de seus leitores/espectadores. Almeida (1994, p. 32) assim corrobora, especificamente, sobre o filme: as imagens são criações estéticas que o cinema opera sobre a vida:

O cinema não é só matéria para a fruição e a inteligência das emoções; ele é também matéria para a inteligência do conhecimento e para a educação, não como recurso para a explicitação, demonstração e afirmação de ideias, ou negação destas, mas como produto da cultura que pode ser visto, interpretado em seus múltiplos significados, [...] Momentos em que ele nos remete para além de si mesmo; momentos em que luz, enquadramento, atores, fala, som, música, etc. alcançam significado histórico, cinematográfico, estético, de maneira a nos fazer presenciar algo inteiro, ambíguo e ao mesmo tempo esclarecedor, ideias, informações, visões de mundo, sensações e percepções estéticas que somente o cinema pode mostrar.

Para isso, os filmes são estrategicamente compostos na relação entre o plano de conteúdo e o de expressão, a partir da escolha de recursos verbais e visuais, ou seja, verbo-viso-sonoros, para transfigurar a vida, o mundo.

Teixeira (2009) propõe uma metodologia para a análise de textos sincréticos, entre eles, os que trabalham com os recursos verbovisuais. Como afirma a autora “A análise começa sempre pelo mais simples e aparente: a observação minuciosa, a descrição exaustiva. Em seguida, procura identificar a estratégia metodológica mais rendosa, definir categorias e examinar procedimentos” (TEIXEIRA, 2009, p.61).

Vejamos:

- a) organização de temas e figuras: analisa-se neste momento a presença dos temas (categorias que organizam os elementos do mundo em conceitos) e das figuras (termos que se ancoram em algo do mundo natural para representar os temas) que compõem o todo de sentido.
- b) aspectos do plano de expressão visual: nesse ponto, a atenção se volta para as categorias do plano de expressão a partir da composição cromáticas (cores, tonalidades, graus de saturação, ritmo), eidéticas (formas, diferentes tipos de

simetria, perspectiva), topológicas (distribuição das formas no espaço, alto, baixo, direção, formato).

- c) Mecanismos de articulação entre plano do conteúdo e plano da expressão;
- d) Formas de incidência das categorias tensivas no percurso, para imprimir ritmo ao texto;
- e) Estratégia enunciativa que organiza todos os elementos e estabelece as formas de interação entre enunciador e enunciatário.

Esse tipo de instrumental de análise auxilia no trabalho com a leitura de gêneros multimodais e/ou sincréticos em sala de aula. Partir da observação de elementos simples e ir complexificando de acordo com a maturidade de leitura de cada realidade escolar: turma, ano/série, idade. Enfim, é importante trabalhar com o aluno a leitura de textos multimodais, o olhar “desconfiadamente” para esses textos e, aos poucos, melhorar suas habilidades de leitura crítica frente ao mundo de construções de textos verbais e visuais que nos impõem atitudes leituras diferenciadas e atentas às estratégias implicadas.

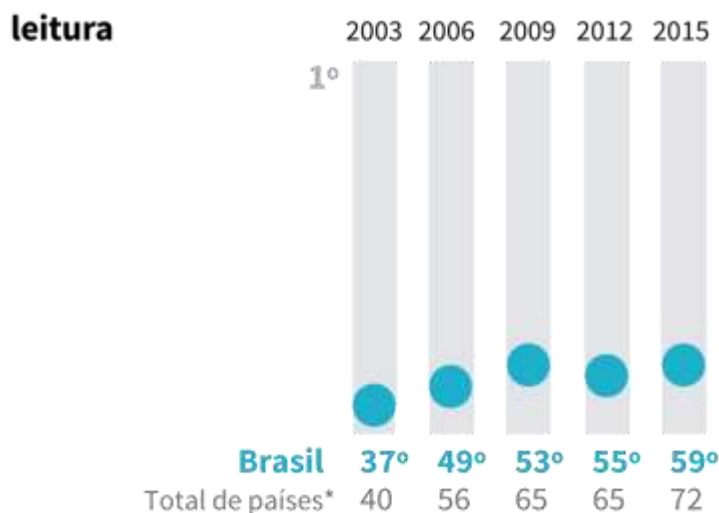
No entanto, ainda hoje na escola há, conforme Martins (1993, p. 97), a noção de leitura como um processo racional de atribuição de significado à palavra escrita quando a proposta for a de ler uma imagem. Os professores ainda estão imbuídos de que os textos são “para ler”, enquanto as imagens são “para ver”. Muitas práticas de ensino de língua portuguesa, de leitura, são reproduções de modelos que não atendem às necessidades dos alunos que precisam transitar na sociedade e interagir em situações comunicativas diversas. Hoje se pretende um ensino de língua que garanta ao aluno uma educação linguística escolar pautada no conceito de heterogeneidade como aspecto fundamental. Para isso, há necessidade de buscar uma metodologia atenta tanto ao código quanto ao uso social. Mudar o ensino de língua portuguesa, não só a concepção de língua, mas também novos discursos e práticas adequadas a eles, novos métodos para realizar leituras significativas. Mas como fazer o jovem se interessar pela leitura em sala de aula? Eis uma pergunta que continua sendo feita por professores.

Pesquisa realizada pelo Instituto Pró-Livro (IPL), criado e mantido pelas entidades do livro – Abrelivros, CBL e SNEL - desde 2007, e publicada na 4ª edição da *Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil*, 2016, revelou que a média de livros lidos

por habitante no Brasil é de duas obras completas por ano, além de outras duas lidas parcialmente. Segundo os dados obtidos, 56% da população brasileira com cinco anos ou mais é considerada leitora. Portanto, metade da população brasileira não possui o hábito da leitura. A pesquisa foi realizada com mais de cinco mil pessoas de todas as regiões do país.

Também não é animador o resultado da Avaliação Brasileira do Final do Ciclo de Alfabetização, a Prova ABC (INEP/MEC, 2013). O exame revelou que 44,5% dos estudantes aprenderam o que era esperado em leitura, e 30,1% em escrita. Esse resultado mostra o baixo nível de letramento de nossos estudantes e a dificuldade de os alunos dominarem a língua portuguesa.

O mesmo ocorre nos resultados do Pisa 2015 (Programa Internacional de Avaliação de Estudantes). Na avaliação, participaram cerca de 540 mil estudantes de 15 anos de 72 nações. O Brasil está entre os piores colocados do mundo desde o ano 2000 em ciências, matemática e leitura, conforme revela o gráfico relacionado à leitura abaixo:



Fonte: OCDE/Pisa 2015. Infografia: Gazeta do Povo

Quase metade dos estudantes brasileiros (44,1%) está abaixo do nível de aprendizagem considerado adequado nessas áreas. Esses estudantes obtiveram uma pontuação que os coloca abaixo do nível 2 nas áreas avaliadas pelo Pisa, patamar que a OCDE (Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico) estabelece como necessário para que o estudante possa exercer

plenamente sua cidadania. Em leitura, 51% estão abaixo do nível 2 e 0,14% estão no nível máximo. Esses estudantes não conseguem reconhecer a ideia principal em um texto ou relacioná-lo com conhecimentos próprios, conforme explica o relatório do Pisa (INEP, 2016).

Ao analisar o problema da leitura no Brasil, Demo (2007) apresenta a disparidade entre o universo de leitura dos alunos e o da escola e explica que eles leem somente aquilo que lhes interessa, por exemplo, não leem obras clássicas da língua portuguesa, mas são capazes de ler 300 páginas do manual de um jogo (*Apud* SILVEIRA, 2013, p. 20).

Fiorin, em seus estudos sobre ensino de leitura e interpretação, afirma que as escolas ainda não dão conta dos progressos das teorias linguísticas que circulam nas esferas acadêmicas:

A aula de interpretação consiste em responder a um questionário com perguntas que não representam nenhum desafio intelectual ao aluno e que não contribuem para o entendimento global do texto. Muitas vezes o professor não se satisfaz com os textos e os roteiros de interpretação dos livros didáticos, seleciona algum texto e faz uma bela interpretação em classe. Se um aluno lhe pergunta como enxergar numa produção discursiva as coisas geniais que ele nela percebeu, costuma apresentar duas respostas: para analisar um texto é preciso ter sensibilidade; para descobrir os sentidos dos textos, é necessário lê-los uma, duas, três, n vezes. (FIORIN, 1999, p. 09)

Esse discurso de Fiorin ainda é válido para a situação da leitura hoje no Brasil. Ainda falta aos professores familiaridade com os métodos de ensino de leitura e os alunos ainda não conseguem interpretar um texto, como vimos nos resultados do Instituto Pró-Livro, da Prova Brasil, e do Pisa 2015. Há muita discussão sobre a eficiência do ensino nas escolas brasileiras e nesse contexto, infelizmente, o tratamento dado à língua portuguesa e à literatura não deixa de sofrer as mesmas elucubrações.

De acordo com estudos que circulam desde a década de 80 sobre práticas de ensino de língua materna, o aluno deveria desenvolver, nos anos anteriores, nos bancos escolares, competências e habilidades para a leitura e interpretação de diferentes tipos de textos. Um aluno que sai do ensino médio, por meio da competência de interpretação que assumiu ao longo dos anos, deveria possuir um

saber-ler e interpretar esses textos. No entanto, tanto os professores não estão dando conta em propiciar essa competência, como os alunos não estão adquirindo esse saber. A aprendizagem que deveria ser a performance do sujeito professor (da enunciação) que possuiria a competência do saber para a produção de seu discurso acadêmico e receberia uma sanção positiva do aluno não está acontecendo. O inverso disso é a realidade. Os valores que levam o sujeito performativo a produzir seu discurso não estão sendo alcançados.

1.2 A inserção da leitura literária no ensino

A literatura é inserida no quadro curricular para aproximar o aluno de um patrimônio cultural que não é vivenciado no seu cotidiano fora da escola. As características estéticas de um texto literário ativam um modo de presença com particularidades pertencentes ao plano da expressão e do conteúdo, que facultam um tipo de estímulo do sujeito leitor nas esferas corporal, emocional e cognitivo. Esses efeitos de sentido dos discursos literários podem se transformar em conhecimento no leitor se forem bem trabalhados.

Desde a década de 80 circulam diversas discussões, críticas e publicações sobre o nível de ensino dos jovens brasileiros em relação ao domínio da língua materna, devido aos baixos índices obtidos pelos exames nacionais, por não haver desenvolvimento nos conhecimentos e habilidades no processo educacional. Claras (2011) cita vários autores que, na época, publicaram trabalhos, pesquisas, revelando as dificuldades dos alunos e os problemas que as escolas enfrentavam. Dentre eles, destacam-se Pécora (1992), Geraldi (1984) e Faraco (1984). A partir das reflexões inseridas nessas pesquisas, começaram a surgir trabalhos apontando novos rumos para o ensino da língua materna. Vários autores trouxeram contribuições significativas que envolvem a língua, a produção escrita, a oralidade, o ensino de gramática, formação de leitor e de leitura literária. Entre eles Geraldi (1997), que propôs uma nova perspectiva da linguagem, desenvolvendo caminhos para o ensino de leitura, produção de textos e análise linguística; Antunes (2002, 2003, 2007), com produções relacionadas ao ensino da gramática e às práticas discursivas, como a leitura e a produção de texto, numa visão interacionista da linguagem. Mendonça

(2006), numa perspectiva sociointeracionista da linguagem, assinala caminhos e possibilidades para um trabalho de análise linguística; Travaglia (2002, 2007) e Neves (2006a, 2006b, 2007) destacam uma abordagem para o ensino da gramática na escola.

Ainda pensando sobre a mudança no ensino e promover a abordagem da língua materna, há trabalhos que possuem como objeto de estudo o gênero textual/discursivo. Destacamos as contribuições das sequências didáticas propostas por Dolz e Schneuwly (2004), entre vários outros com a mesma abordagem.

Além desses autores com questionamentos sobre língua materna, há metodologias de ensino de leitura literária e formação de leitores, que veiculam nos meios acadêmicos, a partir dos anos 1990. Há muitas obras relacionadas a essa temática. Relacionamos as mais significativas para a efetiva prática da leitura em sala de aula, que dão enfoque à tríade autor, texto e leitor. Outras muito relevantes não serão abordadas por focarem variados temas relativos ao ensino.

São livros voltados para o ensino fundamental e médio: *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas* (1993), de Vera Teixeira de Aguiar e Maria da Glória Bordini; *Literatura: arte, conhecimento e vida* (2000), de Nelly Novaes Coelho; *Transformando o ensino de língua e literatura: análise da realidade e propostas metodológicas* (2002), organizado por Cecil Jeanine Albert Zinani; *Letramento literário: teoria e prática* (2006), de Rildo Cosson; e *Ensino de literatura: propostas para o ensino fundamental* (2006), de Juracy Aussman Saraiva e Ernani Mügge. O conteúdo dessas obras oferece aos professores um instrumento de consulta, tornando mais acessível as abordagens em metodologias de ensino de textos literários em sala de aula. Na obra *Leitura literária na sala de aula: propostas de aplicação*, de Boberg e Stopa (2012), o leitor encontrará resenha de todos esses livros.

Propostas mais recentes indicam a subjetividade para a formação do leitor. No texto “Escrever a leitura”, presente na obra *O rumor da língua*, Roland Barthes projeta ao leitor duas perguntas entrecruzadas: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?” (BARTHES, 2004, p.26). Há no cerne dessas questões

um forte sinal de que o leitor está entabulando com o texto um diálogo efetivo, está estabelecendo com a leitura literária um jogo de produção de sentidos em que há processamento do texto, como também compreensão leitora e contextualização. O aluno está se nutrindo do texto, conforme Barthes, ao cortar o texto, refletir, escrever sua leitura, voltar ao texto. Esse jogo entre texto e leitor vai ao encontro da leitura subjetiva proposta por Jouve (2013). Para esse autor a confrontação do leitor consigo mesmo é uma das dimensões maiores da leitura.

Consoante Lima (2016, p. 18), a formação do leitor requer processos de subjetivação, a leitura “significativa apenas se efetiva quando é permitido ao leitor atuar por meio da subjetividade”. O texto literário por ser representante de textos com qualidade estética e com apelo à subjetividade é um campo privilegiado para uma didática da leitura subjetiva (JOUVE, 2002). Segundo esse autor, o leitor reorganiza seu mundo e o ressignifica ao ler o literário, ou seja, o leitor compara sua experiência de vida com o universo fictício e sai dessa experiência nutrido de ficção, “seja pela identificação com temas, personagens, enunciados poéticos ou por qualquer outro fator de ordem simbólica” (LIMA, 2016, p. 21). Nesse sentido, a subjetividade da leitura está incorporada de forma constitutiva no ato de ler, num processo contextual, sociocultural e identitária do leitor. Nessa didática, acolhem-se os sentimentos dos alunos, incentivando seu envolvimento pessoal com a leitura.

Mesmo havendo tantas publicações em relação às práticas de ensino e à sua melhoria, ainda hoje, nas salas de aulas, predomina uma metodologia calcada em um ensino respaldado no modelo tradicional, como apontam Bastos e Mattos (2008). Persiste o domínio do ensino da gramática normativa, dificultando a aprendizagem de outras práticas discursivas, como, por exemplo, a leitura.

No entanto, são inegáveis os avanços detectados no ensino de língua e literatura, que podem ser comprovados nessas pesquisas e metodologias de ensino, e na elaboração das propostas curriculares de vários estados e na implantação nacional de Parâmetros Curriculares Nacionais que oficializam esse procedimento, oferecendo diretrizes claras a respeito dos conteúdos do ensino da língua.

Em linhas gerais, essas metodologias pretendem assegurar a prática consciente da oralidade, da leitura e da produção de textos na escola, visando subsidiar o professor para a compreensão efetiva da linguagem.

Em uma proposta de ensino de leitura em sala de aula, como a que propomos aqui, para se efetivar a leitura de um texto, é importante perceber o que e como ele diz, se desvela, manifesta ideias, também o que e como ele significa. A leitura, aqui, é percebida como um processo discursivo de apreensão de significação. Há um processamento complexo nessa leitura: autor, leitor e o contexto interagem nesse processo. Enquanto o autor apresenta e articula as ideias, o leitor atribui sentido conforme combina relações entre seus conhecimentos da língua, da linguagem, do mundo, consoante Cortina (2004, p. 156) [...] a leitura também pressupõe a ação de um sujeito sobre o texto lido, na medida em que ele construirá seu texto interpretativo a partir do confronto de seu conhecimento, dimensão cognitiva, sobre o fazer do outro.

Esse leitor, inserido em diferentes realidades sociais e culturais, é instituído como enunciatário e destinatário do texto, um coenunciador⁵ que atribui significado ao explorar as estratégias articuladoras presentes no texto, num fazer interpretativo.

Pensamos uma ideia de linguagem que dê ao indivíduo o status de sujeito historicamente situado, pois “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (BENVENISTE, 1991, p. 288). Essa concepção vai ao encontro do processo de ensino de língua e leitura em sala de aula, devido esse momento de aprendizagem ser entendido como social, interativo, intersubjetivo e construído entre um eu (professor) e vários tu (alunos), ou seja, o ensinar e o aprender só se efetivam quando construídos socialmente.

Dessa forma, o arranjo entre as diferentes linguagens nas obras analisadas neste trabalho demanda modos particulares de leitura e produção de sentido. Os textos em questão exigem do leitor uma cooperação ativa, pois precisa de conhecimentos específicos sobre as linguagens verbal e verbo-viso-sonoras. Na articulação entre palavra e imagem, aciona-se o crivo poder-saber para fazer-querer-ler na atribuição de significados, manifestando, possivelmente, um leitor atento às combinações sincréticas do texto. O papel social do professor, diante desse contexto, é auxiliar, por meio de estratégias, a compreensão de si, do mundo e dos textos, utilizando uma prática de leitura que ao mesmo tempo emancipa o pensamento e humaniza o aluno, num todo.

⁵ O conceito de leitor coenunciador será melhor desenvolvido no quinto capítulo deste trabalho.

Assim, pensando em um leitor contemporâneo coenunciador, o ambiente educativo necessita acompanhar as mudanças advindas das metodologias de ensino de leitura e do avanço das tecnologias e os docentes precisam, constantemente, rever suas práticas, para tornar o ensino e a aprendizagem mais significativos e, conseqüentemente, proporcionar ao aluno oportunidades de reflexão sobre o seu próprio pensar.

Dessa forma, é imprescindível que o professor, por exemplo, em uma aula de leitura de texto literário em comparação à obra homônima fílmica, tenha subsídios teóricos suficientes sobre transmutação, sobre imagem verbo-viso-sonora, para poder explicar a esses leitores as várias semioses que se articulam nesse tipo de texto para a produção de sentido. Além disso, saiba algo sobre direção, enquadramento, planos, escolha de cor, som, música, fotografia, figurino, pois todos juntos produzem muito mais que uma comunicação visual “esteticamente agradável”, conforme já foi enunciado acima por Daley (2010).

Vale sublinhar, como impetram Cope e Kalantzis (2009), que “grande parte da nossa experiência cotidiana de representação é intrinsecamente multimodal”, portanto a escola não deve insistir em um ensino que privilegie somente o texto escrito, mas que igualmente trabalhe com seus alunos os diversos textos do seu cotidiano para lhes proporcionar acesso às várias linguagens que os compõem.

Cabe salientar que Rojo e Moita Lopes (2004, p. 38), no documento crítico sobre as Orientações Educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL 2002a), a respeito das Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, ao comparar as páginas de jornal, em diferentes períodos, impetram:

Basta examinar a página de um jornal contemporâneo e compará-la com a de um jornal publicado há 20 anos para compreender a sofisticação do *design* gráfico atual, que atinge uma infinidade de mídias (hipertextos na internet, textos na imprensa escrita, vídeos, filmes, etc). Que escolhas são feitas de cores, fotografias, desenhos, etc. na construção do significado? Esse tipo de conhecimento tem sido apontado como extremamente importante para dar conta de **letramentos multissemióticos** que têm transformado o letramento tradicional (da letra) em um tipo de letramento **insuficiente** para dar conta daqueles necessários para agir na vida contemporânea. Além disso tem sido enfatizado o **modo híbrido ou multimodal** como esses meios multissemióticos estão combinados e organizados em textos e hipertextos. Tais letramentos estão intimamente relacionados, portanto, com os requisitos **do mundo do trabalho e da cidadania** (grifos dos autores).

Disso sucede a necessidade de aprofundar, no próximo capítulo, o conhecimento sobre a relação entre literatura e cinema, as múltiplas semioses que compõem as imagens fílmicas, bem como o processo de transmutação, a partir das discussões delineadas por pesquisadores dessas áreas para compreendê-los e aplicá-los no ensino de leitura de textos fílmicos. O significado de um filme se faz pelo seu todo, mas é preciso compreender o amálgama do conjunto das pequenas partes para compor o significado pleno em relação a todas as partes.

Como já explicitado na introdução desta pesquisa, o objeto de estudo escolhido para desenvolver a presente investigação focaliza o texto literário e o fílmico homônimo transmutado, priorizando a leitura semiótica da palavra e da imagem, ou seu sincretismo, possibilitando a produção de sentido. Pressupomos que uma apropriação dessa vertente pode criar condições de aprendizagens que cinge outros tipos de textos, em suas combinações. Conforme Lajolo (1998), um livro que não seja didático, (o literário e o fílmico, por exemplo), deve oportunizar a leitura de abrangência afetiva e ainda de experiência estética. Consoante Oliveira (1998, p. 91), considera-se textos estéticos

Como elaborações languageiras não para representar mas para presentificar o mundo, os sentimentos, as impressões, as sensações, etc. Aliás, na perspectiva semiótica, entre as linguagens e o mundo natural estabelece-se uma relação intersemiótica e não de representação. Num texto de qualquer linguagem estética, o arranjo não está no lugar de alguma coisa que recria, mas é, em si mesmo, a criação de algo. Nos textos estéticos, a significação encontra-se feicionada pelas escolhas materiais da forma da expressão, e, inclusive, é por essa especificidade estrutural, que tanto agem sobre os sujeitos destinatários.

Textos estéticos como o literário e o fílmico oportunizam saber-ver, saber-ler, saber-sentir, saber-pensar e saber-criar novas particularidades de pensamento no processo de produção de sentido. Dessa forma, a leitura rompe limites das dificuldades colocadas pela linguagem verbal, para abarcar a diversidade de semioses e os efeitos produzidos. É necessário uma pedagogia de leitura implicada na fruição e no fomento de uma atitude de apreensão de todo tipo de texto, uma concepção de leitura baseada em processos de aquisição de significados para a apreensão dos discursos da contemporaneidade. Enfim, semioticamente, a leitura

concebida como processo discursivo de apreensão da significação; e o leitor um sujeito que apreende o sentido de mundo através das leituras que faz.

2



“Ali a intenção era a seguinte: primeiro eu li o *Lavoura Arcaica* ... e visualizai o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. Porque aquela poética é de uma riqueza impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me proporcionavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alcançando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens” (CARVALHO, 2002, p. 35-36).

2 LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS, CONFRONTOS E OUTRAS CONSIDERAÇÕES

“[...] o cinema está equipado de modo ideal para multiplicar magicamente tempos e espaços; tem a capacidade de entremear temporalidades e espacialidades bastante diversas; um filme de ficção, por exemplo, é produzido numa gama de tempos e lugares, e representa uma outra constelação (diegética) e de tempos e espaços, sendo ainda recebido em outro tempo e espaço (na sala de cinema, em casa, na sala de aula). A conjunção textual de som e imagem em um filme significa não apenas que cada trilha apresenta dois tipos de tempo [...]”
(STAM, 2008)

Quando os irmãos Lumière⁶, aperfeiçoando o cinestocópio de Thomas Edson, em 1895, na França, fizeram rodar a primeira película de celuloide num projetor de manivela, abriu-se uma porta a um mundo de possibilidades, de sugestões e de impressões. Ele deu o nome de cinematógrafo – registrador de movimentos (do grego: kinema + grafein) – que lhe serviu para gravar imagens de figuras em movimento e depois para projetar tais imagens. Desde então as viagens pela imaginação representadas nos filmes inauguraram um universo povoado de magia: o mundo maravilhoso das imagens. Este mundo ilusionista configura uma modalidade narrativa de cunho poético, que nos remete às mais incríveis experiências alucinatórias de amores impossíveis, paixões arrebatadoras, dramas

⁶ A primeira exibição de um filme acontece em 28 de dezembro de 1895 no Grand Café do Boulevard des Capucines, em Paris. Nessa exibição o público se emocionou com a imagem de um trem que se dirigia em direção à plateia. A impressão de realidade foi intensa e isso garantiu o sucesso do cinema, pois o espectador tinha a impressão de viver um fato real, ou seja, tratava-se de uma ilusão. Georges Méliès, que trabalhava com teatro e que estava nessa exibição, entrou em contato com Lumière, pois pretendia adquirir uma máquina ou aparelho. No entanto, Lumière assinalou que o cinematógrafo não se ajustaria para a exibição de filmes, pois sua utilidade estava voltada para estudos científicos, sobretudo pesquisa relativa ao movimento. Provavelmente, a plateia se cansaria, visto que se tratava de um aparelho que não poderia produzir grandes espetáculos. Todavia, o inventor nem imaginou que o cinematógrafo se transformaria num aparelho de contar histórias e seria uma grande máquina de sedução, uma vez que as fantasias pareciam tornar-se realidade. No entanto, tal impressão foi percebida por Méliès (SILVEIRA, 2014, p. 249-250).

Vale lembrarmos quem foi Marie Georges Jean Méliès (1861 -1938): um ilusionista francês de sucesso e um dos precursores do cinema, que usava inventivos efeitos fotográficos para criar mundos fantásticos. Méliès, além de ser considerado o "pai dos efeitos especiais", fez mais de 500 filmes e construiu o primeiro estúdio cinematográfico da Europa. Também foi o primeiro cineasta a usar desenhos de produção e *storyboards* para projetar suas cenas. O livro *A Invenção de Hugo Cabret*, de Brian Selznick, e sua adaptação cinematográfica, de Martin Scorsese, são inspirados na história da vida de Méliès. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_M%C3%A9li%C3%A8s. Acesso em 09/03/2017.

insolúveis imaginados por cada um de nós nos sonhos e nos estados alterados de consciência (ORLANDO, 2005, p. 17).

Essas imagens reproduzidas nas telas do cinema contêm histórias que podem nos levar à alegria, à inquietação, ao espanto, às lágrimas e também à reflexão, à revolta e à indignação. São algumas dessas emoções que extravasam do quadro trágico da história criada por Raduan Nassar, em 1975, transmutada para o longa-metragem homônimo de ficção por Luiz Fernando Carvalho, em 2001, *Lavoura Arcaica*.

Temos o intuito, neste capítulo, de repensar sobre a literatura e o cinema, assim como aspectos sobre transmutação e linguagem cinematográfica, para depois realizarmos possíveis leituras.

2.1 Breve panorama do cinema brasileiro⁷

O cinema surgiu no Brasil pouco tempo depois de sua criação pelos irmãos Lumière, numa época marcada por mudanças na estrutura da sociedade e que suscitaram uma série de consequências, tanto no plano econômico, como no social, uma vez que o país passava por um momento de transição política. Segundo historiadores, foi trazido para cá por imigrantes italianos, final do século XIX, por volta de 1896, e gerou enorme entusiasmo tanto para os letrados quanto para a população analfabeta, tornando-se rapidamente um espetáculo de massas nos grandes centros urbanos.

Entre os historiadores, não há um consenso sobre quem fez o primeiro filme no Brasil. Conforme Sales Gomes, foi Afonso Segredo, que, em 19 de junho de 1898, quando retornava de uma viagem da Europa, onde fora a Paris para comprar uma máquina de filmar, por encomenda de seu irmão Pascoale Segreto, um italiano radicado no Brasil, dono do conhecido Salão Paris, no Rio de Janeiro. A bordo do navio francês a vapor Brésil, Afonso filmou a baía de Guanabara. A película não foi preservada, por isso não há como provar. Para outros estudiosos, o primeiro filme foi realizado pelo advogado José Roberto da Cunha Salles, que declarou ter feito “fotografias vivas” na Seção de Pedidos de Privilégios do Ministério da Agricultura,

⁷ A fonte para as informações obtidas nesse tópico encontra-se, principalmente, em *Cinema brasileiro no século 21*, de Frantjesco Ballerini, 2012.

Comércio e Obras Públicas, em 27 de novembro de 1897. Nessa declaração, foram anexadas doze fotografias, com cerca de um segundo de imagens. Salles Gomes (1996, p. 24-25) assim se pronuncia sobre o início do filme no Brasil:

Todas as filmagens brasileiras até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor, a fita de enredo, o “filme posado”, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908. Pairam ainda dúvidas sobre a primeira a primeira fita de ficção realizada no Brasil, mas a tradição aponta *Os estranguladores*, filme de grande relevo na história do cinema brasileiro. [...]

Vicente de Paula Araújo localizou uma comédia projetada em 1908, no Grande Cinematographo Pathé: *Nhô Anastácio chegou de viagem*. É uma séria concorrente ao título de primeira fita brasileira de ficção.

A “belle époque” do cinema nacional se deu entre 1907 e 1911, com a regularização da energia elétrica no Rio de Janeiro. Em 1907, foram construídas mais de 20 salas de cinema em torno da Avenida Central, e nesse período lançados filmes como *Os capadócios da Cidade Nova* (1908), *A viúva alegre* (1909), *A gueixa* (1909) e *Sonho de valsa* (1910). Entre esses, estavam os que retratavam grandes crimes urbanos da época, como *Os estranguladores* (1906) e *O crime da mala* (1908). Essa fase do Brasil foi classificada por Salles Gomes como a idade de ouro do cinema nacional. O autor destaca o papel da literatura na produção fílmica da época, cuja influência permaneceria na fase seguinte. Como o mercado internacional (Hollywood) ainda não havia se organizado como um monopólio, os produtores brasileiros também puderam se tornar exibidores. Essa vinculação entre produção e exibição garantia um lugar nas telas para os filmes brasileiros, sem a supremacia das produções internacionais, o que viria acontecer após a Primeira Guerra Mundial, fazendo o Brasil perder o controle dos três vértices do triângulo de ouro do cinema: produção, distribuição e exibição, e sem isso não há indústria autossustentável. Assim, no decorrer do século XX, o cinema nacional apresentou uma alternância entre alta e baixa produtividade, até culminar na maior crise nos anos 1990 (BALLERINI, 2012, p. 18-19). O cineasta Eduardo Scorel (2005, p. 14) faz a seguinte análise sobre esse ciclos:

[...] O que os historiadores chamam de “ciclos” nada mais é do que o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro. É um eterno recomeçar que viveu um dos momentos de expectativas mais positivas, posteriormente frustradas, nos anos 70, e que estaria então, ainda

uma vez, vencendo uma doença terminal. A reincidência desse processo deveria servir como um sinal de alerta. A lição da história indica que a euforia pode ser passageira. Afinal, as crises parecem ser um traço definidor do nosso caráter subdesenvolvido (grifo do autor).

O cinema brasileiro começou a se redefinir, na segunda metade dos anos 1950, inspirado pelo Neorrealismo italiano, influenciando os diretores da nova geração, a geração do Cinema Novo. *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, foi fruto dessa influência, em 1955. O engajamento político e social constitui a base dessa geração, realizando filmes sobre problemas e mazelas dos centros urbanos brasileiros. Nesses filmes, procurou-se abandonar o velho tripé pela câmera na mão, usar pouca luz e promover novos talentos e propostas revolucionárias. Esse momento fez desaparecer o abismo entre o cinema nacional e as elites intelectuais e artísticas do país. A herança dessa época é uma das mais valiosas do cinema brasileiro. Glauber Rocha foi o maior destaque dessa época, realizando o seu mais famoso filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), e o primeiro longa⁸ *Barravento* (1964).

O período que compreende o Cinema Novo, segundo Xavier (2001), foi o mais denso esteticamente e intelectualmente de todo o nosso cinema, por marcar diversos estilos e ideias, que levaram a surgir a “política dos autores” e a renovação da linguagem, entre outras criações:

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. [...] Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. (XAVIER, 2001, p. 18-19).

Mesmo com o sucesso internacional que o Cinema Novo conseguiu, a produção cinematográfica brasileira sofria com a questão econômica. Entre os

⁸ No Brasil, um longa-metragem (filme) é uma obra cinematográfica com pelo menos setenta minutos. Em outros países, há variações entre 40 e 80 minutos. Curta-metragem é o nome que se dá a um filme de pequena duração, no geral, até 30 minutos (HOUAISS, 2001).

fatores que propiciavam a crise, segundo o cineasta Glauber Rocha, estão a falência dos financiadores e dos grandes estúdios nacionais e a não transformação de relatórios federais em leis de proteção à indústria nacional. Não havia uma legislação clara para a exibição de produto nacional, mas sim uma lei que beneficiava somente as distribuidoras estrangeiras. Conforme Bernardet (2007, p. 29) “Sozinho, o produtor brasileiro não tem condições mínimas de concorrer. A consequência, na prática, para o cineasta, é estar reduzido a mudar de profissão, ou a fazer cinema na base do heroísmo, ou a produzir obras *comerciais*” (grifo do autor).

Após decreto do Ato Institucional n. 5, que endureceu a censura do país, o Cinema Novo entrou ainda mais em declínio, surgindo o Cinema Marginal (1968-73) (BALLERINI, 2012, p. 30). Este cinema foi influenciado pela antropofagia modernista de Oswald de Andrade, redescoberta pelo Tropicalismo, e pelas ideias de Jean-Luc Godart, como o uso de uma linguagem mais ousada e fragmentada. Os novos cineastas rompem com as ideias de Glauber Rocha e fazem um diálogo com a produção B do cinema norte-americano, ligada à indústria cultural. O filme que marcou a transição entre essas duas gerações foi *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, filmado na Boca do Lixo (região central de São Paulo, e berço do Cinema Marginal), “contando, portanto, com forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial gerado por ela” (BALLERINI, 2012, p. 32). Essa fase foi marcada por comédias eróticas, as “porno-chanchadas”, atraindo novamente o público aos cinemas. Apesar de um público considerável conquistado por esse tipo de filme, a “porno-chanchada” deixou uma cicatriz terrível no cinema nacional, consoante Ballerini, por envolver filmes com produção precária e extremamente eróticos, estigmatizando o cinema nacional. No entanto, por atraírem o público, os filmes se pagavam, não precisando de dinheiro estatal.

O Estado diminuiu a censura dos filmes da Boca do Lixo e cria a estatal Embrafilme (1966) e passa a promover o cinema brasileiro no estrangeiro. Em 1970 passa a financiar os filmes e em 1973 a distribuí-los. O primeiro filme distribuído foi *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman. A fase da Embrafilme ultrapassou, em 5 filmes lançados, a marca dos três milhões de espectadores. Entre eles, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), atingindo a marca de 10,8 milhões de espectadores,

seguido de *A dama do lotação* (1982), 6,5 milhões, e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), 5,4 milhões. Lembrando aqui, o sucesso dos *Trapalhões*, trupe televisiva que atingiu a marca dos quatro milhões de espectadores, e sem o financiamento da Embrafilme.

Os grandes festivais internacionais foram conquistados pela gestão da Embrafilme, como os de Cannes, Veneza e Berlim. Destacam-se, só para citar alguns sucessos nacionais que ultrapassam as fronteiras do Brasil, *Eu sei que vou te amar* (1986 – Cannes), *Eles não usam black tie* (1981 – Veneza) e *A hora da estrela* (1986 – Berlim). Isso não significou, no entanto, conforme Ballerini (2012), que a empresa não tenha sido alvo de críticas pela mídia, opinião pública e os próprios cineastas, devido à má gestão administrativa, favoritismos referentes a determinados cineastas, entre outros. O auge do cinema brasileiro em participação de mercado ocorreu na era da Embrafilme, entre 1974 e 1984.

Na década de 80, perdeu-se a originalidade dos filmes e no que tange à singularidade de estilos, como também houve um desgaste financeiro na época, com o ainda presente governo militar, que acabou com o sucesso da Embrafilme. Ajudou também a popularização dos videocassetes e a maior penetração da televisão nos lares brasileiros. Leite (2005, p. 107) reflete sobre esse momento de derrocada da Embrafilme:

O lançamento do polêmico filme *Pra frente, Brasil*, em 1982, dirigido pelo ex-diretor da estatal, o cineasta Roberto Farias, provocou a antipatia generalizada do governo militar. [...] A produção em questão descreve de forma crua e direta o funcionamento dos “porões da ditadura” e seus violentos mecanismos de repressão. [...] A produção desagradou os militares, que passaram a boicotar e a esvaziar a Embrafilme, a principal produtora de *Pra frente, Brasil*.

No governo Fernando Collor de Mello, deu-se o início ao desastre do cinema brasileiro do começo dos anos 90: diminuição de salas de cinema, queda de espectadores, extinção da única lei de incentivo fiscal à cultura, a Lei Sarney (n. 7.505/86), de autarquias, fundações e empresas públicas federais, como a própria Embrafilme, CONCINE e Fundação do Cinema Brasileiro, e o próprio Ministério da Cultura, transformando-se em secretaria. Collor “concebia a cultura como mais um produto, sendo que, com sua política de liberalização do mercado, evitou a proteção

contra influências externas, liberando a entrada dos produtos culturais estrangeiros sem praticamente nenhum controle” (BALLERINI, 2012, p. 35).

Desde sua criação, essa época foi a pior do cinema brasileiro, muitos cineastas saíram do Brasil e investiram em coproduções, como foi o caso de Walter Salles com *A grande arte* e Hector Babenco com *Brincando nos campos do Senhor*, ambos de 1991. Bruno Barreto mudou-se para os Estados Unidos para trabalhar em filmes norte-americanos.

Em 1995 houve um retorno do cinema brasileiro, cujo movimento ficou conhecido como a Retomada. Em 1993 a Lei do Audiovisual começou a despertar o interesse do mercado cinematográfico brasileiro, graças à liberação de verbas de incentivo à produção. Também o Congresso aprova crédito especial para o cinema, possibilitando-se com isso mecanismos de financiamento e captação de recursos, capazes de transformar o cinema novamente. A iniciativa privada também entrou no mercado do cinema brasileiro, com a criação do Certificado de Investimento Audiovisual, permitindo que as empresas deduzissem do imposto de renda os investimentos em projetos cinematográficos. Assim, o Estado deixou de investir diretamente na produção de filmes, que passou a ser das empresas privadas. Isso possibilitou a emergência de uma nova geração de diretores e a retomada da carreira. O primeiro filme, em 1995, a ser produzido como fruto da Retomada foi *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, que alcançou mais de um milhão de espectadores. Voltou-se a falar em cinema nacional.

Em 1998, com a criação da Globo Filmes, o padrão de produção passou a ser o “padrão Globo”, com o comando de Daniel Filho, e lançou com muito sucesso, com 2,1 milhões de espectadores *O auto da Compadecida* (2000). É dessa época também o filme em análise, *Lavoura Arcaica* (2001), considerado um dos cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos, segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), tendo recebido mais de 25 prêmios em diversas categorias de festivais e mostras nacionais e internacionais, entre eles, o de melhor filme, melhor diretor, melhor ator e atriz, melhor fotografia e música.

Essa época foi marcada por lançar no mercado brasileiro diversas categorias de gênero: drama, policial, crítica social, cangaço, comédia de costume, drama/histórico, ação, aventura, biografia, musical. Esse período se encerra com o

filme *Cidade de Deus*, em 2002, mas sua herança de mais de um século, composta de sucessos e fracassos, deixa a experiência para iniciar o século XXI, com novas peças para o maquinário cinematográfico.

Conforme Eco, o texto é uma máquina tranquila que espera pelo receptor, quando este se prepara para adentrar-se, ou melhor, quando nós entramos no “[...] bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala; quando o lobo come Chapeuzinho Vermelho, pensamos que ela morreu” (ECO, 1994, p. 83). E, depois, pensar que ela volta à vida é algo que extrapola nossa capacidade cognitiva de pensar com razão, tornando o fato extremamente extraordinário. Nesse sentido, dentre as diversas artes concebidas no passar do tempo na história da humanidade, literatura e cinema se despontam entre elas, provocando indagações e discussões que facultam na concepção de teorias, estilos, tendências e métodos analíticos.

2.2 Literatura e cinema

O romance *Lavoura Arcaica*⁹, do brasileiro Raduan Nassar, é considerado um clássico pelos críticos da literatura. Segundo o professor e crítico literário Alfredo Bosi, em nota de orelha para a 3ª edição da obra, em 1989, é “uma revelação, dessas que marcam a história da nossa prosa narrativa” (Apud NASSAR, 1989). Em 2016, Raduan Nassar recebeu o Prêmio Camões, considerado o mais importante prêmio literário destinado a autores de língua portuguesa. Na premiação, o júri ressaltou “a extraordinária qualidade da sua linguagem” e a “força poética da sua prosa”, e ainda contemplou que é “através da ficção, que o autor revela, no universo da sua obra, a complexidade das relações humanas” acrescentando que “muitas vezes essa revelação é agreste e incômoda, e não é raro que aborde temas considerados tabus” (LUCAS; QUEIROS, 2016).

Há uma grande necessidade de reconhecer a importância da ficção na cultura humana, tanto na formação das identidades culturais e individuais como na

⁹ *Lavoura Arcaica* ganhou, em 1976, o prêmio Coelho Neto para romance da Academia Brasileira de Letras. No mesmo ano recebeu o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e Menção Honrosa da Associação Paulista de Críticos de Arte APCA. Foi traduzido para o espanhol, em 1982 - *Labor Arcaica*, e para o francês, em 1985 - *La Maison de la mémoire*. Em 2001, foi adaptado para o cinema sob a direção de Luiz Fernando Carvalho.

constituição de valores e comportamentos aceitos e difundidos numa coletividade, como confirma Rosenfeld (1987, p. 40):

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

E Costa (2002, p.15) complementa:

Na sociedade que se caracteriza pela mediação discursiva e por uma atitude crítica em relação a ela, a ficção se tornou a forma narrativa de maior penetração. Apelando para uma inteligibilidade sensível e emocional, ela estabelece um trânsito mais ágil entre culturas, classes e sexos, restaurando a homogeneidade necessária do universo simbólico. Por essa razão a ficção e a arte são formas comunicativas privilegiadas, capazes de resgatar um contato mais íntimo e direto com a realidade.

Uma das mais importantes funções da cultura é permitir que passemos ideias, valores e conhecimento de uma geração para outra. Desde que os seres humanos começaram a falar, usaram a fala para passar ideias para as crianças. A escrita ajudou a tornar o processo da fala muito mais sofisticado, pois coisas mais complexas puderam ser escritas e repassadas. A mídia, por sua vez, acrescentou novos níveis de conhecimento e imagens que podem ser repassadas para gerações seguintes. Straubhaar e Larose (2004, p. 284-285) assim se pronunciam sobre o assunto:

Os meios de massa mudaram o processo de transmissão de valores e a socialização. Quando as culturas humanas eram exclusivamente orais, os indivíduos aprendiam coisas primariamente com seus pais ou parentes, ou de professores locais, pastores, narradores de histórias e outros que viviam por perto e eram, provavelmente, muito parecidos com eles. (...) Hoje a mídia assumiu muitos dos papéis tradicionais de narradores de histórias, professores e mesmo pais. Com os meios de massa, o povo de uma nação inteira – ou, no caso particular de alguns livros, filmes, canções ou shows, o povo de todo o mundo – está ouvindo as mesmas histórias, idéias e valores.

A mídia do entretenimento pode ser ainda mais importante na função de transmitir valores, pois ela difunde histórias das sociedades modernas. Não é difícil entender o apelo irresistível desse tipo de mídia, pois, geralmente, ela transmite

ficção, que permite desdobramentos necessários de nossa mente, que nos faz viver processos interpretativos de natureza mágica e mítica. O poder da ficção transmitido, principalmente, por meio da televisão e do cinema, encanta-nos e abre possibilidades para vivermos experiências que não são as nossas, fazendo dela um espaço privilegiado de elaboração da vida.

A comunicação incorporou de forma significativa o som e a imagem com o rádio, o cinema e a televisão. A ficção adaptada para os meios de comunicação contamina a vida do ouvinte e do espectador. Particularmente, interessa-nos a recriação para o cinema. Neste caso, o espectador projeta-se no universo fílmico. O cinema molda o seu imaginário e contribui para o diálogo de várias culturas. Firma-se, assim, como linguagem universal e diminui as distâncias entre os idiomas e entre as classes sociais.

As tecnologias produtoras de imagens alteram sensivelmente a maneira de ver o mundo, de senti-lo, de interagir com ele e de representá-lo por meio da literatura e da arte. E de tal forma isso é verdade, que a técnica cinematográfica e a dinâmica de suas imagens em movimento influenciaram a técnica da narrativa literária. Por outro lado, houve, desde o início, uma influência da literatura sobre o cinema, com o aproveitamento de textos ficcionais na narrativa cinematográfica. Assim, a relação entre literatura e cinema pode ser vista sob a forma de dialogismo intertextual. As narrativas, nesse contexto, são repetidas de diversas maneiras, e essas livres ou não.

Como já mencionado anteriormente, em determinados momentos, o cinema faz uso da literatura, e em outros a literatura se utiliza do cinema, como aconteceu com grandes escritores do século XX, como, por exemplo, Hemingway, Fitzgerald e Faulkner. No Brasil, encontramos a influência do cinema na literatura na prosa dita “cinematográfica” de Oswald de Andrade, no romance *Operação silêncio* (1979), ou de Josué Guimarães, em *Camilo Mortágua* (1980), que usou o cinema como elemento temático e estruturador. Enfim, as possibilidades de diálogos entre os dois meios de expressão são inúmeras.

A literatura é uma arte que se consolida numa relação solitária entre dois sujeitos, que criam ou recriam espaço, tempo e personagens, à medida que se relacionam com a obra. Já em relação ao cinema, os signos se apresentam através

das imagens, dos sons, movimentos, jogos de câmeras, planos e enquadramentos, tornando a construção mais comprometida com todos os envolvidos.

Há uma grande liberdade quanto a recriar histórias para o cinema, consoante Ismail Xavier:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça teatral, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito (XAVIER, 2003, p. 61).

Assim, a transmutação de obra literária pode resultar em um produto diferente do texto original. De modo geral, estudiosos de diferentes áreas se preocupam com manifestações artísticas e procuram compreender cada uma delas. Nem sempre as ideias são similares, resultando em vieses teóricos divergentes. A literatura, por exemplo, em tempos remotos, na *Odisseia*, poema escrito no século VI a.C., no qual Ulisses, herói da narrativa, enaltece Demódocos, pela sua capacidade de narrar o rumo daquele povo, como legado divino. Nesse sentido, num primeiro momento a origem da literatura procederia das prescrições dos deuses, sua função funda-se na reconstrução dos feitos dos heróis, permitindo a manifestação do caráter mítico, poético e ideológico. Depois Platão (V-IV a.C.) e Aristóteles (IV a.C.) classificaram os gêneros literários, concentrando seus estudos nas formas, nos modos e nas figuras. Na *Poética*, texto clássico, Aristóteles destaca o conceito de arte literária.

Há muitas formulações teóricas sobre um termo específico para designar o objeto em tela, cuja definição ainda se busca. Candido (2002), por exemplo, sublinha que as manifestações literárias externam as necessidades pertinentes do homem. Sua extensão rompe fronteiras geográficas e dialoga com o tempo, remetendo à universalidade, uma vez que reflete sobre as relações humanas e com o mundo. Para esse autor, a literatura é um sistema que abarca obras e leitores, na medida em que há apropriação de textos literários pelos receptores. Por isso os tempos presente, passado e futuro se reorganizam para compor a obra e sua consolidação se dá a partir das relações entre público, texto e autor (SILVESTRE, 2014, p. 244-245).

O cinema também é um sistema, já que envolve produção, trabalho coletivo e, ao ser exibido nas telas, dialoga com o espectador, por meio de imagens e vários outros recursos cinematográficos.

Comparar esses dois objetos exige reflexão concernente aos dois sistemas semióticos. As diferenças entre os processos de elaboração e fruição das obras literárias e cinematográficas encontram-se, sobretudo, no trabalho individual, na elaboração e fruição, no caso da literatura; e trabalho coletivo e alcançabilidade, em relação ao cinema.

No processo de transmutação, cabe questionar: entre a palavra do livro e os elementos do cinema, quais interpretações possíveis co-presentes no texto literário que poderão ser privilegiadas na elaboração fílmica pelo cineasta? Como preservar um mesmo conteúdo em uma diferente forma? A aproximação entre cinema e literatura tem sido frequente ao longo dos mais de 120 anos da sétima arte. Os embates frequentes entre esses dois sistemas acontecem por diversos motivos, mas, principalmente, pela natural diferença que há entre o suporte de cada um. Na transformação de um para outro, elementos de um podem ser impossíveis de adotar pelo outro, por isso essas artes sempre serão únicas, com propósitos de buscar uma forma de expressão plena.

No caso do filme *Lavoura Arcaica*, um texto fortemente plástico, certas cenas são extremamente expressivas sob uma perspectiva imagética, a sequência narrativa se apresenta como um roteiro previamente constituído e este roteiro pode ser constatado nas páginas do romance. A experiência artística que resulta dessa percepção é absoluta, levando o espectador a sentir, mais que compreender, por meio do confronto entre imagem e palavra, o enredamento dos relacionamentos familiares em um ambiente repressor e arcaico. O diretor transformou a narração verbal em ação visual, os intensos pensamentos abstratos da personagem principal em cenas concretas e o impacto do argumento abstrato no choque dos fotogramas. Em outras palavras, Luiz Fernando Carvalho fez cinema.

Para que houvesse um diálogo entre livro e filme, Carvalho realizou uma intensa pesquisa da obra de Raduan, como também da cultura árabe. Juntos, Carvalho e Raduan estiveram no Líbano em busca da cultura, como por exemplo, a culinária, as vestes, os objetos de mobília, os rituais religiosos, entre outros.

Apresentou tudo isso para a equipe, que incorporou esses elementos de forma a criar uma atmosfera no filme, um “sopro dominado pela tradição mediterrânea” (CARVALHO, 2002, p. 36).

Cinema é o alimento da fantasia mais do que da razão, como Edgar Morin (1962) concebia, e nisso pode ser a explicação do vínculo entre literatura e cinema, ou seja, a ligação com o imaginário ou com a realidade do imaginário, por isso tantos autores transitam de um meio a outro. Assim, a articulação entre essas duas formas artísticas de expressão implica várias dimensões, não apenas a da transformação. Algumas delas veremos nos tópicos seguintes. No próximo; as similaridades e as diferenças entre as obras.

2.3 Pontos em comum entre literatura e cinema

Literatura e cinema se aproximam em vários aspectos. De acordo com Robert Richardson (1973), podemos enumerar vários tópicos de identificação entre uma obra e outra:

A dissolução de uma imagem em outra; o acúmulo de imagens de coisas e lugares sem a presença humana; a focalização centrípeta e progressiva do muito grande para o muito pequeno; o ponto de vista múltiplo a respeito de um dado episódio ou personagem; a velocidade da narrativa; o trabalho apurado com imagens; a elipse suprimindo o supérfluo; o processo de caracterização do protagonista; a trilha sonora pode achar equivalentes em determinados procedimentos prosódicos, etc (*apud.*, GUALDA, 2010, p. 205).

No entanto há dois elementos que se destacam e são extremamente importantes quando se discorre sobre as categorias que aproximam ambas as artes: a narração e a impressão da realidade.

Em uma narração há um enredo que contém uma história, sendo assim o corpo da narrativa. Pode ser linear ou não, utilizar flashbacks, flashforwards, dentre outros recursos e técnicas, há diversas formas de se organizar um texto. Mas, o que se tem de certo em um enredo de narrativa, seja um romance, um roteiro, é que, em sua construção, há um espaço, onde alguma coisa acontece, e uma ação, que se desenrola, colocando em conflito as personagens ao longo de um determinado tempo. A sucessão das ações se faz por meio do discurso, através da voz

perceptiva de um narrador, formando uma sucessão de enunciados postos em sequência, e essas são conflitos e experiências humanas, que evocam reações reflexivas aos leitores/espectadores diante das criações produzidas artisticamente. É algo para ser exibido, mostrado e que requer a presença de um leitor ou espectador, num processo de interação entre texto verbal e visual, seja por meio das palavras, seja das imagens.

Nesse sentido, os estudos das narrativas encontram espaço na pesquisa em questão, porque, além de análise semiótica, se trata aqui, também, da análise literária e fílmica, para dar conta de apontamentos para a elaboração de um roteiro de leitura de ensino de textos literários e fílmicos, como também é importante mobilizar saberes de diferentes áreas, que efetivamente deveriam dialogar nas instâncias da educação básica, para tentar concretizar no cotidiano escolar um ensino que possibilite a interfecundidade desses saberes. Para a inserção numa sociedade letrada, é necessário que na escola haja a preocupação com uma leitura que ultrapasse os limites das aulas de português, ampliando e organizando os saberes de outras áreas, facilitando a aprendizagem e o acesso a outros campos do conhecimento não restritos à escola, como propõem os documentos oficiais para a educação (BRASIL, 1998a, 1998b; PARANÁ, 2009).

Isso posto, temos que literatura e cinema se enquadram em narração. Levando em consideração que “o conteúdo de um filme se apresenta, na realidade, como um conjunto de temas combinados, mais ou menos integrados na mensagem global do filme” (ESPIRITO SANTO, 1972, p. 59), estes precisam se entrosar para poder despertar interesse e reflexão, quando puserem “em ebulição, na representação coletiva do grupo, um foco de excitação intelectual, emotiva, imaginária ligada aos desejos não satisfeitos, aos conflitos não resolvidos dos indivíduos” (BREMONT, 1973, p. 82).

Silveira (1966, p. 17-18) também vê o cinema como uma arte que se assemelha à literatura, pois ambos concebem-se na narração, no encadeamento de ideias, no entrecruzamento de temas. Para esse autor, leitor e espectador leem essas obras “pelo que se passa”. Aliás, o espectador capta “além do que o leitor vê no romance. O filme pode conter mais elipses, mais fatos sugeridos do que o romance. Exige, porém, muito menos trabalho intelectual para a sua assimilação”.

Da mesma forma Johnson (1982, p. 29) compartilha dessa opinião ao enunciar que “o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica”. Assim como também para Brémond (1973, p. 49) “uma mensagem complexa apresentando uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustados na unidade de uma história”.

Metz, com base em uma concepção semiótica, construiu fundamentos teóricos voltados para a narrativa cinematográfica. Ele discorre que o “[...] encontro com a narratividade é um grande fato que nada tinha de fatal, mas que tão pouco é ocasional: é um fato histórico e social, é um fato de civilização [...] condiciona a evolução posterior do filme enquanto realidade” (METZ, 2007, p. 112), nesse sentido, uma realidade semiológica. Para esse autor, o estudo do cinema como objeto artístico no que tange à sua expressividade pode ser motivado pelos estudos literários, já que a instância diegética é a narrativa, em suma:

O conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado. Como o cinema significa as sucessões, precessões, hiatos temporais, causalidades, relações adversativas, consequência, proximidade ou afastamento espacial: tantas questões centrais para a semiologia (METZ, 2007, p. 118).

Nessa perspectiva, também Aumont (2007, p. 78), salienta:

[...] interesse dessa acepção filmológica é acrescentar a noção de história contada e de universo ficcional à ideia de representação e de lógica suposta por esse movimento representado. O próprio do cinema, é, com efeito, que o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese.

Em relação à ficção fílmica, para Aumont todo filme é uma ficção, pois se apodera de cenários, as personagens são representadas por atores que participam de uma história, que pode ser linear ou não; há conflito, enfim, o filme de ficção “é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos e atores)” (AUMONT, 2007, p. 100).

Em uma narrativa fílmica, como no romance, há o envolvimento de um enunciado, como também de um enunciador (quem narra), além de um enunciatário

(o espectador). Para isso precisa-se de uma coerência interna e uma gramática específica para que o espectador participe dos episódios denotados. As imagens agregadas aos outros recursos fílmicos consentem embrenhar nos meandros internos da narrativa e isso resulta da organização coesa do filme, do encadeamento das partes da história, acrescida dos efeitos narrativos, de ritmo e som.

Assim, a narrativa na ficção fílmica abarca estruturas antigas, como outras artes já as utilizaram, e adapta-se perfeitamente ao cinema, tendo apenas que revitalizar por novos modos de recepção e veiculação.

O avanço nos estudos da narrativa deve-se, em grande parte, à semiótica. É importante sabermos como ela se constitui e se organiza, o que veremos no tópico a seguir.

2.3.1 Estrutura da narrativa: ações e funções

Vários são os que participaram em debates sobre a função da narrativa na sociedade primitiva e na sociedade moderna. Entre eles, estão o antropólogo Claude Lévi-Strauss, o folclorista Vladimir Propp, o especialista em semiótica Roland Barthes e o teórico britânico de estudos culturais Stuart Hall. O amplo interesse nesse campo está na universalidade da narrativa. Como já explicitado anteriormente, todos os povos, em qualquer lugar ou tempo, contam histórias. Ela dá sentido ao nosso mundo. Precursor do estudo estrutural da narrativa e o pioneiro a tratar do percurso da metalinguagem sobre narrativa foi Vladimir Propp (1895-1970), em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (editada em 1928).

Foi nas pesquisas de Propp que se constatou que a estrutura e a função das narrativas são muito parecidas em qualquer cultura humana. Ele apresentou várias funções organizadas em grupos narrativos, indicando seu lugar na evolução da trama. A partir desse estudo, iniciaram as teorias consecutivas sobre o assunto na linha francesa e se arquitetou uma grande bibliografia com Barthes, Greimas, Courtès, Todorov, Rastier e o grupo de Entrevernes, entre vários outros. Ele influenciou autores no campo dos estudos dos contos populares orais ou escritos, dos mitos, e de narrativas literárias.

Propp deu o nome de funções às ações dos personagens no desenvolvimento da intriga, estabelecendo 31 funções para o conto maravilhoso russo. Seus estudos deram início a uma sucessão de análises funcionais da narrativa, que se espalharam por vários continentes. Em Balogh encontramos, de forma resumida, essas funções proppianas:

[...] afastamento, proibição, transgressão, interrogatório, informação, engano, cumplicidade, dano ou carência, mediação, ação contrária, partida, função do doador, reação do herói, recepção do objeto mágico, traslado, luta, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, socorro. Esse esquema pode ter algumas variáveis tais como tarefa difícil e realização da tarefa, no lugar de luta-vitória, entre outros (BALOGH, 2002, p. 55).

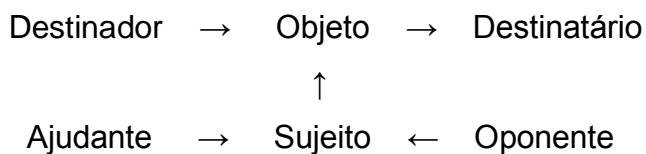
Apesar das limitações desse estudo, a maioria dos modelos de análise, de linha francesa, empregou sua obra como padrão. O conceito de ação com a designação de função proposto por Propp nos modelos posteriores sofreu algumas variações na denominação, como fazer ou performance, mas continua com o seu conceito central: “Por función entendemos la acción de um personaje definida desde el punto de vista de su significación em el desarrollo de la intriga” (PROPP, 1970, p. 33, *apud* BALOGH, 2002, p. 56).

Greimas dá forma ao seu modelo de narrativa fundamentado na leitura do folclorista Propp e sua contribuição ao modelo deste foi perceber que as funções poderiam ser reduzidas a um número bem menor e continuar dando conta de todas as transformações da narrativa. O autor também aumenta o grau de abstração em relação ao do folclorista. Desse modo, Greimas reduz as 31 funções proppianas a apenas quatro programas narrativos que compõem o que se chama de esquema narrativo canônico. Nas palavras de Greimas “A reflexão que nos permitiu apreender o conceito de esquema narrativo assenta, em grande parte, no exame do conto maravilhoso proppiano” (Greimas, 1979, p. 14), o autor ainda diz:

O valor do modelo proppiano, vê-se bem, não reside na profundidade das análises que o suportam, nem na precisão das suas formulações, mas na sua virtude de provocação, no seu poder de suscitar hipóteses: é a ultrapassagem da especificidade do conto maravilhoso em todos os sentidos que caracteriza a preocupação da semiótica narrativa desde os seus primórdios. O alargamento e a consolidação do conceito de *esquema narrativo canônico* aparece assim como uma das tarefas presentes (GREIMAS, 1979, p. 14, grifo do autor).

As histórias dos contos de Propp eram constituídas por um percurso de uma personagem, caracterizada por um não saber/não poder fazer (não possui competência, experiência) ao saber/poder fazer (já possuidora de competência).

Propp não previa a derrota na trajetória da personagem e nem que havia um anti-herói, assim o modelo de Greimas pressupõe um nível de abstração maior e compõe-se de um modelo atuacional ordenado por seis atuantes, que são: “o sujeito e o objeto, investimentos do querer; o destinador e o destinatário, investimentos do saber; o ajudante e o oponente, investimentos do poder” (BALOGH, 2002, p. 58). Assim esquematizados pela autora:



O esquema de Greimas permite identificar um conjunto de atuantes e as relações entre eles. Sua base está na relação sujeito / objeto, no eixo do querer. Quando esse objeto passa a ser um valor almejado pelo sujeito e este se encontra impulsionado a agir para adquirir, tem-se a trajetória narrativa, chamada também de percurso narrativo.

Esse percurso será mais bem desenvolvido no quarto capítulo, onde explanaremos o percurso gerativo de sentido proposto por Greimas. A seguir, uma nota sobre a impressão da realidade, outra similaridade entre os objetos em tela.

2.3.2 A impressão da realidade

Mais do que na literatura, na pintura, no teatro, na fotografia, ou em qualquer outra arte, o cinema nos dá o sentimento de estarmos assistindo a um espetáculo quase real. Metz (2004, p. 16-17) assim explica esse sentimento:

Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto -, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que

o linguista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério. Há um modo fílmico da presença, o qual é amplamente *crível*. Este “ar de realidade”, este domínio tão direto sobre a percepção têm o poder de deslocar multidões, que são bem menores para assistir à última estréia teatral ou comprar o último romance.

Esse segredo de uma presença identificada nas imagens é que faz o público ter a impressão do real. Essa impressão já foi questionada na fotografia por Roland Barthes, em *Retórica da Imagem*. Segundo esse autor, olhar uma fotografia não é perceber um ser-aqui, mas um ter-sido-aqui, uma categoria do espaço-tempo - local e tempo anterior, assim na fotografia há o aqui e o outrora juntos, explicando a “irrealidade real” da fotografia. A parte da realidade é percebida no acreditar que a fotografia está mostrando algo que realmente aconteceu, é uma anterioridade temporal - flagrada e concretizada num momento específico. A irrealidade se percebe pela subjetividade temporal, ou seja, o que está retratado foi assim, mas não é mais; e o aqui também é subjetivo, pois o que nos é apresentado pela imagem não está verdadeiramente *aqui*. Muito diferente no que acontece com o cinema, onde o espectador apreende um “ser-aqui vivo” (METZ, 2004). Para Metz a impressão da realidade é um fenômeno de duas faces: pode-se procurar a explicação no aspecto do objeto percebido ou no aspecto da percepção. No objeto percebido, a duplicação é mais ou menos parecida, fiel ao seu modelo, carrega em si indícios de realidade; no aspecto da percepção, “esta construção ativa, que a percepção sempre é, os manipula de modo mais ou menos atualizante”, e ainda há uma permanente interação entre os dois fatores: “uma reprodução bastante convincente desencadeia no espectador fenômenos de participação – participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva – que contribuem para conferir realidade à cópia” (METZ, 2004, p. 19).

Nesse sentido, para o autor (Ibid., p. 19), o “movimento” é considerado a maior diferença que se poderia apreender entre o cinema e a fotografia, haja vista que tal característica resultaria no “índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos”, que constrói a impressão de realidade dos filmes, uma vez que o movimento é “imaterial”, não se oferece ao tato, mas à visão do espectador. Enfim, a fotografia provoca ilusões, mas não prescinde de movimento, pois o movimento não se configura na materialidade em si, mas na percepção visual,

porque o movimento é imaterial. Ou seja, no cinema, “[...] a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento” (METZ, 2004, p. 22).

Nesse sentido, o movimento juntamente com o visual, o sonoro e o imagético produz a impressão do real no cinema, que é a base de seu sucesso. Assim como no romance, a “realidade” de vidas passando na tela é muito forte, conforme ratifica o crítico Bernardet (2006, p. 12) “não só o cinema seria a reprodução da realidade, seria também a reprodução da própria visão do homem”, e ainda complementa:

O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade, como o Pica pau amarelo ou O mágico de Oz, ou um filme de ficção científica como 2001 ou Contatos imediatos do terceiro grau, a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras, ela confere realidade a essas fantasias (BERNARDET, 2006, p.12-13).

No entanto, o cinema não faz sucesso somente por causa dessa realidade que se impõe fortemente, mas também devido à “exploração dos recursos cinematográficos e no uso desses recursos para criar o contexto da ação” (DINIZ, 1999, p. 31). Assim, a montagem, a posição da câmera, o *close up*, entre muitos outros, são técnicas escolhidas pelo diretor para criar o mundo real e “construir um significado que não preexiste à representação” (GUALDA, 2010, p. 207). Nesse sentido, Xavier (2005, p. 128) salienta:

[...] se diante da imagem cinematográfica, ocorre a famosa impressão de realidade, isso se deve a que ela reproduz os códigos que definem a objetividade visual segundo a cultura dominante em nossa sociedade; o que significa dizer que a reprodução fotográfica é objetiva justamente porque ela é resultado de um aparelho construído para confirmar a nossa noção ideológica de objetividade visual.

Da mesma forma, o romance apresenta essas técnicas por meio do discurso do narrador. Ao invés do diretor, o narrador dá a voz ao texto narrativo. No romance a impressão da realidade é conhecida como verossimilhança que se realiza por meio da linguagem (coesão, coerência), pela caracterização dos personagens, entre outros elementos, que o autor utiliza para que tenhamos a impressão de que tudo que vemos na trama é semelhante a algo que acontece com pessoas que

conhecemos, num ambiente específico e em determinado momento que vivemos. A identificação que sentimos com os acontecimentos em cena, com os indivíduos, o ambiente explica nossa concentração e sustentação dentro da narrativa.

Ao ler um livro ou assistir a um filme, saímos de nossa realidade concreta e projetamo-nos num mundo subjetivo, construído simbolicamente. Esse escape mexe com nossa sensibilidade e nossos sentimentos, como também nos faz pensar e refletir sobre o mundo circundante pelas ideologias presentes nas vozes dentro da narrativa. A sensação que dá, quando os atores das obras atualizam o imaginário por meio dos recursos da linguagem do romance e do filme, é que tudo é sentido pelos leitores/espectadores como sinônimo de vida.

Assim como há similaridades entres romance e filme, há também diferenças, entre elas, como já mencionadas anteriormente: a linguagem utilizada pelos dois meios, o tempo e espaço da narrativa e a voz que narra a história. Nesses elementos encontramos as disjunções entre esses dois objetos.

2.4 O confronto entre literatura e cinema

[...] as ferramentas da análise servem para caracterizar o estilo. o termo “estilo” deve ser considerado em sentido amplo, como a arte de contar uma história em imagens e em sons; compreende a escolha dos atores e dos cenários, as regulações técnicas, a disposição dos pontos de vista e dos pontos de escuta, etc. tudo é importante em matéria de estilo: a abertura da objetiva e a cor do papel pintado atrás do ator, a rapidez do travelling e o vaso de flores, à esquerda.

(JULLIER; MARIE, 2009)

Conforme Metz (1972, p. 10), “A literatura significa, o cinema expressa”. Para significar, a literatura se apropria da palavra e da sua construção linguística e estas garantem a produção de imagens. O leitor, no processo da leitura, ativa os atos de imaginação, levando-o a constituir o sentido do texto de maneira a consolidar sua presença no mundo que se constrói na instância textual. Isso também acontece com o espectador ao assistir a um filme, no entanto, a linguagem utilizada para criar essas imagens é outra. O escritor expressa a sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num determinado estilo. O cineasta realiza as mesmas

operações, mas com imagens e o estilo deste se define pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema.

Livro e filme utilizam linguagens diferentes, pois são sistemas de comunicação diversos. Enquanto um romancista tem à sua disposição toda a riqueza da linguagem verbal, um cineasta lida com diferentes materiais de expressão, por isso o cinema se caracteriza por se expressar de forma multimodal: imagens em movimento, iluminação, linguagem verbal oral (diálogos), sons e ruídos não-verbais (efeitos sonoros), música, os movimentos da câmera, enquadramentos, planos, ângulos de filmagem, cor, entre outros. Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras, portanto a diferença entre os dois meios não se reduz à diferença entre linguagem escrita e a linguagem audiovisual. Por exemplo, *Lavoura Arcaica* é um filme com uma cuidadosa produção. Luiz Fernando Carvalho manifesta seu estilo por meio de uma câmera que não hesita em cortar e montar os planos-sequências em diferentes enquadramentos; ele aproxima, em vários momentos, a câmera dos atores para ressaltar detalhes da cena, faz montagens que mostram minúcias em primeiro plano, em plano médio, plano americano, plano geral. Utiliza a técnica da profundidade de campo para mostrar maior interação entre a narrativa e a elaboração plástica da imagem. Tudo isso para narrar a história de maneira objetiva (mas com bastante subjetividade) e para parecer real.

Nesse sentido, o que importa nessa narração é que não se apresente como discurso construído, mas como descoberta de uma realidade nova, que o olhar vai explorando. Carvalho vai construindo seu estilo e seu modo de narrar e fazer filme. E, assim, os movimentos de câmera, as técnicas das luzes, do som, fundamentam encadeamentos narrativos que desencadeiam na consciência dos espectadores afetos e associações entre imagens, emoções e personagens. Essas técnicas da linguagem particular do cinema permitem viagens exploratórias, as quais influenciam suas emoções pessoais.

Assim como o romance “o cinema ama a ambigüidade, a emoção indefinida” (CARRIÈRE, 2006, p.34-35) e nos leva a apreender coisas que não são explícitas, nem definíveis. Um olhar, uma mão, um cenário, pequenos objetos podem conter alguma coisa significativa. Quadros, cenas, sequências, planos, câmeras podem aderir ao estado emocional do narrador e dos personagens. Planos fixos e discretos

travellings podem criar inquietações. A câmera, os atores e os objetos num espaço podem criar uma coreografia fabulosa que leva a uma tensão ou uma confusão emocional, colocando em destaque o conflito e suscitando um jogo entre o interior e o exterior, seja da personagem ou do espaço. Assim, o cinema tem um modo bem particular de narrar a realidade. Imagens visuais, linguagem verbal, sons não-verbais, música, iluminação são diferentes materiais de expressão utilizados pelo cineasta na construção de uma obra fílmica.

São alguns desses elementos que vamos colocar em pauta agora para explicitação.

2.4.1 A linguagem do cinema

A leitura de um simples plano conduz quase certamente a entrar nos detalhes e na regulação dos parâmetros técnicos e a flertar com a leitura genética. Um passo para trás permite vislumbrar uma sequência - o encadeamento dos planos, o cheque das imagens justapostas. O novo significado que nasce da consecução de duas figuras consiste, assim, no que é essencial ao trabalho de leitura. A cenografia – uma composição que engloba o simples jogo das regulações técnicas – se revela e o filme começa a fazer sentido. Um passo a mais e, pela articulação das sequências entre elas, a obra se constitui, acabada, quase autônoma – na verdade, ela não o é jamais, pois sua leitura mobiliza muitos códigos e múltiplos conhecimentos previamente requeridos, todos objetos exteriores a ela. Nesse estágio, é possível apreciar a forma como a história foi contada e, literalmente, “falar do filme”.

(JULLIER; MARIE, 2009)

O cinema traz algumas singularidades advindas de sua linguagem para se manifestar, não é um sistema discreto de significação, como na escrita, pois incorpora tecnologia e elementos técnicos cinematográficos para contribuir no significado. Essa linguagem foi se construindo aos poucos e, segundo Bernardet (2006, p. 32), “é provavelmente aos cineastas americanos que se deve a maior contribuição para a formação desta linguagem cujas bases foram lançadas até mais ou menos 1915”. Herdeiro dos folhetins do século XX, o cinema estava se preparando para se tornar também um contador de histórias. Para isso precisaram-se criar estruturas narrativas e a relação com o espaço. No início, víamos quadros sucessivos de imagens que diziam acontece isso, acontece aquilo, e assim por

diante. Eram cenas relatadas que se sucediam no tempo, com imobilidade da câmara¹⁰. Então o cinema consegue abandonar essa imobilidade e dizer “enquanto isso”, deslocando a câmara para explorar o espaço, “a tela permanece fixa, mas as coordenadas do espaço que vemos na imagem mudam constantemente, não só de uma imagem para outra, como dentre de uma mesma imagem, graças aos deslocamentos da câmara” (Bernardet, 2006, p. 35).

A imagem, consoante Martin (2003, p. 21), “constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa”. Por um lado resulta da atividade automática de um aparelho capaz de reproduzir a realidade, que capta aspectos precisos e determinados dessa realidade, porém, ao mesmo tempo, essa atividade se orienta no sentido desejado pelo realizador, que possui valores, visões de mundo, cultura, bem particulares. Assim, quando o homem intervém, sua influência sobre o objeto filmado é decisiva e a realidade que aparece é subjetiva. “A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor” (Martin, p. 25).

A câmara possui um papel fundamental na criação dessas imagens, ela é o agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica. Nesse processo, o **enquadramento** constitui o primeiro aspecto da participação criadora da câmara no registro da realidade exterior para a transformação em matéria artística. Trata-se da composição do conteúdo da imagem, da maneira como o diretor organiza o fragmento de realidade para transportar para a tela. Na escolha da matéria filmada é possível: a) deixar alguns elementos da ação fora do enquadramento (elipse), b) mostrar apenas algum detalhe significativo (sinédoque), c) compor arbitrariamente o conteúdo do enquadramento (uso de símbolo), d)

¹⁰ Os primeiros filmes não eram narrativas estruturadas e sim breves registros de tomada única de cenas do dia a dia, como o famoso filme dos Lumière que mostra trabalhadores saindo da fábrica no final de um turno. Os irmãos Lumière venderam suas participações comerciais a Charles Pathé em 1900, o que preparou o caminho para a evolução comercial em grande escala e o domínio inicial da produção cinematográfica, na França. Atribui-se a George Méliès o desenvolvimento do longa-metragem narrativo, que teria iniciado a produção comercial em 1896. Sua contribuição mais importante foi libertar o “tempo da tela” do “tempo real”, fazendo uso da *edição*, ou seja, a possibilidade de o cineasta arranjar a sequência de imagens na tela, ao invés de permitir que isso fosse ditado pelo assunto em si. Também, confere a Méliès a invenção de outras práticas que fizeram com que a narrativa pudesse ser estruturada - isto é, acelerada, desacelerada, em suma, composta – com alguma organização (TURNER, 1997, p. 36-37).

modificar o ponto de vista normal do espectador (novamente o símbolo), e) jogar com a terceira dimensão do espaço (profundidade de campo) para obter efeito dramático. O enquadramento é o mais importante e o mais necessário recurso da tomada de posse do real pela câmera (MARTIN, 2003, p. 35-36).

As noções técnicas e a nomenclatura utilizada para a concepção das imagens relacionam-se aos **movimentos de câmera**. A expressividade do discurso se constrói a partir dos planos, que são as tomadas de cenas entre dois cortes. Deixemos a palavra com Xavier (2005, p. 27), que explica as nomenclaturas e as técnicas básicas:

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de **seqüências** – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada seqüência seria constituída de **cenas** – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a *decupagem* como o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos. O **plano** corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem (grifo nosso).

Ainda, conforme Xavier (2005), o fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado, induz um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição da câmera – distância e ângulo – em relação ao objeto. Assim, o ponto de vista é apresentado pela localização da câmera, é o ponto de observação da cena, de onde parte o olhar. Nunca é neutro, aliás, nada no cinema é neutro, a representação da realidade é sempre mediatizada pelo tratamento fílmico, como assinala Metz (*Apud* XAVIER, 2003, p. 18):

Se o cinema é linguagem, é porque opera com a imagem dos objetos, não com os próprios objetos. A duplicação fotográfica [...] arranca do mutismo do mundo um fragmento de quase realidade para fazer dele o elemento de um discurso. Dispostas diferentemente do que na vida, tramadas e reestruturadas pelo fio de uma intenção narrativa, as efígies do mundo tornando-se os elementos de um enunciado.

Assim, a realidade que vemos nas imagens fílmicas é um signo de algo mais e todas as posições de câmera realizadas por um cineasta refletem conotações. Cada plano é a tradução de uma perspectiva global que contamina todos os passos da realização de um filme. A câmera mostra fatos de cima ou de baixo, de perto ou

de longe, guia o olho do espectador de um detalhe ao outro, conforme a intenção do diretor.

Assim, é na articulação dos planos que se deve produzir um sentido lógico e coerente para o texto visual. Xavier (2005, p. 28), ao tomar os conceitos de decupagem clássica, classifica quatro planos, que serão demonstrados no quadro a seguir:

Quadro 1: Demonstrativo dos planos

Plano Geral	Insero o sujeito em um ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles. Mostram cenas amplas, todo o espaço da ação. Abrange um campo maior de visão.
Plano Médio ou de Conjunto	Mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário), principalmente em interiores (uma sala por exemplo).
Plano Americano	Corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas da cabeça até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela
Primeiro Plano (<i>close-up</i>)	A câmera, próxima da figura humana, focaliza um detalhe, um rosto ou uma mão, por exemplo. (Há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho, ou uma boca ocupando toda a tela).

A câmera, assim, além de se deslocar no espaço, recorta-o. Ela filma fragmentos do espaço, que podem ser amplos, por exemplo, um campo, ou restritos, um rosto.

Quanto ao ângulo ou posição da câmera, Xavier (2005, p. 28) assim os explica “considera-se em geral normal a posição em que a câmera localiza-se à altura dos olhos de um observador de estatura média, que se encontra no mesmo nível ao da ação mostrada”, adota-se as expressões ‘câmera alta’ e ‘câmera baixa’ para apontar as situações em que a câmera pretende mostrar os episódios de uma

posição mais elevada ou de um nível inferior. Vejamos exemplificado no quadro abaixo:

Quadro 2: Demonstrativo da posição da câmera

Câmera Alta (<i>plongéé</i>)	De cima para baixo – efeito de rebaixamento
Câmera Baixa (<i>contra-plongéé</i>)	De baixo para cima – impressão superioridade.

Metz utiliza o termo *plongéé* para câmera alta, e *contra-plongéé* para câmera baixa. Martin (2003, p. 41) também adota esta nomenclatura e destaca a significação psicológica das imagens filmadas a partir desses ângulos. A *contra-plongéé*, geralmente, dá a impressão de superioridade, “exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos”; em *plongéé*, ao contrário, ocorre um efeito de rebaixamento, “apequenar o indivíduo, esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável”¹¹

Há, também, os movimentos de câmera chamados *travelling* e panorâmica:

Quadro 3: Demonstrativo dos movimentos da câmera

<i>Travelling</i>	Deslocamento da câmera num determinado eixo.
Panorâmica	Rotação da câmera em torno de um eixo, vertical ou horizontal, sem deslocamento do aparelho.

Assim como o uso do plano no cinema deu-se em função de uma necessidade denotativa – dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa, com os movimentos de câmera não foi diferente, pela necessidade de acompanhar as personagens nas cenas. As panorâmicas correspondem à ação de virar a cabeça; e os *Travellings* têm por objetivo o deslocamento do corpo inteiro no modo retilíneo. Esses movimentos, normalmente, se combinam. Ainda há o *zoom*, mas não é muito apropriado chamá-lo de movimento, trata-se de uma variação da distância focal.

¹¹ Em *Cidadão Kane*, por exemplo, um confronto entre Kane e sua segunda esposa Susan é representado numa tomada em *shot-reverse* em que, numa tomada, Susan olha para cima para se dirigir a este (ou a câmera) olha para baixo para se dirigir a Susan na tomada seguinte. Susan é oprimida e diminuída pelo ângulo da câmera, enquanto a estatura de Kane é aumentada. Nessa sequência, o manejo dos ângulos da câmera é o principal meio pelo qual o público é informado sobre a mudança de relacionamento entre as duas personagens (TURNER, 1997, p. 58).

Ao se decidir pelo local de observação, a **profundidade de campo** define a quantidade de objetos que estarão dentro do quadro, no sentido lateral e no sentido do eixo da objetiva. Indica a nitidez no sentido do eixo da objetiva. Trata-se de parâmetros regulando a construção do ponto de vista. Uma composição em profundidade de campo, conforme Martin (2003, p. 165-166), consiste em distribuir as personagens e os objetos em vários planos e fazê-los representar, tanto quanto possível, de acordo com uma dominante espacial longitudinal (o eixo óptico da câmera). A profundidade de campo é tanto maior quanto mais afastados os planos de fundo estiverem do primeiro plano e quanto mais próximo da objetiva este se encontrar. É a exploração do olhar humano, que fixa e esquadrinha numa direção precisa e em distâncias muito variadas e permite obter igual nitidez para os objetos afastados e para os objetos próximos.

No nível da sequência fílmica, o fundamento mais específico da linguagem fílmica é a **montagem**, que consiste na organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. A montagem pode ser narrativa e expressiva, consoante Martin (2003, p. 132). A narrativa consiste em reunir, numa sequência lógica, planos que apresentam um efetivo conteúdo, e contribui para que a ação progrida do ponto de vista dramático “(o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador)” (Ibid.). A montagem expressiva são justaposições de planos cujo objetivo é gerar um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens, buscando exprimir um sentimento ou uma ideia e produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador (Martin, 2003, p. 132-133).

Para Eisenstein (2002, p. 13-14), o objetivo e as funções fundamentais da montagem são:

[...] o papel que toda obra de arte se impõe, a *nessecidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo. Sem falar no aspecto *emocional* da história, ou mesmo de sua lógica e continuidade, [...] apresentar não apenas uma narrativa *logicamente coesa*, mas uma narrativa que contenha *o máximo de emoção e de vigor estimulante* (grifos do autor).

Aqui cabe diferenciar planos, cenas e sequências na composição da montagem: o plano é a porção do filme entre dois pontos de montagem, ou pedaço

de filme entre dois cortes, ou ainda o pedaço do filme entre duas ligações; a cena é demarcada pela unidade de lugar e de tempo; já a sequência consiste numa sucessão de planos cuja característica principal é a unidade de ação, ou ainda, um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação).

Há, ainda, muitos outros recursos técnicos no processo de criação de um filme, como os elementos fílmicos não específicos, que são a iluminação, o vestuário, o cenário, a cor; ainda há as elipses, as ligações e transições, as metáforas e símbolos, os fenômenos sonoros (ruídos, música), os diálogos. Todos esses elementos produzem sentido na narrativa fílmica (em sua dimensão visual, verbal e sonora). Esses componentes serão inseridos nas análises conforme a necessidade.

Faremos rápida explanação sobre a iluminação, o som e a música, dentre esses elementos, pois serão bastante explorados na análise do filme. A **iluminação**, no cinema, obedece a uma estratégia, ajuda a compor um quadro, uma cena ou uma sequência. A técnica da iluminação pode ser aproveitada como um meio natural de dirigir a atenção do espectador para um determinado elemento específico do quadro, enquanto outros são obscurecidos. Constitui o principal operador anafórico do filme, e são inúmeras as possibilidades criativas: realizar contrastes, criar atmosferas, sugerir sentimentos, acentuar certas qualidades (positiva ou negativa) do interior das personagens. O **som** coloca à disposição do filme um registro descritivo amplo, pode ser utilizado como contraponto ou contraste em relação à imagem. São várias as contribuições: aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem, ou seja, *a impressão da realidade*; a trilha sonora restabelece a *continuidade*, tanto ao nível da percepção quanto ao da sensação estética; a *voz em off* torna possível a exteriorização dos pensamentos (monólogo interior); o *silêncio* sublinha com força a tensão dramática de um momento (símbolo de morte, perigo, solidão); entre muitas outras contribuições, a **música** constitui um material expressivo muito rico. Age sobre os sentidos, como fator de intensificação e aprofundamento da sensibilidade, explicita implicações psicológicas de certas situações dramáticas, exprime uma apreciação subjetiva do acontecimento, intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à

compreensão da tonalidade humana de um episódio (MARTIN, 2003, 113-126). Enfim, são muitos os elementos materiais que participam da criação da imagem e do universo fílmico.

Outro ponto de contato entre literatura e cinema é a relação entre o tempo e o espaço. Essa relação acontece de maneira bastante diferente para os dois objetos e é o tópico a ser discutido a seguir.

2.4.2 Tempo e espaço: diferenças entre literatura e cinema

Tanto no romance como no filme não há, necessariamente, o desenrolar-se cronologicamente, mas os dois objetos diferem em relação ao tempo e ao espaço. As lembranças podem ser narradas em exposições não ordenadas que se unem por associações ou indícios dentro da mente de personagens, os quais convertem-se em imagens visuais. Nos filmes, há sequência ou saltos de um tempo para outro, valem-se das técnicas literárias do *flashback* ou do *flashforward*, no entanto há necessidade de um efeito na tela (a iluminação pode ficar difusa – frontal, contraluz de ângulo oposto e luz oblíqua; a cor da imagem pode se modificar, normalmente preto e branco, ou uma coloração envelhecida, pálida; na velocidade das tomadas, na ausência de ação ou mesmo de fala; além das questões relativas à edição e montagem, à trilha sonora, ao enquadramento da imagem). Na literatura, isso é representado por um marcador temporal, como advérbio ou tempo verbal. No filme “a noção de tempo só pode ser criada através do contexto, da relação entre a tomada e o resto do filme, ou por meio verbal” (Diniz, 1986, p. 99-100).

Enfim, no romance, o tempo é marcado linguisticamente; no filme, pelas imagens de ações concretas e é percebido como similar ao tempo real, que constatamos pela ação e movimento, e não pelo tempo cronológico. Há predominância do espaço no filme e do tempo no romance. O espaço é conceitual no romance, e o tempo é expresso intensamente, como explica Brito (2006, p. 146):

Sendo o romance eminentemente conceitual e mediatizante, e o filme, eminentemente espetáculo atualizante, presentificador, o espaço aparece sempre naquele primeiro como se temporalizado, ao passo que o tempo aparece neste segundo sempre como que espacializado. Isso porque o que em literatura é resultado (a construção da imagem mental, advinda da

decodificação da linha discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta).

Segundo Lawson (1967, p. 267), “o cinema pode dispor os acontecimentos em qualquer ordem temporal, embora valorizando o impacto imediato; enfoca o passado e mesmo o futuro como se tratassem do tempo presente”. O romance tem relação àquilo que aconteceu; e o filme, àquilo que está acontecendo, situado entre o passado e o futuro. Dessa forma, o presente é um tempo inerente ao filme, como confirma Lotman (1978, p. 64) “em qualquer arte ligada à visão, só existe um tempo artístico possível, o presente. [...] Mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real”.

Metz (2004, p. 29) salienta que há dois tempos em uma sequência temporal, o tempo “do narrado e o tempo da narração (tempo do significado e do significante)”, explicando que essa dualidade não só torna concebível distorções aos aspectos temporais, mas “[...] nos leva a constatar que uma das funções da narração é transpor um tempo para outro tempo e é isso que diferencia a narração da descrição (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da imagem (que transpõe um espaço para outro)”. E ainda acrescenta que o espaço e o tempo na narração fílmica estão relacionados e mostra essa relação com base em um exemplo:

[...] o “plano” isolado e imóvel de uma extensão desértica é uma imagem (significado-espaço → significante-espaço); vários “planos” parciais e sucessivos desta extensão desértica constituem uma descrição (significado-espaço → significante-tempo); vários “planos” sucessivos de uma caravana andando nesta extensão desértica formam uma narração (significado-tempo → significante-tempo) (METZ, 2004s, p. 32, grifo do autor).

O espaço¹², ainda, pode representar um sentido simbólico ou condizer às imagens e percepções reais do espectador. Assim, é nesse complexo espaço-tempo que modela o universo fílmico, que estrutura de maneira fundamental e determinante toda a narrativa cinematográfica.

¹² Além dessas implicações, Xavier (2005, p. 24) sublinha que o “[...] espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo às leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema e na literatura”, dessa forma tempo e espaço estão intimamente encadeados.

Além do tempo e do espaço, há outros itens que compõem as narrativas literárias, como o narrador. Elemento fundamental na história, uma vez que a narra de um determinado ponto de vista. Esse é o tópico a seguir.

2.4.3 A figura do narrador no romance e no filme

Quando alguém escreve algo (uma carta, um texto, uma reportagem, um depoimento, uma experiência) verificam-se atos de enunciação em que o eu do sujeito da enunciação, num momento e num lugar determinados, produz enunciados, se identifica com um sujeito empírico e historicamente existente (possui identidade). Portanto quem escreve um texto literário é um indivíduo empírico, que existe. Já o sujeito da enunciação literária, o eu que se manifesta no texto, que fala no texto, pode ou não se identificar com o indivíduo que escreve. Há bastante tempo que existe a consciência de que o eu do texto literário não é identificável com o eu empírico. No entanto, há pouco tempo que a metalinguagem do sistema literário estabelece de modo fundamentado a distinção entre autor empírico, autor textual e o narrador. O emissor oculto ou presente no texto literário é uma entidade ficcional, imaginária, que mantém com o autor empírico relações que podem ir do tipo marcadamente isomórfico (semelhantes) ao tipo marcadamente heteromórfico (diferentes). Em qualquer caso, nunca essas relações poderão ser definidas como uma relação de identidade, nem como uma relação de exclusão mútua. Deve definir-se como uma relação de implicação. A designação mais adequada atribuída ao emissor do texto ficcional, responsável pela enunciação literária, é de autor textual, conforme explicita Aguiar e Silva (2002, p. 86):

[...] entidade que, aceitando, modificando, rejeitando convenções e normas do sistema literário, programa e organiza a globalidade do texto [...] tem de ser considerado a instância da qual dependem as vozes que concretamente falam nos textos literários: o narrador nos textos narrativos, o sujeito lírico ou o falante lírico nos textos líricos.

Na literatura, conforme Genette, o narrador é chamado de heterodiegético, quando não é co-referencial com nenhuma das personagens da diegese; a instância narrativa que assegura a voz desse narrador não participa, como agente, da diegese narrada, mas é um demiurgo que conhece todos os acontecimentos na sua trama

profunda e nos seus ínfimos pormenores. Há também o denominado narrador homodiegético, que é co-referencial com uma das personagens da diegese, participando da história narrada, embora não seja o herói, e ainda há o narrador autodiegético que poder ser co-referencial com o protagonista do romance, portanto o herói.

Como percebemos, a literatura amolda diferentes narradores para relatar um evento ficcional. O cinema também se apropria de uma maneira de contar, mostrar uma história. Ele cria imagens e o espectador vê as ações nas telas como se “[...] estivesse vendo a ação sem a interferência de um narrador ou de sua voz, produz a impressão de que não há narração, mas apenas um processo de mostrar” (CORSEUIL, 2003, p. 300). Entretanto, ainda conforme Corseuil, no cinema há a presença de um narrador na forma como se dá a montagem e a edição das imagens, evidenciando a interferência de um narrador na organização dos episódios da história, a “montagem, determinada pela forma como a história é contada, aponta para a existência de um mediador que organiza os eventos da história no tempo e no espaço: o narrador (CORSEUIL, 2003, p. 300). Dessa forma, o narrador, no cinema, é responsável pela escolha de estratégias para a realização da produção fílmica. Seria, “portanto, o diretor, na medida em que ele escolhe determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica (Aumont, 2007, p. 111). Nesse sentido, Aumont prefere referir-se à instância narrativa, pois filme decorre da elaboração e organização de uma equipe (montagem, música, imagem, fotógrafo, iluminador, roteirista, produtor, etc). Também Gaudreault e Jost (1995) manifestam-se no sentido de que não há narração fílmica sem instância narrativa, uma entidade mediadora sem a qual não é possível a realização de mostrar ou contar, incluindo nessa realização as dimensões icônica, verbal e musical. Podemos, então, defender que em toda diegese há um narrador, uma instância narrativa que narra o filme na sua totalidade; ou semioticamente falando, há um enunciador que delega a uma instância enunciativa a tarefa de coordenar a narrativa. Esse aspecto, será elucidado no próximo capítulo.

No que se refere à focalização, conforme Genette (1979), corresponde ao ponto de vista, à posição que o narrador mantém com o universo diegético e

também com o leitor. As pesquisas desse autor auxiliaram os estudos do focalizador no cinema. É por meio do foco narrativo que se distingue a ação e visão do narrador, no que concerne à sua visão e percepção das ações, tanto interna como externamente. O modo como se dá a organização da focalização pode encaminhar a história, anunciar os sentimentos e pensamentos das personagens; e a plateia poderá sentir e perceber as emoções divulgadas nas cenas. Enfim, o narrador no filme é o detentor de uma voz, que organiza a história e manifesta a visão que possui das coisas que o envolvem, e, diferentemente de como se dá na literatura (focalização por intermédio de um narrador), no cinema ocorre pelo conjunto de uma série de elementos (imagens, planos, edição, mise-en-scène, dentre outros).

2.5 A questão da fidelidade

Como vimos, literatura e cinema são modalidades artísticas diferentes, por isso “não podemos comparar o texto literário ao fílmico como resultado, pois um texto de alta qualidade artística e estética nem sempre garante a adaptação de um filme bem elaborado e vice-versa” (SILVESTRE, 2014, p. 245). Nesse sentido, não há como permutar um pelo outro, pois cada objeto apresenta uma constituição diversa.

Normalmente, a crítica tradicional, conforme Stam, discrimina a transmutação fílmica baseada em romances, difundindo a concepção “[...] de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’[...] ‘profanação’ (STAM, 2008, p. 20, grifo do autor) são comuns e passam a ideia de que o livro é superior ou melhor. No entanto, há também ocasiões em que se verifica “uma nítida ênfase à idéia de transposição – como aconteceu com o filme *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, que adaptou o romance de Raduan Nassar. Boa parte da crítica identificou-se com o filme como tradução e considerou a busca de equivalências bem-sucedida” (XAVIER, 2003, p. 63). Dessa forma, a questão de fidelidade não deve ser restritiva, pois, consoante Stam (2008, p. 20) “[...] (a) algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações são melhores do que outras; (c) algumas

adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes”.

Temos, assim, que a transmutação da linguagem literária para a linguagem audiovisual resulta em algumas transformações, inevitáveis diante da mudança de veículo, dos contextos diferentes e modos de produção. Essas transformações resultam em uma nova obra, sujeita a comparações e críticas. Analisar esse processo implica tentar compreender as especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos de cada linguagem, exigindo alterações na transposição da palavra para a tela de maneira a permitir que o modelo fílmico se transforme em uma obra independente. Consoante Pellegrini (2003, p. 42), enquanto um romancista tem à sua disposição toda a riqueza da linguagem verbal, um cineasta lida com diferentes materiais de expressão: imagens em movimento, iluminação, linguagem verbal oral (diálogos), sons e ruídos não-verbais (efeitos sonoros), música, os movimentos da câmera, enquadramentos, planos, ângulos de filmagem, cor, entre outros. Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras, portanto, a diferença entre os dois meios não se reduz à diferença entre linguagem escrita e a linguagem audiovisual.

Nesse sentido, a transmutação de uma obra literária para o cinema não se restringe a uma simples mudança de suporte. Como vimos, é um processo complexo, e ao lado das questões técnico-narrativas há outro fator relevante: a questão de cunho social e histórico, pois o cineasta faz uma releitura do texto literário a partir do tempo em que vive. O texto literário carrega subentendidas tonalidades de um outro tempo; e, também, quem organiza o ritmo da leitura de um texto literário é o leitor. Já no cinema, temos outra realidade, pois o cinema prescinde de um tempo determinado, e o espectador sabe o tempo que ficará frente à tela.

Aumont (2007, p. 12) salienta que a transmutação admite várias viabilidades de escritura fílmica e “[...] os filmes dividem-se entre literalidade mais ou menos absoluta e busca de ‘equivalentes’ que transpõem a obra”. Isso pode acontecer em consonância ao tempo, ao espaço, à modificação das personagens, “[...] seja, enfim, buscando um meio fílmico de reproduzir sua própria escritura”.

Enfim, representar o mundo nas telas do cinema por meio de uma história de ficção não é uma tarefa muito fácil, pressupõem-se inúmeros procedimentos e técnicas adequadas. Na literatura, o escritor possui a palavra; no cinema, o cineasta, a câmera cinematográfica, “[...] com todos os seus recursos auxiliares de imergir e emergir, seus cortes e seu isolamento, suas extensões de campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções [...], nos abre pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual” (BENJAMIN, 1983, p. 23), exigindo um maior esforço do espectador, como uma obra literária de qualidade exige um empenho diferenciado do leitor.

Toda obra de arte, dá margem a opiniões e apreciações divergentes. De qualquer forma, reiteramos o que afirma Ismail Xavier sobre o assunto da transmutação:

O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura (2003, p. 61).

Assim, deve valer mais a apreciação do filme como uma nova obra de arte independente, com sua nova forma e sentidos julgados em seu próprio direito.

Torna-se necessário dizer, aqui, que nem sempre o termo adaptação é adequado para definir a passagem do literário para outro código estético, ou para o código não verbal.

Em nossa cultura, quando nos referimos a adaptar-se a uma determinada situação estamos querendo dizer ajustar-se, acostumar-se a ela, adequar-se para que possamos nos enquadrar em um novo sistema ou em um novo meio. Dessa forma, usamos diversos termos sinônimos ao nos referirmos à mudança de meio, como ajustamento, adequação, acomodação, conformação, adaptação, entre outros. Por outro lado, quando nos reportamos à arte, o conceito de adaptação aponta para a interpretação de signos de um meio a outro, ajustando-se a uma nova forma. Nesse sentido, termos como transcrição, transfiguração, transformação, transmutação, tradução, recriação, entre outros, passam a integrar o campo semântico da palavra adaptação, conforme atesta Stam (2008, p. 21):

[...] a teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, detournement – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações.

O mais comum é utilizarmos o termo adaptação quando nos reportamos aos filmes traduzidos de textos literários. No entanto, Roman Jakobson (1969, p. 64-65), na obra *Linguística e comunicação*, propõe uma terminologia para as diferentes traduções, assinalando três modos de interpretação do signo verbal. O primeiro modo, denominado de intralingual, consiste na tradução de um signo por outros signos da mesma língua; o segundo modo consiste na interpretação por meio de signos verbais de outra língua, denominado tradução interlingual, ou tradução propriamente dita; e o terceiro, denominado tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Desse modo, Jakobson apresenta a terminologia transmutação para a interpretação de signos de um meio verbal a outro, não verbal. Esse termo, portanto, é o mais apropriado nesse procedimento, pois, conforme explica Balogh (1996, p. 37), “Este processo pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra -, para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogênea, tanto no que concerne ao visual quanto ao sonoro”, como é o caso do cinema, onde temos a imagem fixa, a imagem em movimento e a palavra escrita, no campo visual; e no sonoro, a música, o ruído, a palavra falada.

Balogh (1992, p. 36) também prefere o termo transmutação à adaptação. Para essa autora o termo adaptação é inadequado, pois pressupõe “uma excessiva aderência do texto de chegada ao texto de partida”, que na verdade não existe. Dessa forma, o termo transmutação, para Balogh (1992, p. 36):

[...] preserva de forma bem mais feliz que qualquer outro termo a ‘grande arte’, que pressupõe a transformação e a diversificação do texto verbal em outras materialidades como a imagem e o som para constituir o texto fílmico, além da preservação de parte do verbal de origem. A diversificação

do sentido por meio de novas materialidades com graus e hierarquias de percepção diversas por parte do espectador, ao nível de manifestação, determina novas relações e uma inevitável relativização dos conteúdos da obra original na obra traduzida, precisamente devido a esta transmutação.

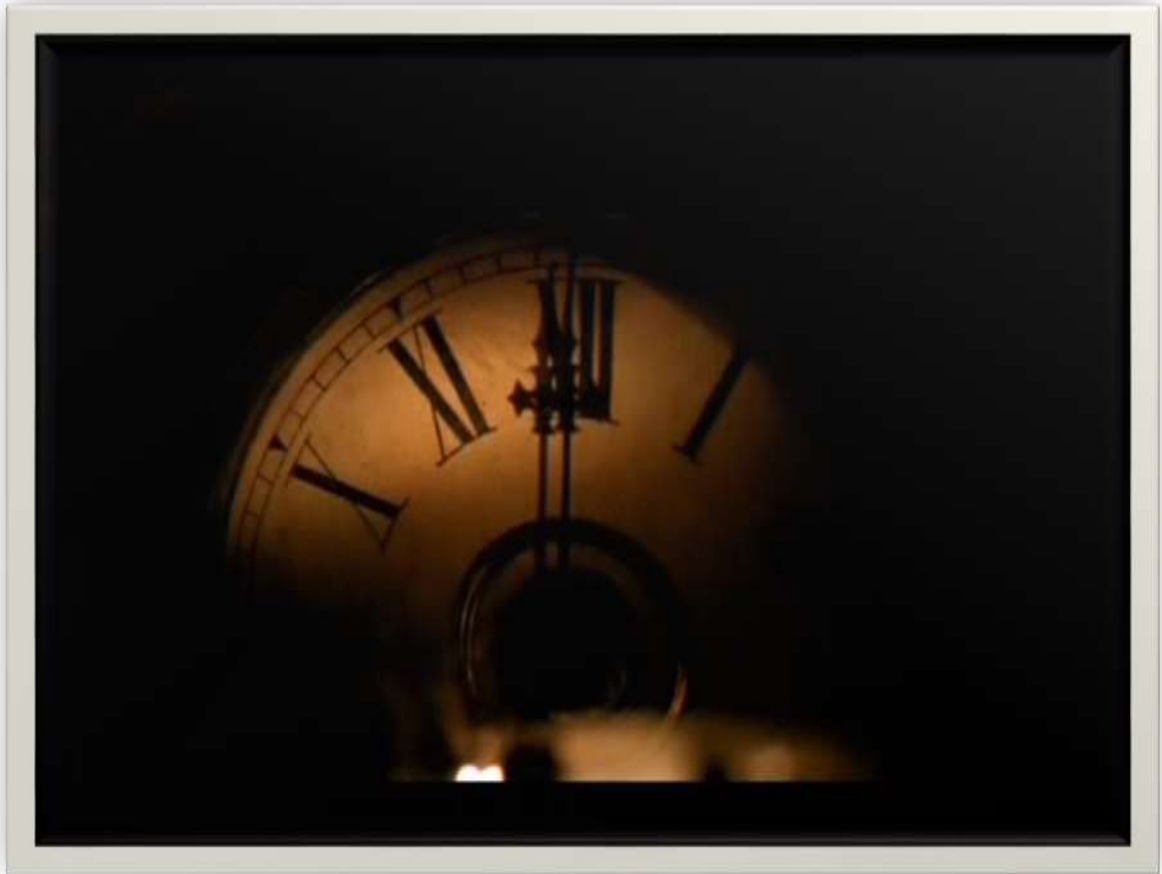
Transmutar um texto significa, portanto, transformar aspectos da narrativa a fim de adequá-la à linguagem de outro veículo, no caso deste objeto de estudo, o cinema. O que chamamos de transmutação pode ser, portanto, uma troca, uma transferência, um aproveitamento temático. Afinal, livro e filme podem estar distanciados no tempo; escritor e cineasta podem não ter a mesma sensibilidade artística. Sendo assim, espera-se que a transmutação dialogue não só com o texto de origem, mas também com o seu próprio contexto.

Enfim, transmutar indica transformar o texto de obra literária. Nesse sentido, as modificações sofridas pela transmutação de um filme revelam diferentes formas de composição e textos ficcionais, indicando como os gêneros literários acionam modos particulares de construir os argumentos e roteiros elaborados pelo adaptador.

Como utilizaremos muito essa terminologia e seu uso constante pode se tornar exaustivo, nesse trabalho, alternaremos transmutação, com outros termos como transposição, adaptação, transformação para descrever o processo de passagem do texto literário para outro código estético sem qualquer distinção, embora a terminologia adequada seja transmutação, conforme corrobora Balogh (1996), que também usa esses termos alternados para não tornar cansativo o uso contínuo de um único vocábulo em uma pesquisa de análise.

No filme *Lavoura Arcaica*, o diretor Luiz Fernando Carvalho buscou no romance de Raduan Nassar a trama bem elaborada da narrativa para estruturar a sua versão. Fez uma transmutação bastante análoga ao original, porém com particularidades e restrições próprias de outro código linguístico. No próximo capítulo, faremos uma leitura das duas narrativas e veremos como se deu a passagem de um código para outro.

3



“Que linguagem usar? O que é linguagem? Linguagem é necessidade, ela é fruto de uma necessidade. Se não tiver uma necessidade não tem linguagem, só forma, forma, forma. Linguagem é uma necessidade. Então a linguagem de um filme como o *Lavoura ...*, que reúne várias pessoas necessitando, é fruto de um conjunto de vivências” (CARVALHO, 2002, p. 88).

3 LEITURA DO ROMANCE E DO FILME: A TRANSMUTAÇÃO

O romance de Nassar, publicado em 1975, que dispensa comentários em relação à estética, constitui um excelente trabalho de transmutação para um leitor/coenunciador crítico, criativo e sensível. O texto apresenta um escritor que mistura tradição e (pós) modernidade à imigração libanesa e ao espaço rural. *Lavoura Arcaica* é uma obra prima cujo conteúdo denso deixa transbordar o trágico e o lírico que na narrativa se entrelaçam, sensibilizando o enunciatário para a revolta e sofrimento do enunciador protagonista André. O objetivo deste ao revelar seu drama é manter um diálogo com temas, problemas e valores que marcam de forma indelével a família. O enunciador revela o comportamento humano frente a uma sociedade rural arcaica. O romance trata do embate aos valores éticos e morais vigentes na sociedade libanesa/brasileira. Os membros da família possuem sentimentos contraditórios de amor, paixão, desprezo, raiva e ódio.

Vejamos como esses sentimentos se articulam no processo de produção de sentido nas duas obras, romance e filme, com enfoque maior na transmutação fílmica, comparando-as.

3.1 Leitura comparativa: do romance ao filme

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente (NASSAR, 1989, p. 9-10).¹³

Lavoura Arcaica, publicada em 1975, foi romance de estreia de Raduan Nassar na literatura brasileira. Depois lançou *Um Copo de Cólera*, novela de 1978.

¹³ Esse fragmento constitui o início do romance *Lavoura Arcaica*. Usaremos várias vezes trechos do texto para exemplificar, por isso, desse ponto em diante, quando houver, após uma citação do romance, somente a página, trata-se da 3ª edição do romance, publicado em 1989 (originalmente em 1975), pela Editora Companhia das Letras, São Paulo.

Nassar, há alguns anos, afastou-se da literatura para viver recluso em seu sítio no interior de São Paulo. Já nessa reclusão, escreveu os contos “Aí pelas três da Tarde”, “O vento seco” e “Menina a caminho”, que foram reunidos para compor o livro *Menina a caminho*, publicado em 1997. Nessa obra, foram incluídos os contos “Hoje de madrugada” e “Mãozinhas de seda”. Recentemente, em 2016, a Companhia das Letras editou o volume *Obras Completas*, que reúne além dessas três obras, os inéditos “O velho”, conto datado de 1958, publicado, originalmente, na França, 40 anos depois; também datado de 1958, o conto “Monsenhores”; e o ensaio “A corrente do esforço humano”, de 1981 e publicado originalmente na Alemanha em 1987.

Seus romances foram traduzidos para o exterior e ganharam versões para o cinema. *Lavoura Arcaica* foi exibido nas telas em 2001, com direção de Luiz Fernando Carvalho, obtendo inúmeros prêmios¹⁴; mas o primeiro a ir às telas foi *Um copo de cólera*, em 1995, que teve como roteiristas Aluisio Abranches, também direção, e Flávio R. Tambellini.

Lavoura Arcaica é um romance para ser sentido, que surpreende e emociona o leitor pela forma como o autor tece a narrativa, com uma linguagem metafórica, poética, tensa, explorando os limites do significado, repleta de símbolos e imagens que permeiam o texto e envolvem as personagens, como atesta Zilly (2009, p. 13) “Nassar, mestre do sentido duplo, triplo, quádruplo e cambiante de palavras e construções sintáticas, prefere expressões polissêmicas, afetivas, alusivas, ambíguas, fortes em poder evocativo e emocional”. Possui uma prosa introspectiva, com sondagem psicológica, fluxo de consciência, “que estoura e jorra verbalmente com um vigor incomum” (PERRONE-MOISÉS, 1977, p. 96). Célia Minart, no periódico *La croix*, salienta a força da linguagem nassariana:

A prosa de Raduan Nassar [...] é de uma potência que nos dá vertigem [...] Uma frase que corre sem bater no menor obstáculo, que segue embalada por uma espécie de loucura, de repente se acalma, retoma seu ritmo e dobra-se sobre ela mesma como uma serpente encantada pelos sons mágicos, se embala novamente, mais uma vez jorra com força, indomável e irracional, não permitindo nenhum repouso, sem ceder jamais, sempre em brasa (...) elevando-se numa lamentação infinita de angústia de uma alma esquartejada (1985).

¹⁴ A Ficha Técnica, o elenco e os Prêmios do filme *Lavoura Arcaica* encontram-se no anexo deste trabalho.

O crítico literário Alfredo Bosi (1994) relaciona a escrita de Raduan a

certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e passa por Osman Lins, cujo padrão resiste em meio aos cacos do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia a mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso.

Nassar incorporou muitos dos processos de composição conquistados pelas vanguardas por alterar os padrões de construção artística da prosa, transformando-a em pura poesia, e os aplica de maneira muito pessoal e consciente no texto: jogos de sonoridade, repetição de fonemas, sílabas, palavras, as aliteraões, assonâncias, rimas, anáforas.

O autor também preferiu a sugestão de acontecimentos ao invés da narrativa clara dos fatos, uma preocupação com aquilo que não está explícito, mas sugerido, entredito, um jogo entre clareza e obscuridade, mostrar e ocultar, polissêmico e ambíguo, como podemos observar na passagem do início do romance, na epígrafe deste tópico. Nesse fragmento, as figuras que compõem a narração revelam o sujeito André deitado no assoalho do “quarto catedral”, “inviolável”, da pensão, em momento íntimo no processo de masturbação: “se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero”. Represada no corpo de André, inviolável, está sua lavoura arcaica, embrionária, pronta para jorrar, como atesta Villaça (2006, p. 09) “A tonalidade confessional do narrador-protagonista dá presença viva a uma voz que sofre tudo o que diz, e diz tudo num registro de extremos”. Vemos um jorro de memórias que perpassa toda a primeira parte do romance, fixando na crise do indivíduo, em sua consciência e inconsciência, por meio de sentidos duplos, triplos, qualidades múltiplas e semiescondidas nas palavras e frases de Nassar.

O enredo trata do conflito entre André, seu pai e a paixão incestuosa pela irmã. Ele pertence a uma família rural engessada no tempo e no espaço descendente de libaneses. A família é constituída pelo pai, o patriarca; o irmão mais velho, Pedro; as três irmãs Rosa, Zuleika, e Hunda; a mãe, mulher submissa; André, filho pródigo e sujeito da ação discursiva; Ana, irmã e a paixão de André; e Lula, o filho caçula.

O romance é dividido em duas partes intituladas “A partida” e “O retorno”. Em “A partida”, a narrativa mostra o encontro dos dois irmãos, André e Pedro, em um quarto anônimo de pensão, na cidade, onde André se escondeu e se refugiou após abandonar a fazenda em que vivia com a família. Nessa primeira parte da narrativa, André rememora e desnuda suas experiências, distanciando no tempo, e procura explicar ao irmão mais velho, Pedro, sua fuga do campo. Seu relato sobre si mesmo opõe-se, numa comunicação ambígua, à força poderosa do pai, que leva a vida dedicada aos trabalhos com a terra e à contrição religiosa. Os capítulos se alternam entre o momento da narração e o passado na fazenda com a família. Nesse momento presente da narração, há uma visão profunda de sua solidão, envolvida pela lascívia do corpo, da carne, em um quarto escuro de pensão. O cenário, aqui, avulta de importância, assumindo a relação entre a personagem André e o seu drama: é apertado, sufocante, escuro. Nesse espaço, o irmão mais velho chega para tentar resgatá-lo para o seio da família novamente. Há um diálogo tenso entre eles. André faz inúmeras revelações, entre elas, o incesto praticado com a irmã Ana, deixando aflorar suas angústias em “um sopro escuro da memória” (p. 10).

O enredo do filme é similar ao do romance. Mattos (2002, p. 8) assim se pronuncia sobre o filme:

Roubando uma metáfora de Raduan Nassar, digo que há duas maneiras de se aproximar desse filme extraordinário. Uma delas é tentar capturá-lo de chofre, como alguém que se arriscasse a construir uma casa a partir do teto. Será inútil, naturalmente. A outra requer paciência e um mínimo de tempo, o necessário para fincar os alicerces e erguer as paredes da casa. É quando se encontra a recompensa, a vivificante iluminação adquirida no contato com uma obra de arte superior (MATTOS, 2002, p. 8).

O diretor Luiz Fernando Carvalho, com tempo e paciência, reconstruiu os alicerces e as paredes da casa do romance *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, transportando, em meio à arquitetura, o fluxo de consciência da personagem André para a linguagem do cinema e transformou o filme em uma trama enleante de poesia, por meio de imagens, sons, música e ritmo. Buscou, na gramática fílmica, elementos que pudessem dar conta dos múltiplos tempos em que se desenrola a história de André e seu drama familiar. Como no romance, Carvalho transmuta

André – o filho *tresmalhado*, que volta para casa e dá início a uma tragédia devido a sua paixão pela irmã – e toda sua família, como também a própria narrativa, para um caminho de “luz (harmonia, conhecimento) à escuridão (ruptura, inconsciência)”. Todos entram em transe, circulam e saltam de um tempo para outro, “a imagem entorta-se, espicha-se, explode em excessos de claridade e negrume” (MATTOS, 2002, p.10). Também, como no romance, as tramas conduzem para o interior da narrativa, entornado de metáforas sensíveis, o embate entre o moderno e o arcaico, a liberdade e a opressão, a paixão e a moral, a natureza e a cultura, o tempo do pai e o tempo do filho, entre outros. Esse enredo estreou nos cinemas em 2001¹⁵, foi disponibilizado em DVD, em 2005, em seguida, uma edição especial, em 2007. Rendeu a Carvalho¹⁶ elogios da crítica e ao filme inúmeros prêmios¹⁷.

Carvalho leu o livro de Raduan Nassar e já visualizou o filme, em suas palavras:

Primeiro eu li o *Lavoura...* e visualizei o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alçando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens (CARVALHO, 2002, p. 35).

¹⁵ Em 2016, o filme *Lavoura Arcaica* foi homenageado no Festival Internacional de Cinema do Rio pelos seus 15 anos e exibido em 35 mm no mesmo cinema em que estreou, no Estação Net Botafogo. Em novembro de 2016, o filme também foi homenageado e encerrou a Mostra Internacional de Cinema, em São Paulo, com a exibição do longa-metragem, um bate-papo do público com o diretor e com a presença, na plateia, do escritor Raduan Nassar, autor do romance que inspirou o filme.

¹⁶ Luiz Fernando Carvalho realizou muitos trabalhos para a televisão, é diretor de novelas, minisséries e especiais. Roteirista e diretor do curta metragem *A espera* (1986), baseado no livro *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. Em 2000, lança na televisão o documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, absorvido no Líbano como parte das preparações para *Lavoura Arcaica* – e mais tarde, esse documentário foi incluído em DVD, numa edição especial do filme - Em 2001, estreia o filme *Lavoura Arcaica*¹⁶, seu único longa-metragem. Dirigiu as duas temporadas da minissérie *Hoje é dia de Maria*, em 2005. Desenvolve em parceria com a Rede Globo o “Projeto Quadrante”, que transmitiu, em 2007, *A pedra do reino* (da obra de Ariano Suassuna) e *Capitu*, em 2008, (do romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*), os dois em cinco capítulos. A partir daí, dirigiu inúmeras minisséries, especiais, séries para o Fantástico. Atualmente, dirigiu a novela *Velho Chico*, em parceria com Benedito Ruy Barbosa. E, no início deste ano (2017), dirigiu a minissérie *Dois irmãos*, escrita por Maria Camargo e baseada na obra de Milton Hatoum, em dez capítulos.

¹⁷ O filme *Lavoura Arcaica* recebeu mais de 25 prêmios em diversas categorias de festivais e mostras nacionais e internacionais, entre elas, Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Fotografia, Melhor Trilha Sonora Original. A premiação completa está elencada no Anexo 1 deste trabalho. O filme foi considerado por muitos críticos de cinema como um trabalho brilhante e um dos melhores filmes brasileiros dos últimos anos.

Para criar essas imagens, Carvalho decidiu pesquisar a região, então, ele, Raquel Couto, assistente de direção, e o próprio Raduan Nassar, com uma câmera, foram ao Líbano buscar referências orientais para senti-las e transportá-las para o filme, como ele próprio explica:

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, 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 mediterrânea”. Transformar o visível em invisível, não descrevendo as referências orientais, simplesmente sentir (CARVALHO, 2002, p. 36).

Ao retornar ao Brasil, fez o documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, com o registro de suas pesquisas e observações do oriente. No entanto, Carvalho queria transformar o visível (documentário) em invisível, sem ser descritivo e priorizando as metáforas do livro. Criou, então, o filme.

Em *Lavoura Arcaica* não há um roteiro formal, o diretor usou o próprio livro de Raduan para criar as cenas, os atores leram o livro e viveram meses em uma fazenda para sentir a atmosfera, improvisar as relações das personagens dentro da própria ação de capinar, tirar leite, semear, arar a terra, e mesmo as relações entre pai e filho, filho e mãe, irmão e irmã, para, como coautores, irem construindo o texto do filme. Foi um laboratório, segundo o diretor, o que permitiu que os atores criassem um vínculo entre eles e na forma de se relacionar, na descoberta das personagens, aprendiam os contextos das personagens e improvisavam em cima da literatura. As palavras foram vividas por eles, e não representadas.

Carvalho embasou-se em Antonin Artaud (1993) – artista e pensador da primeira metade do século passado – e sua teoria do duplo, das sensações, por isso o laboratório com os atores, “o corpo interagia ao mesmo tempo com a terra e com o universo das relações familiares” (CARVALHO, 2002, p. 92). O ator improvisava em torno das relações com o espaço, a terra, o outro, e não com a palavra. Carvalho não queria uma narrativa descritiva, então guiou-se pela narrativa do romance, como se as palavras tivessem alma e virassem imagem “A linguagem, a meu ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao mistério, ao jogo sensorial. A minha compreensão do livro passa pela compreensão da arte como uma obra espiritual, que depende das

tuas vísceras, da tua alma, das tuas antenas” (CARVALHO, 2002, p. 38). É uma narrativa de memória, circular. O diretor assinala que não há no filme um diálogo que não seja do romance, “Não há nada no filme que não seja do texto do Raduan” (Ibid., p. 45), ou seja, optou pela fidelidade na trama da história, sobretudo pela densidade dos episódios relatados.

Segundo Johnson (2003), a fidelidade absoluta praticamente não existe em nenhuma transmutação, porque essa é o resultado de uma leitura crítica e criativa da obra original. No entanto, Carvalho assim comenta a construção de sua obra:

O processo do filme como um todo tem como ponto de partida a improvisação. Havia um guia, sempre um guia mínimo para a produção, a direção de arte e o figurino tomarem conhecimento daquilo de que eu precisaria dispor em determinada cena. Mas 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 (CARVALHO, 2002, p. 44-45).

Mesmo que o diretor assim se posicione em relação à adaptação, a leitura rigorosa executada por ele e a equipe não basta para concordar com sua afirmativa. A narrativa do romance foi inserida em outro suporte, em outra linguagem; como já elucidado anteriormente, a literatura é verbal, o cinema é icônico, e a relação entre tempo e espaço no romance ocorre de maneira bem diferente no filme. Por causa disso houve necessidade de supressões, como dos capítulos 4 e 8 do romance, e seleções, entre tantas memórias, que precisaram ser realizadas para a montagem do filme no tempo de duas horas e cinquenta minutos. Então, a adaptação aconteceu, mesmo que a história seja a mesma, os diálogos e a narração sejam reproduções iguais às do livro.

Além da trama, dos diálogos, o cineasta manteve do romance o olhar, o ponto de vista de André. Este nos conduzia na história, conforme elucidada Carvalho (2002, p. 62):

Se eu entendo que um corte não pode ser dado aleatoriamente... eu entendo que o *Lavoura...* é um diário do mundo interior do André. Então quem corta é o André, então quem determina pra onde vai a câmera, se a câmera vira pra ele ou não, se passa pra cá ou se passa pra lá, quem manda nesse jogo cinematográfico é o André, quem reflete sobre esse jogo cinematográfico de luz e sombra é o André.

Dessa forma, é o olho de André que narra, que reflete o acontecimento trágico. Essa questão nos encaminha às considerações de Xavier (2003, p. 73-74), ao esclarecer que, diante de um texto literário, precisamos compreender e ver a distinção entre “contar” e “mostrar”:

Contar (*tell*) e mostrar (*show*) não perde sua clareza se reconhecermos que o mostrar aí não pode ser assumido no sentido literal, pois é o significado das palavras que produz o “ver” (que é, em verdade, um imaginar que ativamos com prazer). A “cena” no romance não é algo palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e ao cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre *tell* e *show* como escolhas do escritor. Da mesma forma, dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída. Portanto, dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal.

Assim, segundo esse autor, a câmera é a narradora de filmes, e, pensando dessa forma, no filme, pelos olhos de André, ela narrou de diferentes maneiras pois sugeriu, mostrou, antecipou fatos e também apresentou suas reminiscências e memórias, com o intuito de expressar como se sentia e sua maneira de perceber o mundo. Sobre o narrador de filmes, vamos aprofundar no capítulo seguinte, pois, pelo viés da semiótica, há outro posicionamento para esse assunto.

Consoante Xavier (2003, p. 74), o discurso narrativo efetua a distinção entre a cena aparente e a construção que possibilita a sugestão, porque, sem nomear uma

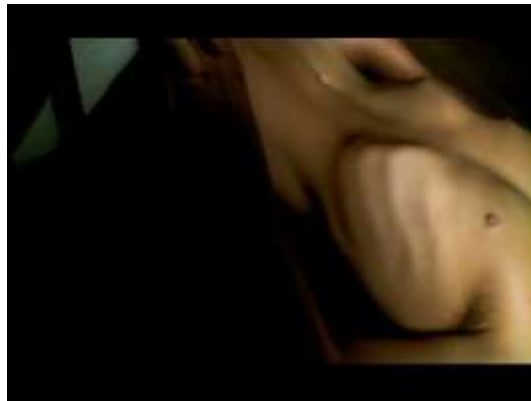
[...] ação ou fato, posso deixar subentendida a sua ocorrência por meio dos saltos do tempo – as elipses narrativas. Em alguns casos, elas correspondem a um gesto de encobrir, deixar de fora da vista o que quebraria o decoro da representação.

Nesse sentido, Carvalho apropria-se de diversos recursos da linguagem cinematográfica. Para demonstrar a produção de sentido que esses recursos possibilitam, faremos uma leitura do filme por meio de algumas sequências de imagens. Essas sequências foram escolhidas para análise devido à sua importância na narrativa. Não que outras, não escolhidas, não sejam importantes, mas, em meio a tantas, selecionamos algumas que acreditamos poderem dar conta do objetivo aqui: mostrar a transmutação fílmica.

A narrativa do romance se inicia com André dentro de um quarto de pensão num processo de masturbação. Observemos a narração de Nassar (1989, p. 9-11):

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido [...]; meus olhos depois viram a maçaneta que girava [...] num salto leve e silencioso, me pus de pé [...]; dei logo uns passos e abri uma das folhas me recuando atrás dela: era meu irmão mais velho que estava na porta [...].

Na transposição para o filme, nessa passagem, como no romance, André está deitado ao chão, num quarto de pensão. Ouve-se, ao fundo, um som de apito de trem, anunciando a chegada do irmão à cidade. Vejamos algumas imagens do filme para elucidar toda a construção da cena. A sequência é o início da narrativa fílmica e tem duração de 5min45seg.



Figs. 1 e 2 – Travelling horizontal em André



Fig. 3 – Momento do apito do trem



Fig. 4 – Mãos em transe



Fig. 5 – Ritmo do peito



Fig. 6 - Olhar

Essas imagens pertencem à primeira sequência do filme. A câmera, lentamente, revela o corpo de André. Ele está no assoalho do quarto se masturbando, o corpo está em êxtase, a câmera, lentamente, em *travelling* horizontal, figs. 1 e 2, o enquadra em plano conjunto, primeiro plano, plano detalhado. A luz do crepúsculo o reflete e partes do quarto estão em sombras. A cena tem duração de cinco minutos. Esses três planos estão articulados de forma simples e ao mesmo tempo inquietante. O primeiro enquadra André no ambiente do quarto e lentamente a lente da câmera vai se fechando e, em primeiro plano, revelando partes do corpo de André. Há um detalhe da mão dele em cima do corpo, os dedos retorcidos, fig. 4, alguns segundos nesse detalhe, depois, o peito, fig. 5, também alguns segundos, peito acelerado, principalmente quando surge o som do apito do trem, a câmera se fecha mais ainda e fica bem próxima nesse detalhe e, finalmente, o rosto de André, fig. 6, convulsionado, câmera parada quase dois minutos nesse rosto, enfatizando seu desespero interior mascarado por um prazer momentâneo. Concomitantemente a esse processo, o som do apito do trem aumenta de intensidade, e André chega ao êxtase. Não é um rosto feliz pelo prazer

recebido, mas um rosto amargurado, em sofrimento. Os detalhes nos olhos, tristes, muito tristes, refletem dor, solidão. Em seguida, chega seu irmão mais velho, Pedro, à pensão. O diretor utilizou uma estrutura em contraponto¹⁸ para narrar essa cena. Se a ação de masturbação indica prazer, as mãos e o rosto de André expressam sofrimento. Na sua leitura diegética, o espectador participa dessa construção narrativa.

Nessa sequência, o diretor privilegia as sensações de André, para isso ele precisa usar a câmera sem parecer que a está manuseando, para o espectador sentir que são os olhos da personagem voltados para dentro de si mesmo. Então, ele estabelece um jogo narrativo, cinematográfico, utilizando o recurso da linguagem para criar uma sintaxe que organize seu momento particular, emocional, pois, segundo Carvalho (2002, p. 63) o filme precisava, para ter sentido, reencontrar a vida, “as imagens deveriam surgir de dentro, a narrativa é de dentro para fora, é este o fator que sustenta a narrativa”, e, dessa forma, o espectador também é convidado a partilhar aquele estado alterado. Esse momento de André não é só um transe de gozo, toda sua carga emocional conturbada está sendo representada nesse ato de masturbação, vários conteúdos de ordem pessoal estão sendo acionados e jorrados nesse êxtase.

Como no romance, nessa sequência, foi construída uma síntese dramática de todo o filme, pois sugere uma possessão, do corpo em delírio, todo interior de André está representado nas imagens que o compõem. Tanto livro como filme são um tipo de diário, conforme Carvalho (2002), então a câmera deve ser uma caneta ou um olho para registrar e / ou revelar a personagem através de seu estado emocional. Para isso, o diretor usou uma câmera subjetiva com rotação ao longo do eixo horizontal, imitando o movimento dos olhos do espectador enquanto examina a cena. Esse movimento está ligado ao ponto de vista de André. O prelúdio de seu êxtase maximiza a sensação de sua vulnerabilidade. Os planos de detalhes das mãos e do rosto de André comprovam que, no cinema, o exercício de concentração dramática possui estratégias singulares. Esses planos permitem ao espectador construir por antecipação o cerne da história: o indivíduo em embate consigo

¹⁸ Contraponto é o confronto entre dois processos expressivos com o mesmo conteúdo significativo, mas em dois registros plásticos diferentes.

mesmo, com o tempo (explicado mais adiante), e depois, no decorrer da narração, esse embate se estende, principalmente, ao pai, mas também, à família, e na convivência com eles, assim, reunião e exclusão, ordem e desordem, reconciliação e conflito são situações frequentes que se articulam no desenrolar da narrativa.

O cineasta compreende muito bem o recurso da cor. Por isso mesmo, a luz obedece a uma estratégia. A iluminação ajuda a compor esse quadro. Ela é expressiva e contribui para detalhes da narrativa, revelando o grau de obsessão de André. A história de *Lavora Arcaica* é tecida pelas diferenças, pelos contrastes humanos. A sombra escura é percebida em vários momentos no quarto de pensão. Conforme o tempo vai passando, ao decorrer da noite, o preto contamina o espaço, como uma metáfora da escuridão em que a personagem se encontra, seu mundo interior. No início da sequência, o corpo de André aparece com vestígios de luz embebidos pelas sombras. O claro-escuro indica o motivo sombrio que se opera nele. Ao mesmo tempo ela é realista, tão naturalmente na cena que o espectador não percebe que ela é um recurso da linguagem do filme, pois está composta na cena como se viesse da iluminação natural de um crepúsculo. Para esse efeito, há uma luz principal, chamada de luz-chave, que fica, geralmente, de um dos lados da câmera e é dirigida ao objeto a ser iluminado; há também as luzes atenuantes, que removem as sombras causadas pela luz-chave e moldam André para acrescentar detalhes e dar mais realismo; e uma contraluz, que define o contorno de André e o separa do pano de fundo, aumentando a ilusão de uma imagem tridimensional. Esse jogo com vários tipos de luz é expressivo e visa explorar as sombras para iluminar partes da cena, dando uma impressão de que algo está fora de ordem, obscuro.

Outro recurso importante utilizado nessa sequência é o som. Normalmente, nos filmes, evidenciam-se ruídos diversos, como os diálogos, a música, os ruídos/efeitos, que combinados, contribui com novas e variadas possibilidades para a gramática fílmica. Deleuze (2005, p. 277-278) explica as variadas implicações trazidas pelo som, o que nos auxilia a compreender casos em que o som torna-se parte da estrutura do filme:

Às vezes é lembrado que não há apenas uma fita sonora, mas pelo menos três grupos: falas, ruídos, músicas. Talvez até seja preciso distinguir um número maior de componentes sonoros: [...] É evidente que estes diferentes

elementos podem rivalizar, se combater, suprir, recobrir, transformar. [...] Isto poderia levar-nos a crer, conforme uma tese fundamental de Fano¹⁹, que já há um único *continuum* sonoro, cujos elementos só se separam em função de um referente ou de um significado eventuais, mas não de um “significante”. A voz não é separável dos ruídos, dos sons que a tornam, às vezes, audível: é essa, aliás, a segunda grande diferença entre os atos de fala cinematográficos e os teatrais. [...] Em vez de invocar o significante e o significado, poderíamos dizer que os componentes sonoros só se separam na abstração de sua audição pura. Mas, na medida em que são uma dimensão própria, uma quarta dimensão da imagem visual (o que não quer dizer que se confundem com um referente ou significado), formam então todos juntos um único componente, um contínuo. E é na medida em que rivalizam, se recobrem, se atravessam, se cortam, que traçam um caminho cheio de obstáculos no espaço visual, e não se fazem ouvir sem serem também vistos, por si mesmos, independentemente da fonte, ao mesmo tempo que fazem que a imagem seja lida, mais ou menos, como uma partitura.

Dessa forma, entendemos que o som liga-se a uma imagem, transformando-a, elaborando uma nova dimensão; ao mesmo tempo, compreendendo vozes, falas, músicas, ruídos, que formam um todo inseparável, ligado à estrutura do filme, só se pode entendê-lo enquanto contínuo sonoro. Continuidade, timbre, fluência, misturam-se à estrutura do filme, arquitetando os sons dentro dele, e são usados em função de necessidades atinentes à faixa sonora. Esse é o conceito de contínuo sonoro empregado por Deleuze e que se aplica aos filmes.

Assim, na construção de *Lavoura Arcaica*, o contínuo sonoro é um trabalho artístico²⁰, uma vez que este e o processo narrativo se relacionam e se compartilham. Nesse sentido, o som fílmico está quase sempre em correlato com uma “percepção visual, até mesmo nos casos-limite em que a tela fica escura. A percepção fílmica é, portanto, áudio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo ou

¹⁹ Manzano (2003, p. 111) explica quem é Michel Fano: renomado teórico e técnico de som de cinema, definido por alguns como “poeta do som”. Crítico a respeito de uso do som como mero pontuador da ação no cinema tradicional, Fano acredita que, para usar uma linguagem mais precisa e menos barroca, a trilha sonora pode ser “o terceiro discurso”, compondo a significação global de um filme em pé de igualdade com as imagens e o texto. É diretor do Departamento de Som da FEMIS (École Nationale des Métiers des Images et du Son), em Paris, conhecido também por trabalhos marcantes nas trilhas sonoras de filmes de Alain-Grillet.

²⁰ O filme *M, o Vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, realizado em 1931, nos primórdios do advento do cinema sonoro, é tido como um dos primeiros filmes a utilizar o som dramaticamente dentro da narrativa. Tendo sido também o primeiro filme sonoro de Fritz Lang, *M* foge à prática inicial do cinema sonoro de reproduzir todos os sons presentes na cena, ao optar por uma seleção sonora. Ou seja, no filme há a escolha de quais sons são relevantes e como seu uso em determinadas situações e de modo específico pode aumentar o impacto dramático das cenas e do filme com um todo (MANZANO, 2003, p. 143).

dessincronização, etc” (AUMONT, 2007, p. 276)²¹. Dessa forma, desempenha uma função narrativa e fornece acompanhamento realista nesse início de filme. O diretor utilizou o som de um apito para trazer a imagem do trem, uma imagem agônica de André, que está associada ao sentimento trágico do que aquele trem pode sugerir em sua vida, conforme corrobora Manzano (2003, p. 36) “um som inicialmente associado a uma imagem pode vir a possibilitar novas associações mais adiante no filme”. Carvalho realizou uma ideia sensorial do som que prenunciava a chegada do irmão na pensão, um recurso utilizado como contraponto realista *off* (o som *off*, que está fora de campo) com valor simbólico em relação à imagem, aumentando o coeficiente de autenticidade na representação do momento vivido pela personagem. Esse apito do trem não há relação com o romance, mas Carvalho o introduziu para que a ideia descritiva subentendida ao sentido trágico pudesse estar contida no som.

O preenchimento do extracampo pelo som e seu uso inteligente complementa a imagem visual, como é o caso da utilização, por Carvalho, do som *off* (ou voz *off*). Há diferentes maneiras de esse som ser representado dentro da estrutura fílmica, conforme Deleuze (2005, p. 279), teórico que sintetiza eficazmente a presença (oculta) do som já dentro do conceito cinema:

Ora, o extracampo remete a um espaço visual, que prolonga naturalmente o espaço visto na imagem: então o som *off* prefigura aquilo de onde ele provém, algo que logo será visto, ou que poderia ser visto na imagem seguinte. [...] Esta primeira relação é a de um conjunto dado com um mais vasto que o prolonga ou engloba, mas de mesma natureza. Ora, ao contrário, o extracampo atesta uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto: remete desta vez ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria. Nesse segundo caso, o som ou a voz *off* consistem antes em música, e em atos de fala muito especiais, reflexivos e não mais interativos (voz que evoca, comenta, sabe, dotada de uma onipotência ou de uma forte potência sobre a sequência das imagens). [...] ... mas tanto uma quanto outra são estritamente inseparáveis da imagem visual. [...] A diferenciação dos aspectos no contínuo sonoro não é uma separação, mas uma comunicação, uma circulação que está sempre reconstituindo o contínuo.

²¹ Há uma série de estudos sobre o som. Christian Metz, Rick Altman, Michel Marie, Francis Vanoye, Marcel Martin, Gilles Deleuze, entre outros, dedicam à trilha sonora cuidadosa atenção, como a da imagem. Esse interesse advém dos eventos tecnológicos (SILVESTRE, 2014). Stam diz sobre o ‘atraso’ no estudo do som, mesmo tendo “[...] estado presente desde os seus primórdios, mas foi analisado com o devido rigor tão-somente nos anos 80 e 90 (com raras exceções, como *Composing for the film*, de Eisler e Adorno, de 1944). Parte desse atraso é o resultado, quem sabe, da visão convencional do som como mero acessório ou suplemento da imagem” (STAM, 2003, p. 238).

Importante diferenciar som *off* – o som encontra-se fora de cena, mas está referenciado nela – de som *over* – a fonte sonora está integrada na cena, porém não apresenta referência material nela; como exemplo, nos casos de filmes documentários, que são essencialmente descritivos. Importa que, mesmo com essa diferenciação, esses sons estão sempre ligados à imagem visual “e sempre associados ao contínuo sonoro, constituindo-o” (MANZANO, 2003, p. 114).

É possível obter efeitos sonoros que possuem valor simbólico. O recurso técnico do som *off*, no filme, tornou possível a Carvalho criar o que se chama, na linguagem do cinema, de metáfora fílmica, ou seja, “a justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma idéia que o diretor quer exprimir pelo filme” (MARTIN, 2003, p. 93). No caso aqui exposto, o diretor comparou “um conteúdo visual e um elemento sonoro, destinando-se este último a sublinhar a significação do primeiro pelo valor figurado e simbólico que possui; de certo modo, o som entra em contraponto mais ou menos direto com a imagem” (MARTIN, 2003, p. 117), assim a respiração, ofegante e angustiante de André, é aproximada ao resfolegar de um trem enquanto o apito acompanha seu êxtase. Assim, o som e o trem tiveram um valor simbólico, adquirindo, para além do significado da imagem e de suas aparências realistas e expressivas, um valor mais amplo e profundo, que resume a sequência em imagem-síntese de todo o filme.

Exploraremos melhor esse conceito de metáfora e símbolo para a produção de sentido em um filme. Para entendermos uma imagem, muitas vezes precisamos confrontar as imagens que vêm depois ou com as que já passaram. Tudo no cinema é significação, tudo tem sentido e produz reflexão, por exemplo, “o mar pode simbolizar a plenitude das paixões (*A noite de São Silvestre*, Pick) [...] É por isso que a maior parte dos filmes de qualidade admite vários níveis de leitura, conforme o grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador” (MARTIN, 2003, p. 92). O filme sugere para além da ação visível na tela. Nesse processo, o símbolo desempenha um papel muito importante na sétima arte. Sua utilização, consoante Martin (2003, p. 93):

Consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais do que lhe pode oferecer a simples percepção do conteúdo aparente. A propósito da imagem fílmica é possível, com efeito, falarmos de um *conteúdo aparente* e um *conteúdo latente* (ou ainda de um *conteúdo explícito* e um *conteúdo implícito*), sendo o primeiro direta e indiretamente legível e constituindo o segundo (eventual) o sentido simbólico que o diretor quis dar à imagem ou aquele que o espectador reconhece por si mesmo (grifos do autor).

Dessa forma, o símbolo substitui algo (pessoa, objeto, gesto, acontecimento, etc) por um signo, fazendo surgir uma segunda significação, “seja pela aproximação de duas imagens (*metáfora*), seja por uma construção arbitrária da imagem ou do acontecimento que lhe confere uma dimensão expressiva suplementar (*símbolo* propriamente dito)”²² (MARTIN, 2003, p. 93) (grifos do autor). Há símbolo propriamente dito, portanto, quando “a significação não surge do choque de duas imagens, mas reside na *imagem enquanto tal*” (Ibid. p. 97) (grifo do autor).

Neste cenário criado por Carvalho, notamos que a metáfora criada entre o trem e o som do apito faz sentido e remete prolepticamente para o que depois se saberá: o contraponto entre imagem e som revela a angústia interior de André, e antecipa a chegada do irmão, que governará os acontecimentos para um final trágico, portanto são elementos importantes para a compreensão plena da obra e inserem-se de forma significativa na estrutura do filme.

Encontramos nesta sequência uma associação muito explícita entre ação e reação em função do som e da montagem. O uso da câmara subjetiva, revelando o ponto de vista de André, é outro suporte da sequência, contribuindo para sua construção. Trata-se de uma sequência em que o som sugerido de certa forma conduz a ação. A montagem é determinada por dois aspectos: os elementos sonoros (respiração, apito do trem) e pelo ponto de vista (câmera subjetiva). Soma-se a isso a ação do ator, reagindo à referência sonora. “No geral, são elementos sonoros, marcando a presença de um algo mais” (MANZANO, 2003, p. 142).

Enfim, o aperfeiçoamento dos recursos fílmicos, aliado à articulação cada vez mais complexa permite que o cinema se constitua num expressivo discurso audiovisual, comprovadamente nessa cena inicial. Carvalho não realizou uma adição

²² Por analogia com as figuras da retórica clássica, metáfora é a substituição de uma palavra por outra, quando há uma relação de similaridade entre o termo de partida (substituído) e o de chegada (substituente) (FIORIN, 1999, p. 86).

de palavras ou de ruídos, mas construiu uma forma. Existe, no filme, um ritmo de som, assim como o da imagem. Como ratifica Merleau-Ponty (1983, p. 112), o filme visual não consiste em:

[...] mera fotografia em movimento de uma peça teatral, e como a escolha e o agrupamento das imagens constituem, para o cinema, um meio de expressão original, de idêntica maneira, o som, no cinema, não é simples reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, porém comporta uma determinada organização interna que o criador do filme deve inventar.

E, assim, Carvalho conseguiu armar paralelismos relevantes nessa cena porque estava atento à necessidade de trabalhar com precisão as principais informações dramáticas para que o espectador fosse perfeitamente introduzido na trama, podendo, mais tarde, participar ativamente de um drama armado meticulosamente.

Para Benjamin (1986, p. 205), a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, pois não transmite o “puro em si” da coisa narrada como uma informação, mas “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. Retornando ao romance, a narração de Raduan é como um trabalho manual, pois trabalha com suas mãos a matéria, a própria vida humana e suas experiências, transformando-a num produto sólido que se afigura com a própria vida de milhares de enunciatários. Ele mostra momentos supremos, à sua maneira perfeitos, de um indivíduo que possui um cotidiano íntimo cinzento e conturbado, de maneira nítida, coerente e transparente para que se percebam suas motivações mais íntimas, seus conflitos e crises mais profundos.

O texto do romance apresenta um sujeito fragilizado, fragmentado, que se vê forçado a revelar suas fraquezas e inseguranças, perturbado pela influência desestabilizadora da convivência com o pai e seu duplo conceito de justiça: um embasado nos ensinamentos cristãos, defende o perdão e a paciência, e outro, contraditoriamente, judaico e islâmico, sermões bíblicos, com trechos que remetem ao *Alcorão*, livro sagrado dos muçumanos, como o próprio autor confirma numa

referência à obra: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs (Alcorão – Surata IV, 23)²³” (p. 145), embasado na punição aos infratores.

O enredo revela a consciência de André, apoiando-o em figuras que acentuam o tempo psicológico, fragmentado, feito de instantes que acontecem por associação aos conteúdos rememorados.

Esse contexto vai ao encontro da produção pós-moderna, a partir da década de 70, cujo sujeito, fragilizado e em crise subjetiva, perde o referencial; e a fragmentação discursiva representa o mundo fragmentado e caótico, da própria modernidade. O sujeito pós-moderno contesta os novos paradigmas sociais, psicológicos e estruturais. A ficção contemporânea procura traduzir esse conflito do sujeito, evidenciando as mudanças da condição humana frente às transformações das ideologias modernas. A personagem André reflete esse sujeito dilacerado, em conflito, por isso contesta, agride, questiona a relação sujeito-mundo, numa tentativa de recompor o sistema familiar no qual está inserido e sua própria identidade.

Esse cenário apresenta uma produção neobarroca narrativa, pois se apropria de fórmulas anteriores, do barroco do século XVII, remodela-as, evidenciando seus principais elementos: o jogo do claro e escuro, da ordem e da desordem, das antíteses, do contraditório, do fragmentário, propiciando ao sujeito mostrar suas angústias e incertezas. Sarduy (1979, p. 178) atesta essa assertiva ao proferir: “o barroco atual, o neobarroco, reflete a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do logos enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto [...] Arte do destronamento e da discussão”. André, com extrema subjetividade e angústia, confronta-se com o pai, com a ordem, e manifesta, em seus paradoxos, a contestação de uma tradição.

André, como sujeito do fazer, tem posse integral do discurso, pois tudo é relatado e interpretado sob o seu ponto de vista, de maneira convicta, como verdade incontestável. Essas verdades, mais a paixão pela irmã Ana, impediram-no de continuar sob os mandos do pai: “tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai, [...] eram pesados aqueles sermões de família”

²³ Essa referência diz respeito a certas regras de comportamento e convivência encontradas no *O Alcorão*, como a interdição ao incesto. O infrator deve pagar com a vida na presença do seu povo.

(NASSAR, 1989, p. 43). E nesses sermões, fica evidente a imagem da família tradicional, como se percebe em uma descrição de André:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, sem seguida eu, Ana, e Lula, o caçula (NASSAR, 1989, p. 157).

Essa configuração tradicional remete a temas e arquétipos do Velho Testamento. O pai à cabeceira, a organização à mesa pela mulher e os filhos, o trabalho na fazenda, a divisão do pão e os sermões moralizadores do pai, são alguns pontos que remetem ao texto antigo.

Na segunda parte do romance, intitulada “O Retorno”, André, convencido a voltar para casa “Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família” (p. 149), propõe-se dialogar com o pai, expondo suas opiniões sobre a forma como ele conduz, tradicionalmente, a família. Acontece também, em uma festa para comemorar o retorno de André, o desenlace trágico, culminando no assassinato da irmã Ana pelo pai.

Nesse contexto, Nassar optou pela mistura de tempos em lugar do enredo linear com começo, meio e fim bem determinados, remontando ao romance moderno, conforme Rosenfeld (1996, p 80) “a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos””, como também nas próprias palavras de André “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente” (p. 95). O presente e o passado se inserem no diálogo entre os irmãos - no quarto de pensão - e nas memórias de André, num movimento incessante que dá ao romance um movimento pendular, que se debate na sua desesperada angústia. Não há uma ordem temporal, suas memórias, por meio de imagens e símbolos, são lembradas através do fluxo de consciência. São vários tempos intercalados, mas possui um eixo cronológico norteador que organiza a narrativa, ou seja, a visita de Pedro para levá-lo novamente ao seio da família. A progressão da narração é sempre interrompida pelas memórias de André, na primeira parte do romance (“A partida” – 21 capítulos), para explicar sua fuga, e na segunda parte (“O retorno” – 9 capítulos), para revelar os desmembramentos e o desfecho da história.

Não há definição exata do tempo cronológico. Não se sabe, objetivamente, em que época se passa a história. A passagem do tempo é um fluir entre ir e vir, conforme André vai expondo seu drama ao irmão. O autor avulta caracterizar o íntimo da personagem, seu tempo interior, privativo, pessoal, subjetivo, imerso no labirinto mental cronometrado pelas sensações, pensamentos, pertencentes à sua experiência rotineira, sem cronologia linear, subordinadas às suas lembranças e consciência moral. Consoante Moisés (1991, p. 121) “tempo da nossa consciência e da nossa memória, completamente fora de qualquer medida e sempre avançando em ondas interiores no indivíduo, ao contrário do tempo na natureza, ou matemático, que é mensurável e linear”. Os recuos no tempo são uma constante na primeira parte do romance. Comumente dá-se a esse tipo de recurso a designação de *flash-back*, ou seguindo a terminologia de Gérard Genette, analepse:

um recurso de que os romancistas se servem com frequência, porque permite comodamente esclarecer o narratário e/ou leitor sobre os antecedentes de uma determinada situação – sobretudo quando essa situação se encontra no início da narrativa (1972 *apud* AGUIAR E SILVA, 2002, p. 286-287).

Um exemplo encontra-se já no início da narrativa do romance. Após a chegada do irmão Pedro, André se lembra de sua vida na fazenda “Na madorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família” (p. 13). O monólogo interior, que acontece em toda a narrativa, reproduz fielmente o fluir caótico da sua consciência. O tempo interior permite a Raduan Nassar devassar a confusão desesperante da alma da personagem protagonista André.

Devido a esse tempo, ocorre no romance o que Genette (1972) denomina de anisocronias, ou seja, diferença de duração entre o tempo diegético e o tempo narrativo. No caso, os monólogos interiores de André suspendem a progressão da diegese. Uma temporalidade diegética curta, o quarto de pensão, corresponde a uma temporalidade narrativa longa, pois o enunciador instaura uma “espécie de narrativa segunda que se vem enxertar na diegese primária – ou, talvez melhor, que nasce desta diegese primária e que se desenvolve, por vezes, dentro dela como uma espécie de metástase diegética -, explorando as virtualidades da memória e da retrospectão e devassando o enredado mundo interior das personagens” (*apud*

AGUIAR E SILVA, 2002, p. 289). Como um exemplo, entre muitos outros, André diz ao irmão “Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai” (p. 48) e após isso ele comenta a disposição do pai à mesa de jantar, na casa da fazenda, e narra um dos inúmeros sermões do pai. O capítulo 9 inteiro é dedicado à lembrança do sermão:

Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas: “O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza [...]” (p. 53-54).

No filme, Carvalho se vale do recurso da narração, por meio de um ponto de vista autodiegético interno, quando André assume o relato e expõe os fatos vividos, evocações da memória e das reminiscências. A subjetividade na narrativa fílmica é manifestada, principalmente, no monólogo interior em que André se recolhe em sua intimidade e relata a impressão dos fatos da história de vivência com a família; dessa forma, caracteriza-se pelo equilíbrio entre “[...] a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou ideias associadas” (NUNES, 1995, p. 64).

Como no romance, no filme, há uma articulação temporal complexa, pois André presentifica o passado, ora retomando o passado na fazenda com a família, ora se apropriando de movimentos retrospectivos e introspectivos, como também alternância, conforme sua particularidade. Bourneuf e Quellet (1976) assinalam que o tempo é a essência da vida e pode ser definido pelo tempo cronológico, marcado pela passagem dos ponteiros do relógio, ou pelo tempo subjetivo, que remete à experiência pessoal, um tempo que envolve “[...] um fenômeno de ordem psíquica: pressentimentos, antecipações, reminiscências ou simples associações de imagens que reenviam a outro tempo” (BOURNEUF; QUELLET, 1976, p. 183). Isso é muito claro na obra dirigida por Carvalho.

O filme assenta-se na representação da ação, organizada numa sucessão de fatos ao longo do tempo, que se dá por meio do discurso, que por sua vez é uma

sucessão de enunciados postos em sequência de imagens filtradas pela câmera. Dessa forma o tempo é a condição da narrativa; no cinema, como já vimos, o tempo é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens, condensando o curso dos fatos, pois “contém o antes que se prolonga no durante e no depois, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas” (PELLEGRINI, 2003, p. 18). Assim, os domínios entre espaço imagético (percebido) e tempo (sentido, imaginado) não se distinguem, um não existe sem o outro. Ademais, a câmera cinematográfica

mostra que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva visual, a qual não mais repousa na perspectiva única do indivíduo que vê: a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga, como quando se via uma pintura ou uma fotografia” (PELLEGRINI, 2003, p. 19).

Isso reflete sobremaneira na narrativa fílmica, por meio de técnicas de montagem e de colagem. Recursos como o *fade-in*, o *fade-out*, o *flashback*, entre outros, imprimem marcas temporais no filme. São técnicas fílmicas ligadas aos cortes nas cenas. O corte é a passagem de um plano para outro, uma realização material do tempo cinematográfico. Por meio deles, o diretor pode lidar com o tempo de diferentes maneiras.

A impressão do tempo, no filme, também é marcada pelas vozes que atualizam o discurso. São estas vozes que se alternam na construção da narrativa: a voz de André (do ator Selton Mello), a voz do pai (do ator Raul Cortez) e a voz do narrador em *off*²⁴ (do diretor Luiz Fernando Carvalho). As personagens dialogam e

²⁴ A voz em *off* é aquela que vem de uma fonte exterior ao quadro, conforme já explicado anteriormente. Consoante Manzano (2003, p. 113), os sons estão associados à imagem visual modificando-a. Uma vez que estejam dentro do filme, os sons devem ser entendidos em função do conjunto, formando um único componente, um “contínuo”. Desenvolvendo-se no tempo – tanto tempo interno da ação fílmica como também um tempo maior, absoluto – o som traz implicações sobre o espaço fílmico. Deleuze coloca as novas possibilidades quanto ao uso de voz *off* como preenchimento do extracampo e como função de não-redundância: “Se o contínuo (ou componente sonoro) não tem elementos separáveis, isso não o impede de se diferenciar a cada momento, segundo duas direções divergentes que exprimem sua relação com a imagem visual. Essa dupla relação passa pelo extracampo, na medida em que este pertence plenamente à imagem visual cinematográfica. Claro, não é o sonoro que inventa o extracampo, mas é ele que o povoa e preenche o não-visto visual com uma presença específica. [...] Desde o início, o problema do sonoro era: como fazer para que o som e a fala não sejam mera redundância do que se vê? Este problema não negava que o sonoro e o falado fossem um componente de imagem visual, ao contrário: era na qualidade de componente específico que o som não devia ser redundante com o que era visto. O célebre

presentificam a narrativa. A voz do narrador não só narra sua história como também reflete sobre ela, assim como o narrador do romance. A voz *off* do narrador cria o lirismo que há no romance.

As lembranças da personagem André são revividas por meio do fluxo de consciência, não há uma ordem temporal, no entanto um eixo cronológico organiza os diferentes tempos, que é a visita de seu irmão Pedro na pensão para levá-lo de volta à fazenda, sua casa. Na pensão, ele revive sua história, entremeando tempos e memórias, sem uma progressão. O encontro com o irmão remonta sua história, ata sua partida e seu retorno ao lar.

Em todo o filme houve montagens que subverteram a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e dramática, onde presente e passado se mesclavam continuamente. O complexo espaço-tempo modela o universo fílmico e o tempo é o elemento que estrutura e determina a narrativa cinematográfica, como já exposto. O tempo em *Lavoura Arcaica* teve o que Martin (2003, p. 226-227) chama de *razões dramáticas*, ou seja, o uso constante de flashback, colocando o espectador como confidente das ações, valorizando o conteúdo humano e a solidez de sua construção, contribuindo para a “criação da unidade de tom: retira dos acontecimentos sua aparente disponibilidade e revela seu sentido profundo, indicando ao espectador o rumo que a ação irá tomar” (grifo do autor). Esse recurso concentra o interesse na trajetória da personagem e na sua construção dramática. Também há o recurso de *razões psicológicas*, pois o filme está centrado num único personagem que evoca suas memórias e concentra nele o drama. Assim, ao “atingir o paroxismo do seu drama, o herói revive as circunstâncias que o levaram a uma situação de desespero e solidão” (MARTIN, 2003, p. 227), como é o caso de André. As transições entre presente e passado são feitas num elaborado procedimento técnico de *travelling* para a frente e fusão entre dois planos.

Nesse sentido, o uso de *flashback* é recorrente na narrativa fílmica. A trama da história de *Lavoura Arcaica* é composta de retomada do passado, ou seja, uma

manifesto soviético já propunha que o som remetesse a uma fonte no extracampo, sendo assim um contraponto visual e não o duplo de um ponto de vista: o ruído das botas é justamente mais interessante quando elas não são vistas. [...] Em suma, o sonoro sob todas as suas formas vem povoar o extracampo com a imagem visual, e realiza-se ainda melhor nesse sentido como componente dessa imagem: no plano da voz, é o que se chama voz *off*,_cuja fonte não é vista” (DELEUZE, 2005, p. 278-279).

versão particular e individual do modo de André perceber os acontecimentos anteriores de sua vida ao presente imediato. Há, assim, uma perspectiva que se mobiliza ao mostrar ou sugerir as cenas apresentadas na película e as ações presentificam o passado. Os fatos contados ao irmão no quarto da pensão atualizam o tempo e ajudam a compor o quadro narrado por André.

Como no romance, há sempre um deslocamento temporal no filme, dos fatos lembrados e narrados por André. Esses fatos tornam a obra uma narrativa densa, cheia de fragmentos, nos quais o espectador tem que ficar atento para não se perder. Há um jorro das palavras do passado (memória) e do presente, seu discurso não segue uma ordem cronológica, mas é ordenado pela desordem, sem cronologia. O ritmo contínuo se dá pelos tempos da ação e da rememoração, onde o passado se insufla no presente e o presente retorna pelo passado, os eventos se superpõem, em uma associação livre, compondo um hibridismo temporal no qual se instala como um tema na trama. Há então uma mistura de reminiscências da infância, aglutinando-se com a juventude em casa e fora de casa, na pensão.

André é uma personagem complexa e sua construção se dá à medida que seus conflitos internos e externos vão se desenrolando. O pai é o antagonista da história, um sujeito opressor, arcaico, com leis rígidas, apregoa o equilíbrio, pautado pelo controle das paixões. André é movido pela necessidade de lutar contra essa força opressora, faz um percurso, na trama, para tentar romper com a tradição do pai. Busca em Ana uma forma de liberdade. Instaura-se uma tensão entre pai e filho que culmina no incesto. O próprio tempo é um inimigo de André, um tempo que não volta, que é irrecuperável, o tempo do narrador, do inconsciente. Esse tempo acaba por se tornar, também, um opositor entre pai e filho. No pai, há um tempo movido pela superioridade, típico do autoritarismo, das tradições de sua cultura árabe, de conservar os costumes; no filho, o tempo é ágil, é o presente, moderno, movido pelas mudanças, com característica idealista, portanto há um embate constante entre o discurso autoritário (sermões e parábolas) e o anárquico (confuso, caótico), ancorado no tempo.

Vejamos as sequências de duas festas que ocorreram nas histórias do romance e do filme para explicitar esse tempo da narrativa.

No início do romance, capítulo 5, André narra ao irmão a festa que acontecia aos domingos para unir as famílias e os vizinhos “era no bosque atrás da casa” (p. 28). O cheiro de carne assada se perdia entre as muitas folhas das árvores e a música soprada por uma flauta juntava as famílias em uma grande roda de dança. André assiste a tudo isso “recolhido junto a um tronco mais distante” (p. 29). Surge Ana nas suas memórias “essa minha irmã, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (p. 30). Ao final de seu discurso, a mãe o procura para tentar levá-lo à festa.

Os verbos nessa passagem estão no pretérito imperfeito, aludindo a uma situação que se repete, é um passado de ação que continua. André retrata uma família que era unida, em uma estrutura perpetuada, como nos discursos que o pai pregava. O pai, em seus sermões, reiterava sua ordem e as proibições, como também o controle das ações da família para manter os costumes. É o que simbolizam essas festas, uma continuidade da tradição. No entanto, dá-se aqui o começo de um rompimento com essa união, o início do desfecho da trama: os sermões do pai penetram nas lembranças de André, Ana rompe a linha da estrutura perpetuada, da continuidade da tradição de regras e comportamento, provocando André com sua sensualidade; André se volta à natureza, se cobrindo de terra úmida e folhas, um retorno a um lugar que não o julgue, isento, puro.

No filme, acontece o mesmo. A sequência se inicia aos 24min47seg. Observemos:



Fig. 7 – 1ª festa na fazenda



Fig. 8 – Ponto de vista de André



Figs. 9 e 10 – Dança fraternal



Fig. 11 – André mistura-se a terra

Fig. 12 – Ana se mostra para André



Fig. 13 – Ana olha para André

Fig. 14 – Interação com a mãe

Na perspectiva de André, fig. 8, uma panorâmica explora o espaço, fig. 7, evocando André, que percorre com um olhar reflexivo todo o espaço da festa, no início da primeira festa da narrativa cinematográfica. Ocorre aos vinte e cinco minutos de filme. O espaço é bastante iluminado, há um jogo de sombra e luz forte destacando a dança. André ainda morava na fazenda, a passagem é sua memória. Ana dança com o irmão, figs. 9 e 10, a música é alegre, festiva, a dança é fraternal, mas, aos poucos, se revela mais sensual, quando ela se mostra para André, fig. 12,

e também o olha diretamente, fig. 13. A câmera, em um jogo de campo/contracampo²⁵ (mesmo sem diálogo), fortalece a troca dos olhares e o impacto em André. Essa comunhão se expande pelo corpo de André, que se mistura à terra e se cobre de folhas. Nesse momento, o ritmo da filmagem fica mais lento, a música se modifica, tornando-se mais emocional, e a voz *off* de André (essa voz, como enunciado anteriormente, é do diretor Luiz Fernando Carvalho) narra suas reminiscências, os sentimentos pela irmã. A mãe o enlaça, fig. 14, tentando levá-lo à dança, preocupada com o seu isolamento, mas André permanece afastado em uma contemplação emblemática na figura da irmã.

Retornando ao livro, no capítulo 29, vemos a última festa, que é realizada em função do retorno de André à fazenda. A manhã é clara depois de uma noite escura de seu retorno. A narração retoma com as mesmas palavras da primeira festa. São poucas diferenças, mas extremamente importantes. Agora os verbos são outros, conjugam-se no pretérito perfeito, uma ação acabada no passado, um tempo irreversível “e foi no bosque atrás da casa” (p. 186). Os personagens têm outra postura frente à dança de Ana, que não é mais inocente, doce, ingênua e aparece “varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência (p. 188)”. André assiste a essa dança introduzindo os pés na terra úmida, entre folhas secas. Pedro surge sombrio, taciturno, com “os olhos alucinados” procurando o pai e ao encontrá-lo vocifera uma “sombria revelação”, e , “para cumprir a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros” (p. 192). Mudanças drásticas acometem a família. Há uma ruptura, ao que já não é mais. Uma festa responsável por marcar o rompimento da família. O pai de posse de um alfanje ceifa a vida “com um só golpe a [da] dançarina oriental” (p.192). Seguem-se, então, os gritos da família.

O capítulo seguinte, escrito entre parênteses, é, pelo discurso de André, “em memória do pai”. De forma não explicada, o pai morre. Há, também, aqui, um retorno

²⁵ Campo/contracampo é um procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outros dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (daí a origem da denominação campo/contracampo). Com esse procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens (XAVIER, 2005, p. 35).

de André, mas diferentemente do retorno anterior, o pai está junto, incrustado em André e contempla o final trágico da família. Por meio da escrita, endereçando ao pai seu discurso “Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras”, André, enfim, aceitou o pai, aceitou a lei. No filme, esse desfecho se dará de outra forma.

Observemos as imagens do filme. A sequência acontece em 2h50min de filme:



Fig. 15 – Pedro, taciturno, observa a festa



Fig. 16 – Ana, “endiabrada”, na roda da dança



Figs. 17 e 18 – Retorno de André a terra



Figs. 19 e 20 – Ana e o prenúncio do fim



Figs. 21 e 22 – *Travelling* em Pedro



Fig. 23 – Pedro revela ao pai o incesto

Fig. 24 – Cena do incesto



Figs. 25 e 26 – Pai possesso



Fig. 27 – Morte de Ana

Fig. 28 – Solidão, “morte” de André

A sonoplastia, nessa sequência final, comunica-se diretamente com as emoções das personagens e age sobre os sentidos dos espectadores, intensificando a sensibilidade para as tomadas finais: a câmera, em vários planos, ângulos, revela-nos o final trágico de Ana, a família decomposta, a possessão do pai, a solidão de André. Há uma coreografia entre câmera, personagens, natureza, num espaço onde se misturam amor, ódio, paixão, solidão, morte.

A montagem é narrativa, tem por objetivo narrar a ação final da história, o desenrolar de uma sequência de acontecimentos, levando-nos a considerar o filme uma totalidade significativa. A sequência se inicia com uma luz bem forte. A câmera é subjetiva, está na perspectiva de André, ela é o seu olho. Como na festa do início, o plano-sequência se expande para situar o espectador na festa em comemoração à volta de André para casa, ao seio da família. No entanto, nesta festa, entra em cena o irmão, Pedro, que se insere na primeira cena, observando, taciturno, sombrio (ele sabia sobre o incesto entre os irmãos), a dança sensual da irmã dentro da roda de dança, figs. 15 e 16. A câmera o focaliza em primeiro plano, deixando a festa em segundo. Nova retomada da câmera na dança, e de repente, há uma ruptura e surge Ana, que dança de forma agressiva, sensual, demonstrando em gestos do corpo a mudança na estrutura da família. Nesse momento, tem-se o rompimento da circularidade. Há, aqui, uma montagem expressiva: a justaposição dos planos entre as imagens exprime uma ideia e produz uma ruptura no pensamento do espectador. Há vários cortes dentro do plano que marcam a finitude do tempo, do pretérito perfeito. Muda o plano, agora fechado, para revelar os pés de André em meio a terra, figs. 17 e 18, misturando-se às folhas; muda o ritmo do filme, que se torna mais lento e a voz *off* de André narra com a mudança do tempo verbal, pretérito perfeito, como no romance. Nesse momento, é memória pura. Nesse quadro, o diretor não revela o corpo de André, só uma parte.

Sobre a relação com a circularidade, retomando a algo que já aconteceu, o próprio Carvalho (2002, p. 68) explica:

Eu sempre pensei na estrutura do *Lavoura* como sendo uma daquelas pinturas islâmicas em cerâmica, normalmente pinceladas sobre superfícies circulares, um prato, um vaso, onde a cada instante, quase desapercebidamente, surgisse um animal, uma flor, as coisas se revelando e você poderia escolher um ramo novo para seguir a cada instante.

No romance, o recurso usado foi o tempo verbal para distinguir as duas festas. No filme, o diretor tinha que mostrar ainda um tempo passado, mas mais trágico, o último. Raduan, no romance, teve o recurso do verbo “era na festa” para indicar a primeira festa, e “foi na festa” para se referir à última. No filme, como Carvalho (2002) explana, essa diferença foi mostrada utilizando outro procedimento, ou seja, o elemento humano para indicar a temporalidade. Na primeira festa, André está encostado em uma árvore, a mesma com que quando criança, brincava, e dali observa a festa ao longe. Em certo momento a mãe sai da roda de dança e chama-o para participar da festividade, e ele diz: “Me deixa, mãe, eu estou me divertindo”. André, na primeira festa, aparece e interage com a mãe, criando-se, então, uma relação de espaço. Na segunda, o diretor exclui a imagem de André da festa, seu corpo é representado apenas pelos planos, fechados, em seus pés em meio à terra e às folhas. Seu ponto de vista é privilegiado, “como se apenas sua memória estivesse permanecido naquele tempo” (CARVALHO, 2002, p. 69), sua presença nessa festa tornou-se sensória. Ao eliminar seu corpo, não se constrói uma presença temporal, física e com o poder de impedir a morte da irmã. O diretor trabalhou apenas com a memória de André: com sua presença a leitura da festa se tornaria mais temporal, pois haveria uma presença física, uma atitude, uma ação na sequência, uma cronologia, situando-o. André só é revelado no final da sequência, após a morte de Ana, e, mesmo assim, com o corpo coberto de folhas.

A câmera retorna à Ana, figs. 19 e 20, “endiabrada”, derrama o vinho em seu corpo, prenunciando aqui o fim trágico, “coalho de sangue”. Pedro retorna em cena, dá as costas para a dança, e a câmera, num movimento de *travelling* vertical, de cima para baixo, figs. 21 e 22, para alguns segundos nos seus pés, que estão no chão, na lavoura da fazenda, evidenciando o enorme peso do segredo dos irmãos. Em uma tomada da câmera em seu rosto, percebemos que tomou uma decisão. Dirige-se rapidamente para onde se encontra o pai e lhe revela sobre o incesto, fig. 23. Corte na cena, retoma em André e Ana, no passado, atualizando o incesto, fig. 24, como se fossem as palavras de Pedro revelando o segredo. A imagem escurece, o pai se verte em sombra. Outro corte, e desvela-se o pai, já possesso, derrubando o filho Pedro, fig. 25, e, de posse de um alfanje, mata Ana, fig 26. Em um grande movimento de personagens, em sucessão de imagens, sem trilha sonora, somente

som ambiente com gritos de desespero. Plano das pernas do pai, que, nesse momento, enverga-se em puro instinto. O ritmo agora é outro, deixa de ser lento, a mãe desesperada tenta impedir, mas Ana é golpeada pelo pai, fig. 27. O pai cai de joelhos, tomadas somente do chão, plano para a flor vermelha, que enfeitava o cabelo de Ana, esfacelada, família destruída. André, finalmente, se revela em meio à natureza, inerte, coberto de folhas. Uma lágrima é derramada, revelando uma solidão absoluta, fig. 28. André confunde-se com as folhas, suas lembranças ratificam a profundidade trágica da existência, do tempo que não volta atrás, de caráter irreversível. Nesse último quadro, surge a voz *off* de Raul Cortez, ator que vive o pai, declamando suas últimas palavras ao som de uma melodia instrumental, triste, trágica:

O tempo é o maior tesouro de que o homem pode dispor, embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento. Sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim. Rico não é o homem que coleciona e se pesa num amontoado de moedas, nem aquele devasso que estende mãos e braços em terras largas. Rico só é o homem que aprendeu piedoso e humilde a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não se rebelando contra o seu curso, brindando antes com sabedoria para receber os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida está essencialmente nesse bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar ou de espera que se deve pôr nas coisas não corre nunca o risco ao buscar por elas e defrontar-se com o que não é. Pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas (LAVOURA ARCAICA, 2001).

A câmera subjetiva está em André, que assiste à sua história ao mesmo tempo em que a revive. Essas são as cenas finais da história. As palavras do pai nesse final do filme não correspondem ao último capítulo do romance, elas foram retiradas do capítulo 9, no entanto, o trecho não reproduz continuamente o discurso, há pequenos cortes e mínimas alterações. Essa transferência da voz do filho para o pai deixa subentender que a circularidade permaneceu na família: André retornou à família, dissolvida, e o pai, mesmo após sua morte, ainda tinha a posse da voz, que enredadas na imagem do filho, concretiza-se o retorno circular à família. Nesse final, vemos André coberto de folhas, como em um sepultamento: simbolicamente o homem volta para a terra, morre, e a palavra do pai se impõe, vive, ainda soberana.

O som, nessa última sequência, também foi usado para construir a diferença entre as duas festas. Na primeira, a música é mais alegre, tem um ritmo bem

marcado do oriente, é instrumental, marcando bem o momento festivo da ação. Torna-se mais suave somente quando André relata, voz *off*, seus sentimentos pela irmã, sentado em baixo da árvore, com os pés mergulhados na terra. Na segunda, a música é uma explosão de instrumentos variados, também lembra o ritmo do oriente, mas é mais agressiva, retumbante, intensa, e também se suaviza quando a voz *off* de André começa narrar a sensualidade da irmã.

Esses dois momentos da narrativa, inegavelmente, são extremamente importantes, pois a temática da temporalidade se descortina, revelando metaforicamente o embate entre o moderno e o arcaico. Enquanto o pai enaltece o tempo, percebido por ele como se tudo devesse se manter igual, ou em um movimento circular, sempre voltando ao ponto de partida, como vimos na narração do pai, no final do filme, e no capítulo 9, no romance, André o compara ao demônio, como podemos perceber, no romance: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo” (p. 95); “o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto” (p. 99); também no capítulo 29 do romance, e no filme, antes de iniciar a narração da festa e seu desfecho trágico, André revela a inutilidade de uma luta contra o seu poder:

O tempo e suas águas inflamáveis. Esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso. “Ai daquele”, dizia o pai: “que tenta deter com a mãos seu movimento, será consumido por suas águas. Ai daquele, aprendiz de feiticeiro, que abre a camisa para o confronto; há de sucumbir em suas chamas”. O tempo e suas mudanças, presente em cada sítio, em cada palma, em cada grão, e presente também com seus instantes, em cada letra desta minha história passional, transformando a noite escura do meu retorno, numa manhã cheia de luz (LAVOURA ARCAICA, 2001).

Por isso o tempo é diabólico para André, um tempo que usa as próprias palavras e as ações dos homens para o fundo do poço.

Enfim, não há na montagem das cenas de todo o filme uma continuidade de uma sequência para outra. Carvalho procurou trabalhar com a circularidade, que a obra de Raduan sugere, com o sensorial o tempo todo. Os cortes nos blocos de fluxos de consciência de André são realizados em uma função ligada aos instantes de memória para promover o giro e enredar o espectador pelo transe da narrativa. Cortes bruscos também eram um recurso, como uma linguagem sem parágrafo, um fluxo de pensamentos, como se as rupturas de André fossem rompidas por ele

mesmo, em um ir e vir constante. Para André o tempo era “algoz”, sem continuidade, mas com descobertas e experiências, que também se rompiam, instáveis. Notamos essa descontinuidade nas fusões, nos cortes entre as sequências.

Esse tempo “algoz” também é percebido na parábola do faminto. Há uma passagem, no romance *Lavoura Arcaica*, que traz esse texto, cuja fonte encontra-se em *As Mil e Uma Noites*. A parábola se inicia no capítulo 9 “Era uma vez um faminto” (p. 63) e será descrita na íntegra no capítulo 13. Nos capítulos 14 e 25 ainda podemos encontrar partes de seu conteúdo. A história desse texto é a seguinte:

Trata-se da sina de um pobre homem que, ao passar diante de um suntuoso castelo, quis saber quem era o seu dono. Responderam que o palácio pertencia “a um rei dos povos, o mais poderoso do Universo” (p. 79). Daí, o faminto dirigiu-se até os guardiões para pedir esmola. Ao obter como resposta que bastaria apresentar-se ao senhor para os seus desejos serem atendidos, ele se animou. E, de fato, o ancião confirmou com muita naturalidade que daria comida ao pobre homem. No entanto, o banquete que os serviçais traziam à mesa era invisível. O dono do palácio, então, começava um jogo de faz de conta e, como se efetivamente houvesse comida, insistia que o faminto saciasse a fome. O pobre, julgando que deveria mostrar-se paciente, aceitou o jogo. E, a despeito de todo o sofrimento, passou pelas etapas do teste, uma a uma, até o senhor felicitar-se com a presença de um homem que possuía “a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência” (p.85). Finalmente, como recompensa, o faminto passaria a viver no palácio e jamais voltaria a passar fome (TARDIVO, 2012, p. 113-114).

Ao narrar esse texto à família, o pai tem um propósito moral²⁶:

Finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência. Por tuas qualidades raras, passas doravante a morar nesta casa tão grande e tão despojada de habitantes, e está certo de que alimento não te há de faltar à mesa (NASSAR, 1989, p. 85-86).

André expõe ao irmão seu ponto de vista sobre essa história, que é diferente da versão do pai. Novamente há o conflito entre pai e filho, e o tempo age de modo diverso para os dois. Para o pai, se o tempo for respeitado, há retribuição, recompensas, para isso é necessário ter a virtude da paciência. André se revolta

²⁶ Essa moral apregoada pelo pai na história do faminto está de acordo com as antigas narrativas exemplares, que deram lugar ao romance moderno, conforme Walter Benjamin: a legítima narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (1986, p. 200).

contra esse texto ao falar com o irmão, no final do capítulo 13, pois o pai se calara quanto à violência cometida pelo faminto, ao desferir um murro contra o ancião, e também omitira a violência que há ao testar a paciência a quem tem fome. Além disso, André contesta o conceito arcaico dessa moralidade, que hoje não mais se constitui, tornando-se mais um conceito ideológico do pai. André, então, a essa paciência deslocada no tempo, responde de modo veemente “a impaciência também tem os seus direitos!” (p. 90). Novamente o embate entre moderno e arcaico se sobrepõe na narrativa, ancorado no tempo.

Observemos agora como Carvalho transmutou a parábola do faminto. A sequência transcorre em 1h16min de filme:



Figs. 29 e 30 – plano/crontra-plano nos irmãos



Fig. 31 – O sermão

Fig. 32 – André se transfigurando



Fig. 33 – A transformação



Fig. 34 - Encenação



Fig. 35 – A preparação da refeição



Fig. 36 – O suposto alimento



Fig. 37 e 38 – O alimento



Fig. 39 – O retorno da história



fig. 40 – A revolta



Fig. 41 – Seus direitos



Fig. 42 – A preocupação materna



Figs. 43, 44 e 45 – Os semblantes da família



Fig. 46 – Retorno à natureza



Fig. 47 – Eu posso ser o profeta



Fig. 48 e 49 – O tempo e o avô



Nessa sequência, o espectador é levado a observar e construir sentido, é um elemento importante para a sua atualização, ele participa do processo, “entra em fase com um bicho que se move lentamente, que salta quando menos se espera e nunca anuncia para onde apontará a investida seguinte” (MATTOS, 2002, p. 10). As elipses, as metáforas do texto deixam uma porta aberta ao diálogo com a imaginação do espectador.

A construção da sequência se apoia na montagem, tanto na composição cênica, quanto no enquadramento e relação dos planos. A eventual sugestibilidade da iluminação permeia a sequência, estando presente nos momentos-chave para a percepção do espectador. A sequência se inicia no quarto da pensão, onde se encontram Pedro e André sentados no assoalho. A câmera, em um campo/contra-campo, focaliza as expressões conflitantes das duas personagens, figs. 29 e 30. André está expondo a versão do pai sobre a justiça: a parábola do faminto, proferida nos seus sermões, junto à família, na mesa das refeições, fig. 31. Gradativamente, André vai se transmutando na própria personagem da história do faminto, figs. 32 e 33, por meio de um jogo da câmera em *close-up* e o recurso da iluminação. Deparamo-nos com um ser fantasmagórico, meio bicho, meio homem, que acende em nós a noção de que algo na história se modificou. Nesse momento, romance e filme distanciam-se.

Aqui se faz necessária uma explanação sobre a percepção que o efeito de luz aplicado na transformação de André na própria personagem do faminto faz para o entendimento inteligível do espectador. Ao organizar a cena, com o enquadramento, os planos, o jogo de luz e sombra, enfim, com a noção de decupagem/*close-up* e a construção de uma nova realidade, funde-se no espectador a ideia de percepção/construção de sentido de acordo com os elementos constitutivos da sequência:

O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados. Roger Leenhardt acrescentava, num excelente artigo (*Esprit*, 1936) que era ainda necessário fazer intervir a duração de cada imagem: uma duração breve convinha ao sorriso animado, média, ao rosto indiferente, e, longa, à expressão dolorosa. Disso, ele extraía esta definição de ritmo cinematográfico: “uma determinada ordem de tomadas e, para cada uma dessas tomadas ou “planos”, uma duração tal, que o todo produza a impressão desejada com máximo de efeito”. [...] Como há, além da seleção de tomadas (ou planos) –

a partir de sua ordenação e de sua duração, que constituem a montagem – uma seleção de cenas ou sequências, segundo sua ordenação e sua duração, que consiste na decupagem, o filme emerge como uma forma altamente complexa, em cujo interior, ações e reações extremamente numerosas atuam a cada momento (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 111, *apud* MANZANO, 2003, p. 38).

A construção do filme, tendo em vista a noção de decupagem e de montagem, associa-se à memória do espectador para a “(des)construção de um sentido de percepção”, tornando-se “fundamental para a realização cinematográfica, e o esmiuçamento deste processo” (MANZANO, 2003, p. 38). Encontramos nessa passagem da fábula do faminto essa elaborada construção, sobre uma ordenação da percepção que é construída. Ao invés de apresentar a memória, como nas outras sequências, com um corte na cena e, imediatamente, a próxima cena já é em outra época, outro espaço, Carvalho introduz paulatinamente o universo cênico. A percepção do espectador vai sendo organizada, a passagem do tempo presente para a memória, fundindo imagens, participa de uma montagem na qual a ideia de teatro, alegoria, máscaras, banquete invisível, tudo isso, em preto e branco, contribui para a percepção do mistério. O jogo de luz com sombra utilizado na montagem da cena torna a passagem perceptível ao olhar do espectador. Carvalho não mostra o pai narrando a parábola do faminto, como é realizado no romance, ele nos introduz gradativamente no universo da encenação da história pelas mesmas personagens André (o faminto) e pai (o rei), figs. 34 a 38. A construção acaba por adquirir maior expressividade. O cineasta explica como surgiu a ideia de realizar essa passagem do livro para o cinema:

Bem, ...eu gosto muito de um filme do Bergmann²⁷ chamado *A hora do lobo*, num determinado momento do café, após um jantar para o qual foi convidado o personagem interpretado pelo Max von Sydow²⁸. Ele interpreta um pintor em plena crise artística, e então por isso se sente muito mal ali, em meio aos outros convidados que dividem a mesa com ele, vê aquelas pessoas girando, aquelas máscaras decadentes. Terminado o jantar, o anfitrião chama todos para um cafezinho na sala ao lado. Todos vão e o anfitrião vai pra cima de um teatrinho e diz: “Música!”, ao mesmo tempo em que suas mãos abrem as cortinas, ao mesmo tempo em que ouvimos a

²⁷ Ernst Ingmar Bergman (1918-2007) foi um dramaturgo e cineasta sueco. Diretor de alguns dos mais influentes e aclamados filmes de todos os tempos (*Persona*, *O Sétimo Selo*, *Gritos e Sussuros*, *Fanny e Alexander* e *Cenas de um Casamento*).

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ingmar_Bergman. Acesso em: 08/03/2017.

²⁸ Max Carl Adolf von Sydow, mais conhecido como Max Von Sydow (1929), é um ator sueco, conhecido pelos seus trabalhos com o cineasta Ingmar Bergman.

introdução de *A Flauta Mágica*. O anfitrião começa a manipular os bonecos, enquanto Liv Ullman e Max von Sydow, que formam o casal no filme, começam a ficar completamente hipnotizados, sugados, tragados pelo tom ilusionista daquele instante, e vão se transferindo emocionalmente para os personagens de *A Flauta Mágica* (CARVALHO, 2002, p. 45-46).

Por meio da gramática cinematográfica o diretor, como num universo ilusionista, distribuiu, num ritual, as máscaras da incorporação de novos personagens, que no romance estariam sugeridas. Conforme Carvalho interpretou, ao realizar a montagem dessa sequência, a fábula do *Faminto* é um grande “teatro social”, e quem o está regendo na casa de André é o pai, o grande ilusionista, com seu poder, na cabeceira da mesa, fig. 31, um semeador das palavras, da lavoura das palavras, a eterna luta entre a tradição e a liberdade, “A verdadeira lavoura é um espaço metafórico, ela se dá no âmbito da mesa, no âmbito das palavras, no âmbito das ideias, no âmbito do próprio cinema, da escrita de luz na tela” (CARVALHO, 2001, p. 47).

O cineasta manifesta reflexões sobre cultura, firmada na estrutura de um pai patriarcal. André vive esse conflito, caracterizado pela oposição e negação. Há um mecanismo de rejeição que se configura nesse painel. Há um imbricamento de relações psicológicas, as memórias de André põem em xeque, por meio de metáforas, as utopias, as leis, a ordem, que envolvem todas as cenas do filme, conforme corrobora Carvalho (2002, p. 48) “Sinto com muita clareza a consciência social que o texto alcança, os gritos e gemidos de André, como se fosse de uma sociedade inteira focada pela lente de um microscópio. Somos um planeta de excluídos, para onde quer que se vire, haverá sempre um eco da voz de André”. O pai, possuidor do poder da palavra, da força do olhar, acredita ser capaz de distribuir as máscaras sociais para os membros da família, e nisso, domar as “ânsias do rebanho”. No entanto, seu discurso gera leis, regras que André não aceita, revolta-se, figs. 40 e 41, tornando-se um excluído. Metaforicamente, o discurso do pai é um discurso de grupo, e os excluídos da sociedade, a sociedade do mundo real - famintos, sem-terra, imigrantes pobres, crianças da rua, índios – não possuem lugar na “mesa posta da família social, esses habitam o verdadeiro inferno” (CARVALHO, 2001, p. 48).

Lentamente a câmera revela o braço de André acima da cabeça, foco somente em suas mãos, fig. 40, e um *travelling* vertical, de cima para baixo, percorre

sua expressão (fig. 41), construindo e anunciando a indignação e a revolta pelas palavras do pai. A tensão é construída. A situação ocorre aos poucos, elaborada por enquadramentos sobre detalhes da história do faminto, até culminar, em plano a plano, em sua explosão, dizendo “A impaciência também tem seus direitos”. André repete duas vezes essa frase, muda o plano, volta a cor na imagem, e ele já não é mais a personagem da parábola, mas está se levantando da mesa do sermão. Repete novamente “A impaciência também tem seus direitos” e derruba os talheres da mesa ao chão. É a primeira vez que fica explícita a sua revolta perante toda a família. Todos se assustam, e, lentamente, a câmera, em primeiro plano, perpassa por todos os rostos da família, figs. 42, 43 e 44. A iluminação aqui é assombrosa. Os rostos são apresentados parcialmente na luz, o resto é tudo sombra ou total ausência de luz, a qual define e modela os contornos e planos da face, para produzir uma atmosfera emocional e dramática. Em suas faces, um poderoso fator de ansiedade pela ameaça do desconhecido. Soma-se a isso a expressividade do ator Selton Mello. Conforme Xavier (1983, p. 46):

O principal objetivo do cinema deve ser retratar as emoções. O teatro pode recorrer às frases de efeito e sustentar o interesse da plateia através de diálogos eminentemente intelectuais, e não emocionais. Já para o ator de cinema, a ação é fundamental: é o único meio de assegurar a atenção do espectador, e mais, o seu significado e a sua unidade emergem dos sentimentos e emoções que a determinam. No cinema, mais do que no teatro, os personagens são antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor.

Assim, a dor, o ódio, a revolta manifestam-se nas expressões faciais do ator e entrelaçam-se de tal forma no processo psíquico de sua emoção intensa, que acaba por conferir inúmeras nuances à cor do seu sentimento. Para isso, o diretor organizou um *close-up*, primeiro em sua mão, e depois em seu rosto para acentuar ao máximo a ação emocional do rosto, onde a raiva, a fúria, falam em linguagem inconfundível. Xavier ratifica essa colocação:

Usando um termo chave no pensamento de Balazs, o cinema revela uma nova dimensão: a da “fisionomia” – conjunto de traços que forma uma configuração espacial e visível (a de um rosto, por exemplo) capaz de significar algo não espacial e não visível (uma emoção ou intenção, por exemplo). Ele vai acentuar a função do primeiro plano, que isola o detalhe, realçando a fisionomia deste e revelando todo o complexo processo que

está por trás e que determina esta fisionomia (XAVIER, 2005, p. 56) (grifo do autor).

Trata-se de uma passagem em que os elementos visuais são muito explorados, escolhidos meticulosamente e articulados de modo a obter um impacto junto ao espectador. Tem-se, aqui, entre a encenação teatral da parábola do faminto à volta ao sermão na mesa, a manipulação de tempo e espaço, a passagem para um tempo imaginário, um espaço paralelo. A sonoridade da sequência é construída sutilmente, aparece somente em alguns momentos, com uma melodia suave, mas na maior parte, somente som ambiente, diálogos e silêncio. Este funciona como símbolo de tensão interior e sublinha com força o drama de André. No momento em que a câmera perpassa lentamente pelas faces da família, na hora em que André se levanta abruptamente da mesa, o silêncio é muito significativo. Há somente o som natural dos corpos e do ambiente natural da fazenda, sons da situação real, sem a habitual justaposição imagem-som, em que a música acrescenta significados e intenções à cena. Há naturalmente um forte apelo de tensão que dispensa qualquer outro elemento artificial sonoro. O silêncio sublinha a forte carga emocional da família, uma vez que esta não havia ainda se deparado com o lado revoltado explícito de André. Essa ausência de som ressalta a emoção de cada membro da família.

Em vários momentos, também, na narrativa fílmica, percebemos que o diretor, através do recurso da iluminação, desaparece com a imagem para privilegiar a imaginação do espectador, aquela que ele traz de si mesmo, de sua memória, uma memória que não seja uma reminiscência, que se distancia, mas uma que atualize o filme. No quarto de pensão, por exemplo, André se encontra em sombras. O claro-escuro é uma constante, é como se a escuridão na qual o espectador é lançado representasse o mundo interior da personagem. Por meio da experiência com o ambiente escuro, experimenta também a solidão do outro, a escuridão de André, como já explanamos anteriormente. A imaginação do espectador é motivada pelos recursos próprios do cinema e ali ele encontra a criação de uma fabulação do real, um reencontro com a vida contida na tela. As lacunas deixadas pelo diretor fazem o espectador acionar seu olhar e ler as cenas e, a partir das imagens, compreender e potencializar as múltiplas leituras que a história oferece. Em se tratando da sequência inicial, o espectador tem uma visão panorâmica de como se dá a

configuração do interior experimentado por André, a qual permitirá acionar a percepção e o entendimento de todas as sequências posteriores que constroem a narrativa, como essa, da parábola do faminto.

Há um corte nessa sequência da parábola e a câmera revela somente as pernas de André, em um andar apressado pela mata da fazenda. E, novamente, ele está entre raízes e plantas, um enredamento entre homem e natureza, que se fundem, fig. 46. Há sons característicos da mata e também inicia uma terna melodia. A câmera usou o recurso, nessa cena, do *travelling* para frente, ou seja, ela tem o ponto de vista da personagem, portanto uma utilização subjetiva. Há diversas funções expressivas para esse uso, conforme Martin (2003, p. 49): ela pode ser de *Introdução* (um movimento que nos insere ao mundo que vai ser narrado); de *Descrição* (somente descreve o espaço material); de *Realce* (um longo *travelling* para realçar algo importante na ação); de *Interioridade* (introdução da representação de um sonho); e de *Finalmente*, que foi usada nessa cena, a mais interessante delas, pois ela “exprime, objetiva e materializa a tensão mental (impressão, sentimento, desejos e idéias violentos e súbitos) de um personagem” (Ibid. p. 50), e sua utilização, nesse caso chamado de subjetivo, serve para adotar o ponto de vista de André que exprime o conteúdo mental de seu descontrole. André sai da mesa, conturbado, em uma explosão de fúria, rebelando-se ao sermão do pai, e segue, a passos frenéticos, à natureza, e nela se embrenha, anunciando:

Eu tenho 17 anos, minha saúde é perfeita e sobre essa pedra fundarei a minha igreja particular, a igreja para meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços, peito desnudo, nu como vim ao mundo. Eu quero ser o profeta da minha própria história. Não aquela que alça os olhos para o alto e sim aquela que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra. E eu posso! Eu posso! Eu posso ser o profeta da minha própria história. Eu Posso! Eu posso ser o profeta da minha própria história. Eu posso! Eu posso ser o profeta da minha própria história. Eu posso! (LAVOURA ARCAICA, 2001).

André sentia por sua irmã um amor proibido, imoral, segundo as leis da sociedade. A opressão exercida pelas palavras do pai e os costumes arcaicos que ele impunha à família, levaram André, mesmo que inconscientemente, dar um basta nesse poder absoluto. A paixão pela irmã é uma forma de ruptura com essa opressão e ao mesmo tempo uma esperança de liberdade. O retorno à natureza pode estar relacionado a um estado que desconhece justiça e moralidade. Em meio

à natureza, na cena, André surge nu, como um animal, ou como uma criança que não conhece leis e um mundo organizado. A natureza é o lugar em que ele se sente livre, puro, inocentado de suas ações e sentimentos impuros. Como já observamos anteriormente, em vários momentos, no decorrer da narrativa, ele se volta para a terra: nas primeiras lembranças da **infância**; na **juventude**, na primeira festa, quando inicia sua paixão sensual pela irmã; na última festa, no derradeiro **final** trágico. São momentos importantes na ação e que representam, também, uma circularidade temporal: *início* (infância), *meio* (juventude, paixão) e *fim/início* (morte simbólica e recomeço já incrustado pelas palavras do pai). Assim, a natureza está intrinsecamente relacionada à circularidade das ações da narrativa.

Nessa cena, André incorpora-se à natureza que o circunda, dando voz à sua liberdade “E eu posso! Eu posso! Eu posso ser o profeta da minha própria história”. Há uma composição visual apurada, nesse momento, fig. 47, entre cenário, interpretação e iluminação, associados a uma articulação da montagem para atingir o efeito desejado: o som de sua voz foi *visualizado* com intensidade, ao repetir a mesma frase diversas vezes, como um eco da força de seu sentimento; a iluminação, também, composta de claro e escuro, introduz um efeito psicológico, sombrio, de paixão proibida. A luz esculpe as sombras e intervém na luta de André contra a sua própria obscuridade, conflito interno e age como fator de dramatização; a câmera baixa (*contra-plongée*), em um espetacular movimento inicia um jogo de imagem e som: André é focado de baixo para cima, em uma demonstração de sua superioridade momentânea, na explosão de sua libertação, há um sutil congelamento da imagem, como se o diretor quisesse eternizar esse momento de exaltação; a tensão torna-se sonora, a música instrumental age nos sentidos do espectador, convidando-o a participar emocionalmente dos sentimentos da personagem, e intervindo “como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* do episódio” (MARTIN, 2003, p. 125) (grifo do autor).

A densidade dramática funde-se nos dois planos de imagem André/natureza, numa expressão de duração indeterminada, mas intensa, transmitindo uma sensação de real, como uma imagem viva. Essa sensação constitui uma espécie de síntese do ponto de vista de uma câmera subjetiva, não neutra, que convida o

espectador a participar e sentir o drama de André. Em seguida há uma elipse obedecendo a um movimento da câmera que, após mostrar a integração homem/natureza, interrompe e parte para a sequência seguinte.

Já foi muito dito que o cinema é a arte de sugerir. Essa é a função da elipse tanto no cinema como no romance, ou seja, fazer-se entender por meias palavras. Martin (2003, p. 75-76) assim explica esse recurso:

A imagem é simultaneamente uma decantação e uma reconstrução do real: operação semelhante ao nível da obra considerada em sua totalidade. Do ponto de vista do enredo dramático, essa operação recebe o nome de *decupagem*, e a elipse é seu aspecto fundamental. A noção de decupagem, extremamente importante mas que permanece virtual para o espectador, [...] – e também da *montagem*, que representa seu aspecto complementar (em última instância, a montagem não é mais que uma pura técnica de acoplamento, desde que a decupagem tenha sido feita com precisão suficiente). A decupagem é uma operação analítica e a montagem, uma operação sintética, mas seria mais correto afirmar que uma e outra são as duas faces da mesma operação. A descoberta da elipse representa um passo importante no progresso da linguagem cinematográfica. O mais antigo exemplo que encontrei está num filme dinamarquês de 1911: uma trapezista ciumenta causa a morte de seu parceiro infiel não o segurando durante um salto, mas tudo o que vemos do drama é o trapézio a se balançar vazio (*Den Kvindelige Daemon* – A filha do diabo, de Robert Dinesen). Tal exemplo de evocação em meias-palavras é um dos segredos do espantoso poder de sugestão do cinema.

Assim, a decupagem escolhe os fragmentos de realidade que, por meio da montagem, serão criados pela câmera. Ela supre alguns elementos da ação e deixa sugeridos pela imagem.

Os autores de romance e filme escolhem elementos significativos e os ordenam em suas obras. No romance, quando encerra a narração da parábola do faminto, inicia-se o capítulo 15, que na verdade é composto de um único parágrafo, com André enunciando:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrotos tocoso que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub.”²⁹) (p. 91).

²⁹ “Está escrito.”

Nassar, nesse capítulo, deixa entrever uma elipse no romance, entre várias outras. Somente para exemplificar, escolhemos esta e vamos comparar com o filme. Como já explicado, o tempo é um fator determinante na ação da narrativa. Ao introduzir a memória do avô, logo após o grito de liberdade de André, da passagem anterior, Raduan deixa subentendido que esse grito foi uma forma de romper com décadas de costumes, cultura, ancestrais. A ordem familiar não vem do pai, o texto de Raduan deixa claro que ela sempre foi imposta pelos mais velhos, como podemos confirmar nesta passagem, do capítulo sete, (p. 45-47):

[...] nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele **seu terno preto de sempre**, grande demais pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca do seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia, era ele sempre apertado num colete, a corrente do **relógio de bolso** desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol de ouro; era esse velho asceta, esse lavrador asceta, esse lavrador fenado de longa estirpe que na modorra das tardes antigas guardava seu sono desidratado nas canastras e nas gavetas tão bem forradas das nossas cômodas, ele que não se permitia mais que o mistérios suave e lírico, nas noites mais quentes, mais úmidas, de trazer, preso à lapela, um jasmim rememorado e onírico, 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 das 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 além da **corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro** [...] (Grifos nossos).

Observemos que, nessa narração, a presença do avô, no imaginário de André, é bastante forte e que, mesmo morto, seus ensinamentos guiavam a família. André utiliza o termo “Maktub” (está escrito, em árabe), ou seja, ele remete aos ensinamentos do pai a algo que já se enunciava em outras gerações, vivências e experiências, modos de vida, valores de um povo ancestral, que, no caso, é um ensinamento islâmico e radical de preservar as raízes da tradição familiar. Raduan, com o recurso de uma elipse, revela ao espectador o contraste entre as gerações, entre o arcaico e o moderno, que o grito de liberdade e a memória do avô deixam entrever.

Importante transcrever essa citação acima, do romance, para que possamos comparar com a transmutação para o filme. Retomemos, então, a elipse que há

entre a passagem da sequência em que André profere seu grito de liberdade à sequência que mostra o relógio e a figura do avô, figs. 46 e 47. É uma sequência que dura apenas oito segundos (na mesma proporção, intencional, corresponde a um parágrafo da mesma passagem no capítulo do romance). Há, aqui, também, um contraste transparente entre o moderno e o arcaico, a manutenção da estrutura arcaica em um mundo moderno, em constante mudança. Como bem mostra a figura do avô, na família, no discurso de André acima, é de um ancião que representa uma pessoa rigorosa, imutável. O discurso retórico do pai, em seus sermões, é um discurso que vem cristalizado no tempo, de gerações anteriores a ele, sem avanços, para manter a união da família, como podemos perceber pela representação da figura do avô.

Carvalho, em sua transposição, mostra, ao espectador, somente *o relógio de bolso* nas mãos do avô, fig. 47, sua figura austera, em *seu terno preto de sempre, naquela perdição de corredores*, fig. 48, *fazendo esconder os medos de meninos*. A câmera, no filme, revela Ana criança atrás da porta. A isso resume a transmutação. Carvalho aproveitou uma descrição do avô feita por André, em uma passagem do livro, e aproveitou para fazer a transição de uma sequência a outra. A elipse entre as sequências - com uma câmera que se dirige para um objeto (o relógio e a figura do avô, no final do corredor), que pertence à ação e se acha revestido de um valor simbólico, no caso, a temática da temporalidade - ancora-se no arcaico e no moderno, que sustenta a narrativa. A mente do espectador é trabalhada para poder suprir, sem dificuldade, esse entendimento.

Enfim, na história do faminto, nessa passagem do avô, entre outras, novamente se insere a temática da temporalidade, a eterna luta entre o arcaico e o moderno, o embate das gerações, um se impondo e o outro negando, pai e filho em busca da manutenção da tradição e da liberdade, respectivamente.

No romance, não se sabe onde exatamente se localiza a história – em qual estado ou cidade. Ao atentarmos por algumas particularidades nos nomes de instrumentos utilizados pelo autor, percebemos um espaço interiorano e rural: cumbuca, bule de ágata, torrador de café, moringa, gamela, latão de leite, monjolo, matraca, peneira, etc. Na primeira parte do romance, a narrativa alterna o espaço entre o quarto de pensão e a fazenda, conforme as lembranças de André vão

surgindo. Depois, na segunda parte, o drama se dá somente no espaço da fazenda. Portanto há poucos espaços, cuja ação e as relações entre a vida objetiva e a subjetiva da personagem André se entrelaçam, formando uma elaborada ação, bastante tensa.

Assim, o espaço - o quarto de pensão e a fazenda - se instala, tanto no romance como no filme, enredando-se com a trama. No romance, no início da narrativa, André já o coloca como um lugar “inviolável”, íntimo, onde ele pode buscar sua individualidade, tanto necessária para sua sanidade. No filme, também observamos esse espaço como lugar íntimo, pessoal. No entanto, tão logo chega Pedro, o irmão mais velho, sua intimidade é derrubada pela imagem da família, que chega junto com ele. Ao entrar no quarto e após abraçar o irmão, Pedro diz “Abotoe a camisa, André”. Uma ordem perpetrada por Iohána, o pai. Nesse momento, iniciam as memórias de André. É nesse espaço que ele desnuda-se perante o irmão e o espectador, e, de maneira idêntica, toda a vida da família é para dentro do quarto trazida por meio de sua memória, deixando à mostra a intimidade da casa, expondo o avesso da figura do pai e a fragilidade de seus discursos à família. A imagem construída pelo refúgio do quarto deixa distinguir uma tentativa de construção de um eu-indivíduo que procura emancipar-se de sua dependência da família. A fazenda é introduzida na narração de André, quando, distendida no tempo, aparecem suas memórias. Nesse espaço há duas casas, duas temporalidades opostas, desdobradas no espaço. Na casa velha, há as lembranças da família, o passado de suas origens, mais distante no tempo, lugar onde André, na juventude, isola-se e cria um santuário próprio, com lembranças voltadas para o passado. Entretanto, é onde também acontece o incesto, que desencadeará o desfecho trágico. Na casa nova, são memórias mais recentes, ocorre a ação em si.

O que percebemos, no espaço, é que não há geografia, regionalismos. Pelos objetos espalhados na casa nova, é uma geografia praticamente mítica, com tradição mediterrânica, diluída na nossa cultura camponesa, miscigenada, que o Brasil absorveu no desenvolvimento da nação. Há coalhada pingando advinda de um enorme seio de pano – “não há uma cozinha libanesa onde você não encontre uma coalhada pingando” (CARVALHO, 2002, p. 78) - cuias, utensílios de cobre. A preocupação de Carvalho (Ibid., p. 79) era trazer o mundo interno da personagem

para o primeiro plano, conforme explica: “A cenografia é a da alma, não tem geografia, regionalismos, isso me daria a sensação de estar caindo num clichê do Brasil, sendo arrastado para dentro de um cartão-postal”. Ele queria um espaço capaz de reunir qualquer cultura, pois esse é o nosso país. No primeiro plano, devem aparecer a palavra, o olhar de André, a subjetividade. As reminiscências marcam a descrição do espaço, o qual percebemos pelo olhar de André. Não é uma referência concreta, objetiva, externa ao personagem, mas subjetiva, emotiva e, muitas vezes, em delírio.

Então, no espaço da casa nova, vem à tona a personagem ambígua, repleta de contrastes, que era André. Vejamos a sequência em que André vasculha uma caixa com quinquilharias mundanas, no quarto da pensão, e pede ao irmão entregá-las às irmãs. A sequência se passa em 1h11min de filme:



Fig. 50 - Os irmãos Pedro e André



Fig. 51 - Caixa de quinquilharias



Fig. 52 - Objetos da caixa



Fig. 53 - As mãos de André entre os objetos



Figs. 54 e 55 – Fita entre os dedos de André



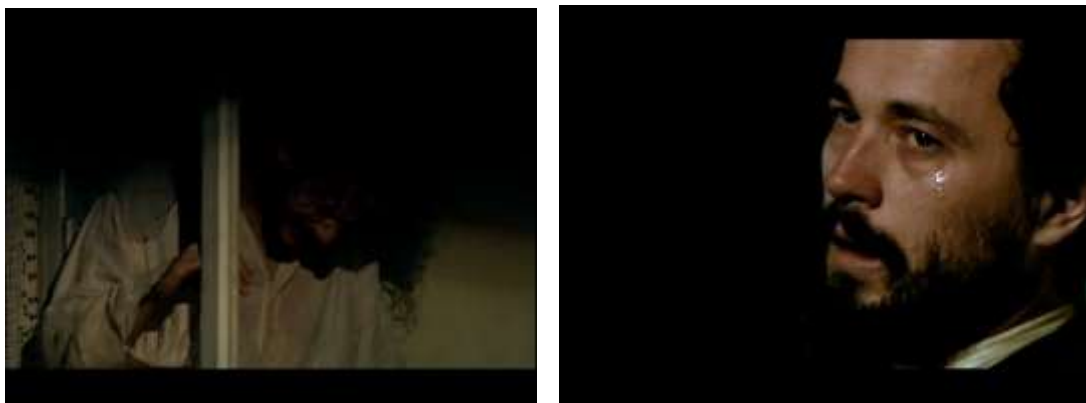
Figs. 56 e 57 – Plano-contraplano de André e Pedro



Figs. 58 e 59 – André se alterando



Figs. 60 e 61 – Ira e gritos



Figs. 62 e 63 – Os irmãos choram

Nessas cenas percebemos, novamente, o talento do cineasta, aliado à sua sensibilidade na construção de expressivas articulações, que conferem às imagens acima o merecido destaque aqui. Elas se iniciam em 1h6min de filme.

O espaço integra um grande choque de contrastes entre claro e escuro, interior e exterior, que se mesclam com um sentimento eufórico e um sentimento disfórico da personagem. Tem-se uma visão de espaços exteriores e interiores, e da manifestação do próprio corpo de André. A narrativa traduz a exterioridade e a interioridade de André, dos deslocamentos, não só da luz, mas dos estados de alma da personagem.

O quarto está bastante escuro. Na montagem, os planos se alternam para compor o quadro, plano conjunto nos dois irmãos sentados no assoalho, fig. 50. Um segundo plano (americano) revela André pegando uma caixa com quinquilharias, fig. 51, que ganhou de prostitutas; a câmera desloca-se para baixo do quadro até detalhar André espalhando os objetos da caixa no chão, fig. 52. Detalhe primeiro plano nas mãos se misturando aos objetos. Fig. 53. Diz ao irmão “Pedro, pega na mão e sintá essa fitinha imunda”. A câmera reitera o mesmo enquadramento do plano mais aproximado nas mãos com a fita entre os dedos, fig. 54 e 55, em meio a muita delicadeza. Depois, em campo-contra-campo, ora com foco em André, ora em Pedro, alisando a fita, figs. 56 e 57. Vários minutos para a narração de André com cenas intercaladas de sua comunhão com as prostitutas. Há sons humanos: narração agressiva, respiração ofegante, manifestação de desespero, intensificando a alta voltagem emocional; como também uma discreta música ao fundo, somente para intensificar o drama narrado e aprofundar a sensibilidade. A câmera somente

enquadra o drama de André, deixando o resto do quadro no escuro. A iluminação é dramática, novamente esculpindo as sombras e os rostos dos irmãos, criando uma obscuridade voltada para a interioridade das personagens.

Nessa sequência, André espalha os objetos e, conforme escolhe alguns para mostrar ao irmão, diz:

Entre um pouco nessas coisas que me dormiam, engorde os olhos nessa orquídea amarrotada, nessa pulseira, nesse par de ligas cor-de-rosa, nessas quinquilharias todas que paguei com moedas roubadas ao pai, que só ia enterrando nessa caixa, para um dia desenterrar e espalhar na terra, e pensar com esses meus olhos de agora: foi uma longa, foi uma longa adolescência! Carregue com você, Pedro, carregue essas miudezas todas pra casa e conte como foi se erguendo a história do filho e do irmão, encomende depois uma noite bem quente ou uma lua bem cheia, convoque nossas irmãs, faça vesti-las com musselinas cavas, faça calça-las com sandálias de tiras [...] (LAVOURA ARCAICA, 2001).

Em meio às palavras, em plano americano, a câmera revela André se levantando abruptamente, alterando sua voz, mais alta, nervosa, e ele esbarra na lâmpada do teto, figs. 58 e 59. Incrível o efeito que o movimento da lâmpada faz nas personagens, alternando o claro e o escuro em seus rostos. A lâmpada contribui para criar uma atmosfera ambígua e ao mesmo tempo esculpe as sombras, intervindo como fator de dramatização dentro daquele espaço pequeno do quarto. O quarto parece menor, sufocante, compondo o interior da personagem, amalgamado ao seu corpo. Articula-se aqui novamente um paralelismo, entre espaço interno e externo. O espaço externo em meio às sombras; o interno, um furacão de sentimentos contraditórios que irá explodir de forma desordenada.

Com rosto já convulsionado e mais alterado, quase em grito, figs. 60 e 61, ainda em plano americano, André expurga sua ira:

[...] faça ainda que esses brincos mordisquem os lóbulos das orelhas. E não esqueça os gestos langorosos, escancarando a fresta dos seios, expondo pedaços de coxas, imaginando um fetiche funesto pros tornozelos, provoque naqueles lábios então vermelhos, debochados, o escorrimento grosso de humores pestilentos. Carregue com você, Pedro! Carregue essas miudezas todas para casa. E, lá chegando, anuncie em voz solene: “são do irmão amado pras irmãs”. Mas muito cuidado em retirá-los desse saco. “Em paga aos sermões do pai, o filho tresmalhado também manda, entre os presentes, um pesado riso de escarnio”. Vamos, Pedro, ponha no saco! (LAVOURA ARCAICA, 2001).

André se movimenta, braços gesticulando muito, câmera somente nele, plano americano, esbarra no vidro da janela, estilhaçando-o - também amalgamado com o sentimento da personagem. A imagem aqui não está somente mostrando, mas significando; espaço e ação dotados do poder de transformação, desnudando a alma de André, agindo metaforicamente para a construção intimista da personagem. A câmera em campo/contra-campo revela o sofrimento em suas faces, os irmãos choram, primeiro plano em seus rostos, figs. 62 e 63. As sombras continuam tremulando, agindo sobre os sentimentos, e a câmera ora foca um, ora foca outro. Vários segundos nesse ir e vir entre eles. É uma sequência agressiva, André está pisoteando sobre todos os valores da família, a pureza das irmãs.

Na sequência seguinte, um enorme contraste, lembranças dos utensílios da casa, do pão caseiro, afazeres domésticos da família. A cena sai de uma possessão de André, de um furor enorme, de muita tensão, e vai para o sagrado, comunhão entre a família. Sagrado e profano se intercalam em suas lembranças. O pão é figura de união, hóstia da família. Do demônio na escuridão para a hóstia. Raduan Nassar anunciava em seu texto “Toda ordem é uma semente da desordem”. Estava no romance essa desordem, essa mistura de possessão e sagrado em dois capítulos seguidos, 11 e 12. Carvalho aproveitou. São esses detalhes que revelam a intensidade dramática das ações da personagem e permitem sintetizar a narrativa, preparando o espectador para o que vem a seguir. A utilização da elipse por meio da montagem fílmica se processou para formar uma linguagem coerente com a ação dramática da narrativa. O dinamismo visual da relação de continuidade da sequência anterior para essa suscita as relações possíveis psicológicas na mente do espectador para a compreensão da totalidade da personagem: André, repleto de contrastes, um ser excluído, tenta organizar seu mundo tão moderno, tão arcaico.

Assim, são estas as imagens que caracterizam o espaço mítico e geográfico, da cozinha libanesa, da mistura brasileira e mediterrânea, como também do sagrado, da comunhão entre a família. A sequência ocorre em 1h13min de filme:



Figs. 64 e 65 – Coalhada pingando e roupas da família



Figs. 66 e 67 – Trabalho; e excesso proibido



Figs. 68 e 69 – Afazeres domésticos e vergonha escondida



Figs. 70 e 71 – Pão caseiro e ritual de austeridade

O espaço que caracteriza essas imagens é concreto, mas faz parte da subjetividade discursiva de André. As lembranças o remetem à casa velha, de sua infância. No romance, o espaço se dá por meio do ato de fala de André, está no âmbito da enunciação, não existe sem o discurso de André: “Nenhum espaço existe se não for fecundado” (p. 89). No início do romance, no quarto de pensão, por exemplo, o espaço é pequeno, restrito, há o teto, janelas e cortinas, mesa, copo e chão. O corpo de André pertence às “coisas letárgicas”, aos objetos do quarto, como uma extensão do seu corpo. Ele é sagrado, pois André o consagra à solidão, à reclusão e à memória. E no seu discurso o percebemos como uma extensão de seu interior, sombrio, fechado. No filme, o espaço já está pronto, a cenografia o arquitetou conforme os indícios da leitura do livro. No entanto, com o recurso da câmera, da iluminação, da cor, o diretor cria, também, o espaço sombrio, como o interior de André, por isso subjetivo, no cinema conhecido como Expressionista³⁰, ou seja, “criado artificialmente, tendo em vista sugerir uma impressão plástica que coincida com a dominante psicológica da ação” (MARTIN, 2003, p. 64). Um espaço criado como contraponto simbólico ao drama da alma de André.

André sai do demônio, do quarto de pensão, na sequência anterior, e vai para a infância, do espaço da casa velha. Ele “foi direto do demônio para a infância, ele foi para a coalhada” (CARVALHO, 2002, p. 109). Assim, o espaço é mais aberto, iluminado. Sai da memorização da vida mundana, entre prostitutas, direto para a pureza, do pão sagrado. Aqui se encontra o duplo em André, um ser que se alterna entre claro e escuro. Carvalho (2002, p. 109) explica o duplo ao compor a personagem quando se deparou com os dois capítulos tão díspares entre si “Agora eu enxergava, definitivamente, e vi isso através da montagem, a necessidade do duplo o tempo inteiro recaindo sobre André, entendi isso como fundamental na construção de uma personagem ambígua, contraditória”. Ele não é somente mal, é bom também. Anjo e demônio. A agressividade da sequência anterior foi rompida por uma delicadeza imensa. Essa mudança, esse contraste, acontecerá também em relação ao pai, no final da narrativa, quando este se torna o possesso, tomado pelo impulso das paixões, que tanto repudiava, e mata Ana, sua filha, ao saber do incesto, como já exposto anteriormente.

³⁰ O Expressionismo é uma grande inovação do cinema alemão. O conceito é de origem pictórica e foi levado ao cinema essencialmente por pintores e decoradores (MARTIN, 2003, p. 65).

A câmera, lentamente, num *travelling* vertical, de cima para baixo, materializa no espaço a cultura árabe revelada por Raduan. No romance, como a coalhada pingando, “elemento necessário, é uma anatomia da casa”, conforme Carvalho (2002, p. 108), o diretor queria transformar o visível em invisível, não descrevendo as referências orientais, simplesmente fazendo sentir, e, com a ajuda da música e da voz *off* de André³¹, trazendo para a cena cálida sensibilidade e muita delicadeza:

E é enxergando os **utensílios**, e mais o **vestuário da família**, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender com a água transparente, que ainda brota lá do fundo, e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o **excesso proibido**, o zelo uma exigência e condenado como um vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao **trabalho**. E reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos, e as nossas **vergonhas mais escondidas** nos traindo no rubor das faces e a angústia ácida de um pito vindo a propósito [...] E uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo, na fazenda, que devia ser amassado o nosso pão. Nunca tivemos outro em nossa casa que não fosse o **pão de casa** e era na hora de reparti-lo que concluíamos três vezes ao dia o nosso **ritual de austeridade**, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça (LAVOURA ARCAICA, 2001) (Grifos nossos).

Apesar de o teor de suas palavras ser de pesar e revolta contra as imposições do pai, André as expressa de maneira terna, delicada, como se os fatos narrados não fossem representação de um passado que o revolta. Ele os retoma ressignificados a partir do momento de sua narração para o irmão, o presente, e o faz de outra forma, melancolicamente, com um lirismo sutil. Conforme vai narrando suas memórias, as imagens dessas vão surgindo aleatoriamente na tela: a coalhada pingando, o vestuário da família, figs 64 e 65; o trabalho no campo, o excesso proibido, figs. 66 e 67; os afazeres domésticos, a vergonha escondida, figs. 68 e 69; o pão feito em casa e o ritual de austeridade, figs. 70 e 71. Ao expor memórias da infância boa, do pão caseiro, das árvores do bosque, da casa velha, André relata um espaço datado no passado, lançando um olhar sobre outro tempo, imaginado no presente, e o recria de forma a evitar o esquecimento. Fazendo dessa forma, não

³¹ Manzano, citando Deleuze, assim explica esse recurso “o sonoro sob todas as suas formas vem povoar o extracampo com a imagem visual, e realiza-se ainda melhor nesse sentido como componente dessa imagem: no plano da voz, é o que se chama voz *off*” (2003, p. 113). Martin (2003, p. 114) complementa “voz *off* abre ao cinema o domínio da psicologia em profundidade ao tornar possível a exteriorização dos pensamentos mais íntimos (monólogo interior)”, como é o caso da narração de André.

permite que esse passado e suas experiências ruins venham a se repetir no presente.

Para compor essas duas sequências – da ira e do lirismo – houve, também, o recurso do som. O som faz parte da essência do cinema, como já expusemos: surgiu da necessidade de ultrapassar os limites da pura expressão plástica. Com o advento do som no cinema, ele se torna uma potencialidade, consoante Manzano (2003, p. 108):

abre novas possibilidades gramaticais e traz uma série de implicações para a linguagem fílmica. No cinema sonoro, a imagem torna-se mais relativa, precisa de uma complementação do elemento sonoro para uma leitura mais “correta”, para sua legitimação. O som passa a interferir na leitura, senão a determiná-la.

No cinema, todas as características sonoras são inseridas e combinadas na imagem para contribuir com novas e variadas possibilidades para a gramática fílmica. Desde o timbre, altura, intensidade, como também os elementos sonoros, como diálogos, música, ruídos/efeitos, ambiências. O som associado à imagem naturalmente a modifica, criando uma nova dimensão, “uma vez dentro do filme, os sons devem ser entendidos em função do conjunto, formando um único componente” (MANZANO, 2003, p. 113). Dentre todos esses elementos sonoros, destacamos aqui a música.

A trilha sonora em *Lavoura Arcaica* foi produzida a partir de uma pesquisa da sonoridade árabe e a sua circularidade, de acordo com Carvalho: “eu queria uma aproximação com o clássico, o Villa, mas mantendo a ferrugem do Uakti³², a textura que a gente chama de nordestina, arcaica, que não sofisticasse muito”. Assim, Marco Antônio Guimarães³³, compositor e arranjador, compôs a trilha sonora do filme utilizando instrumentos musicais não convencionais como o PVC, madeira, metais e vidros. A música do filme é próxima ao clássico, mas sem sofisticação, um

³² O Uakti foi um grupo brasileiro de música instrumental, que teve diversas formações ao longo de sua carreira (1978 a 2015). A composição mais duradoura foi formada por Marco Antônio Guimarães, Artur Andrés Ribeiro, Paulo Sérgio Santos e Décio Ramos[2]. O Grupo era conhecido por utilizar instrumentos musicais não convencionais, projetados e construídos por seu líder o músico Marco Antônio Guimarães. Informações disponíveis no site: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Uakti>, acesso em 05/03/2017.

³³ Fundador, diretor musical e principal compositor do grupo mineiro de música instrumental Uakti. Além da composição e do arranjo, Guimarães constrói todos os instrumentos musicais originais utilizados pelo grupo.

tanto difusa, cortante, voltada para as cordas; possui um ritmo e força dramática que nos desloca ao mundo interior da personagem.

A música, segundo Jaubert, citado por Martim, “deve contribuir para tornar clara, lógica e verdadeira a bela história que deve ser todo filme. Tanto melhor se o fizer discretamente, outorgando ao filme uma poesia suplementar, a sua própria.” (2003, p. 127). É isso que a música no filme denota, é discreta, dá uma dimensão sonora adequada ao drama e intervém somente nos momentos importantes do filme (que nem sempre são os mais cruciais da ação), como uma espécie de fundo sonoro limitado em sua duração, discreto em seu volume e age discretamente no plano sentimental: sua função é acrescentar à imagem um elemento de ordem sensorial, agindo como uma espécie de mensagem secundária que se dirige ao inconsciente do espectador (MARTIN, 2003, p. 129). A música presente no filme é dotada desta qualidade eminentemente desejável: discricção dramática e pudor ao sentimentalismo; não debilita nem emascula a imagem, ao contrário, contribui para reforçar a importância e a densidade das memórias de André, na passagem (imagens) em análise, dando-lhe uma dimensão lírica, consoante com sua narração *voz off*.

Pudemos perceber, nessa leitura fílmica, que o cinema dispõe de uma linguagem competente e ao mesmo tempo complexa capaz de reproduzir com precisão não só fatos e comportamentos de personagens, como também seus sentimentos e ideias. O diretor de *Lavoura Arcaica* converte as páginas do livro de Raduan em imagens expressivas, esforçando-se por sugerir com precisão os conteúdos mentais mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis de André, fazendo o espectador penetrar na sua interioridade.

O caráter mágico das imagens cinematográficas aparece com clareza por entre as técnicas fílmicas que ajudam na construção da ilusão. O poder da câmera subjetiva cria e recria a realidade. Os enquadramentos transformam a realidade em matéria artística. Os diversos tipos de planos clareiam a percepção da narrativa. A iluminação cria uma atmosfera expressiva. A música age na nossa sensibilidade. Enfim, o cenário, a cor, as elipses, as metáforas, a montagem e tantos outros recursos auxiliam na construção da fantasia maravilhosa que é o cinema. Uma arte de iludir que estimula a sociabilidade, e, principalmente, a imaginação.

Concluindo esta dupla leitura, entendemos que ambos, romance e filme, têm, nos dramas pessoais, o ingrediente ideal para sustentar a trama, envolvendo o leitor/espectador ao longo da narrativa literária/fílmica. O enredo enfoca um drama comum e perene, o confronto entre desejo e proibição, entre o autoritário e o anárquico que sustenta a narrativa. A força motriz por trás do conflito entre pai e filho, irmão e irmã, tem a ver com as complexas relações humanas. A narrativa de Raduan Nassar tem conotação lírica e trágica, com a morte de Ana, demonstrando que o gênero do romance retoma e amplia os temas universais, clássicos, internalizando as vicissitudes que assolam o ser humano. Em uma visão clássica o ser humano era uma vítima do destino, agora enfrenta conflitos que se originam do ser no mundo, suas paixões.

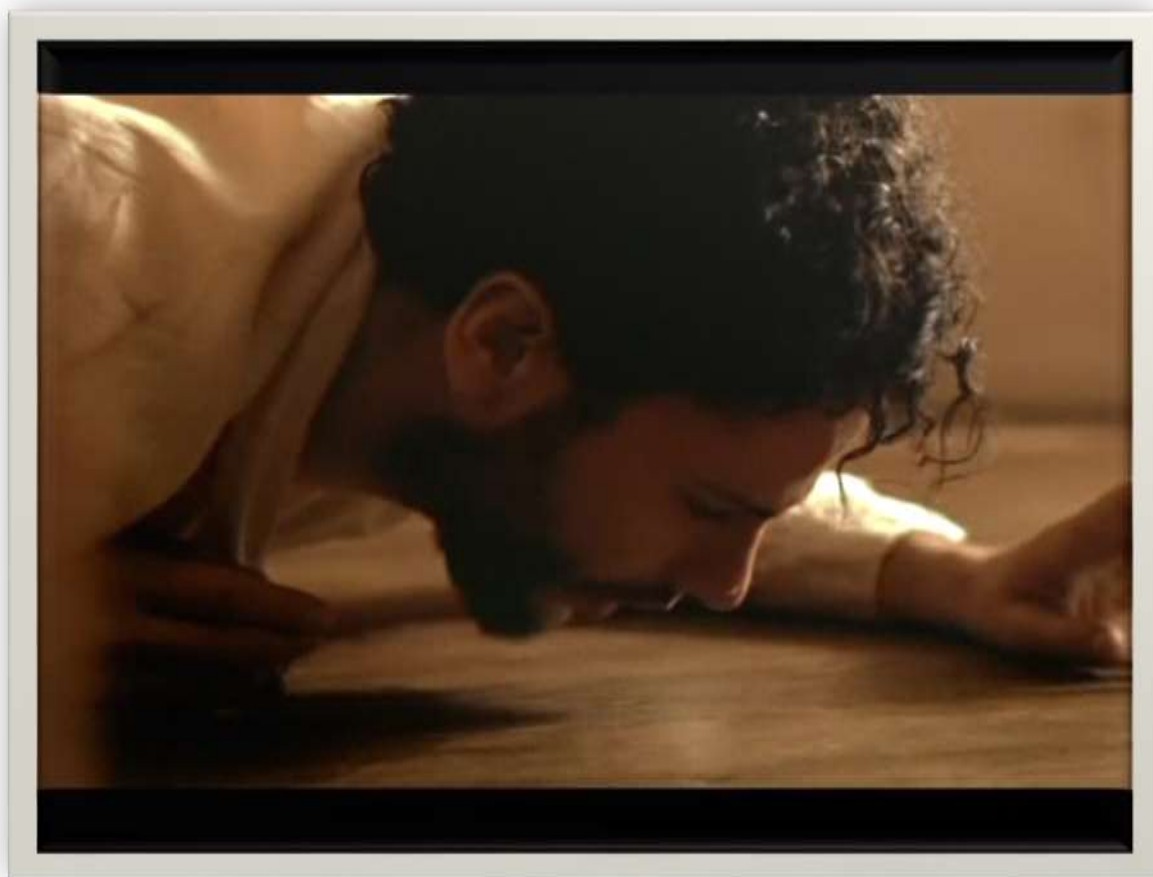
Enfim, romance e filme foram sucesso porque tratam de temas próprios dos seres humanos. Amor, paixão, relacionamentos afetivos, sentimentos, conflitos e outros assuntos relacionados à condição humana foram abordados de forma realista, refletindo-se na vida dos leitores e dos espectadores. A adaptação fílmica caracterizou-se como uma obra de arte independente, sem perder os liames essenciais com a obra de Raduan. Carvalho soube explorar com eficácia os temas abordados pelo romancista, estabelecendo perfeito diálogo com o texto de Raduan. Enriqueceu a narrativa com o poder da imagem e riqueza visual. Na composição da narrativa fílmica, Carvalho conservou com exatidão a trama principal, discutindo, no filme, liberdade x opressão, moderno x arcaico (principais na discussão da tese), paixão x moral, natureza x cultura, entre outros temas próprios do ser humano.

Sem dúvida, adaptar uma obra de arte de um mestre da literatura brasileira deve ter sido um desafio muito grande para Carvalho. Ele optou pela 'fidelidade', sem deixar de ser independente, enfatizou a arte de Raduan, aprimorando-a com os recursos verbo-viso-sonoros. Se, por um lado, o filme, de certa forma, perde um pouco do lirismo da linguagem escrita, a análise penetrante, a narração elegante, transparente e sensível, tudo aquilo que se expressa melhor na linguagem literária, ganha, por outro lado, na riqueza e no poder comunicativo das imagens, na convencionalização mais rica, na formalização mais flexível da linguagem cinematográfica, de forma que julgamos nos encontrar diante da realidade. Enfim, no mundo mágico da literatura e do cinema, importa a imaginação criadora de uma

realidade fictícia, a arte ampliando, adensando, aperfeiçoando a nossa percepção da realidade. Livro e filme, com maior e ou menor intensidade, possuem o dom extraordinário de surpreender e revelar a realidade num momento epifânico.

No próximo capítulo, o enfoque será a produção de sentido pelo viés da semiótica. Veremos como romance e filme se imbricaram e, ao mesmo tempo, enredaram o leitor, um sujeito do fazer, coenunciador, que constrói e aprecia os sentidos que os textos produzem.

4



“[...] “Câmera!” e “Ação!”. O ator mal percebia a passagem do improvisado para o momento da câmera rodando. Eu não queria que Selton imitasse um cara em transe, eu queria que ele estivesse em transe, que ele fosse o André” (CARVALHO, 2002, p. 60).

4 ROMANCE E FILME PELO VIÉS DA SEMIÓTICA

4.1 Pressupostos da teoria semiótica greimasiana

A teoria Semiótica francesa ou semiótica do discurso começou a fortalecer suas bases a partir da obra *Semântica estrutural*, de 1966, de Algirdas Julien Greimas (1917-1992). Greimas, lituano radicado na França, desenvolveu um projeto semiótico que influenciou os estudos dessa e de várias outras áreas do saber, entre elas, o direito, as artes, a pintura, as ciências sociais. O modelo tornou-se núcleo de estudos semióticos da Escola de Paris.

Na obra, o autor elabora uma semântica estrutural a partir da concepção sígnica – significante e significado, de Ferdinand Saussure (1913), “e teve o mérito de reintroduzir as preocupações com o sentido no seio dos estudos lingüísticos” (BARROS, 1990, p.6). A semântica estrutural considera que o sentido da frase está ligado ao texto, ultrapassando os limites da frase (eixo sintagmático). Nesse modelo semiótico, há a preocupação com a construção do sentido linguístico (semântica linguística), mas também com os aspectos discursivos, uma semântica do texto. Dessa forma, instituem-se novos métodos de apreensão dos universos semiológicos: desfaz-se a barreira da frase, perpassa-se o texto até alcançar o discurso. A linguagem é compreendida como uma rede de relações significativas e não mais em suas realizações fragmentadas. O sentido da frase depende do sentido do texto. Não há mais a concepção de língua enquanto sistema de signos encadeados.

Para Greimas, a significação é resultante da relação entre o conteúdo e a expressão. A semiótica estuda, portanto, a significação do texto em sua relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. Esses planos são a base dos estudos de Luis Hjelmslev, que considera o sentido “como substância de uma forma qualquer” (2006, p. 39), resultante da união desses dois planos. Hjelmslev mostrou a possibilidade de examinar o plano do conteúdo em separado do plano da expressão. Entendendo que plano de conteúdo é o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, refere-se ao significado do texto; e o plano de expressão reporta-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal ou

sincrético. Nesta convergem os textos entendidos como formas textuais que integram visual e verbal na mesma enunciação, como ocorre nos textos fílmicos, nos clips, nos textos publicitários, por exemplo.

As semióticas sincréticas, consoante Greimas e Courtés (s/d, p. 426), são aquelas que: “[...] como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo lingüístico: inclui igualmente paralingüísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolingüísticos, etc.”. Sobre essa questão, Discini (2005, p. 57) assevera: “no plano de conteúdo estão as vozes em diálogo, está o discurso. No plano da expressão está a manifestação do sentido imanente, feita por meio da linguagem sincrética, que integra o visual e o verbal sob uma única enunciação” e que juntos formem uma base comum sobre a qual se assenta a significação. Assim, as manifestações encontradas nos textos verbovisuais, audiovisuais, fotográficos, pictóricos, publicitários, entre outros, se organizam a partir de diferentes semióticas colocadas em relação. Nesses textos, o sentido é construído na combinação das várias linguagens amparadas simultaneamente no mesmo suporte textual, ou seja, diferentes linguagens manifestam-se ao mesmo tempo no plano da expressão, sendo o plano de conteúdo a base da significação desse discurso.

Barthes (1984/1990, *apud* PIETROFORTE, 2004, p. 49-50), na relação entre a parte verbal com a imagem, assegura que pode ser usada como ancoragem (explica o que é apresentado na imagem) ou etapa (palavra e imagem mantêm uma relação complementar). Ademais, outra maneira de manifestação figurativa acontece na relação destas duas manifestações da linguagem – verbal e imagem: no modo poético entre as categorias fonológicas e plásticas do *plano de expressão*, constrói-se certa poeticidade para a formação do semissimbolismo.

O semissimbolismo trouxe para a semiótica a possibilidade de um estudo mais ordenado das contribuições da expressão para o sentido do texto. Sua acepção advém da noção de signo proposto por Hjelmslev e desenvolvido por Jean Marie Floch. Nesse sentido, retomando Pietroforte (2004, p.21), o semissimbolismo acontece quando o plano de expressão deixa de ser apenas uma forma de veicular o conteúdo e passa a “fazer sentido” a partir da articulação entre a forma de expressão e a forma de conteúdo. Assim, para Floch (2001) o semissimbolismo é o

sentido construído na ligação entre plano de conteúdo e da expressão: “[...] Os sistemas semissimbólicos se definem pela conformidade não entre os elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e do conteúdo.

Há dois princípios básicos usados por Algirdas Julien Greimas e Jean-Marie Floch para analisar essa manifestação do semissimbolismo, os quais no *plano de expressão* podem ser revelados: os *formantes figurativos* – elementos que servem para criar os efeitos de realidade dentro do discurso; são as figuras do mundo que se identificam no discurso e dão sentido de acordo com o conhecimento que já se tem – e os *formantes plásticos* – categorias que possibilitaram a atribuição de novos sentidos aos textos, dão sentido ao *plano de expressão* e de acordo com trabalhos de Greimas, Floch e Thürlemann, foram divididas nas categorias: topológica (ligada à posição), eidética (ligada às formas) e cromática (ligada às cores), como aborda Hernandes (2005).

Na integração entre filosofia e semiótica, encontramos contribuições da fenomenologia de Merleau-Ponty, na obra *Fenomenologia da Percepção* (1994), que trata do conceito de sensação e sua relação com o corpo e com o movimento. A apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo. O conceito de corpo cinge as ideias de presença e percepção do espaço, das coisas, das pessoas. Desse entendimento, emanam conceitos greimasianos como estesia e a chamada semiótica das paixões, abarcando os “estados de alma”, provocados a partir das experiências vividas.

Durante muito tempo a semiótica deixou de lado os estudos sobre as emoções humanas. Com a publicação de *Du Sens II* (1983), de Greimas, a semiótica de linha francesa pende-se para a percepção do sensível. Greimas relata o “*De la colère étude de semiotique lexicale*”. Uma outra obra sobre as paixões é publicada em 1993, *Semiotique des Passions*, elaborada em conjunto com Fontanille. Barros comenta sobre o avanço desses estudos:

A semiótica, no exame das estruturas narrativas, partiu da ação, relação de produção e de transformação do sujeito com o objeto, e chegou à manipulação, relação intersubjetiva de comunicação entre o destinador e o destinatário. Quando considerou que a comunicação não se reduzia ao fazer informativo do destinador ao fazer receptivo do destinatário, mas incluía também, e sobretudo, o fazer persuasivo do destinador e o fazer interpretativo do destinatário, enveredou a semiótica pelo caminho da

modalização, já antes pressentida na definição de competência do sujeito operador. [...] Nada mais previsível que o passo seguinte tenha sido a abordagem da modalização do ser, que resultou na semiótica das paixões (BARROS, 2002, p. 60-61)

Dessa forma, após o aprofundamento nas investigações sobre a modalização do ser, a semiótica começou estudar os valores investidos pelos sujeitos no objeto e detectar estados de alma desses sujeitos, uma vez que, segundo Fiorin (2009), muitos textos são representados por pessoas fictícias, que permanecem só dentro do texto, mas que simulam pessoas reais, portadoras de características humanas e, portanto, existem no mundo real e realizam ações e sofrem paixões.

As paixões são modalizações do ser dos sujeitos de estados narrativos. Essas modalizações aparecem caracterizadas, no nível discursivo, por lexemas. Diz Bertrand, ao caracterizar a semiótica das paixões:

Trata-se de analisar os efeitos de sentido e as configurações passionais tais como o uso as depositou na língua, desde a lexicalização das paixões e suas taxionomias culturais até a apreensão dos percursos passionais do sujeito e a enunciação passional da qual as obras literárias são o viveiro e talvez o modelo” (2003, p. 378).

Ressaltamos que são os efeitos de sentidos criados com a paixão, o como foram mobilizadas, “uma paixão de papel, uma paixão representada” (FIORIN apud SAMPAIO, 2008, p. 60).

A modalização se apresenta por atividades subjetivas na instância discursiva. Essas atividades se efetivam no discurso por meio de modalidades, que correspondem a um predicado, o qual condiciona a realização de outro predicado, chamado principal. Nos arranjos modais, há distinção de cinco modalidades diferentes: *o querer ser, o dever ser, o saber ser, o poder ser e o crer ser*.

As paixões, consoante Greimas e Fontanille (1993), podem ser simples (paixões de objeto) ou complexas. A primeira é proveniente da combinação modal procedente da relação entre sujeito e objeto, quando o sujeito é modalizado a querer-ser. Já nas paixões complexas, o sujeito situa-se em um estado inicial de “espera”. Ele deseja um objeto (querer-ser), no entanto, transfere a outro a expectativa de inseri-lo em conjunção com esse objeto (crer-ser). Nesse processo entre o sujeito de estado e o sujeito do fazer, há um contrato fiduciário, que pode ser

real ou imaginário, um pseudocontrato, um contrato de confiança. Assim, o sujeito do fazer não é obrigado a fazer, já que sua modalização deôntica é produto da imaginação do sujeito de estado.

O estudo sobre as paixões pode ir além da verificação dos arranjos modais, em conformidade com Barros (2002). As paixões podem ser apreendidas seguindo dois caminhos:

[...] o primeiro estabelece a relação entre a organização modal narrativo-discursiva e as categorias semânticas da estrutura fundamental que estão por detrás das paixões, ou seja, preocupa-se com a relação vertical e de conversão entre dois níveis do percurso gerativo de sentido, para explicar, de uma certa forma, a “origem” gerativa das paixões; o segundo tenta determinar, horizontalmente, as relações sintagmáticas modais que caracterizam as paixões, a partir de configurações discursivas, e, também, suas relações paradigmáticas, que constituem “sistema de paixões” (BARROS, 2002, p. 61).

Neste trabalho, não vamos aprofundar a verificação de todas as paixões presentes no romance e no filme. Selecionamos uma, a revolta, que consideramos mais pertinente, já que intrinsecamente relacionada à personagem protagonista dos textos.

Nos últimos anos, a teoria semiótica está direcionando os seus estudos também para a tensividade, a sensorialidade, as interações sociais, os regimes de sentido. Conforme Cortina e Marchezan (2011, p. 401), os estudos semióticos:

[...] tem incorporado em suas reflexões a questão da enunciação, das paixões, do sensível, ao mesmo tempo que continua a zelar pela adequação e simplicidade teórica de sua descrição, pela explicação do sentido, pela boa distância do ‘tudo é possível’, contra o qual, desde o início, se insurgiu.

Assim, a semiótica também constitui-se de aportes da Antropologia, no sentido em que, consoante Bertrand (2003, p. 18) “investiga os usos culturais do discurso que modelam o exercício da palavra individual: rituais, hábitos, motivos sedimentados na práxis coletiva das linguagens”. Nesse sentido, há relações contextuais que auxiliam a produção de significação. A teoria dialoga com articulações extratextuais de natureza social, econômica, cultural, além de outras, entre o texto e o seu contexto de produção.

Abarquemos agora o campo da enunciação. Conforme Greimas e Courtés (s/d, p. 67), “se a linguagem é comunicação, é também produção de sentido, de significação. Não se reduz à mera transmissão de um saber sobre o eixo eu/tu”, mas se desenvolve para si mesma, para aquilo que ela é, possui uma organização interna própria. Nesse sentido, as ações humanas são divididas, geralmente, em dois eixos: da produção e da comunicação. O primeiro é a ação do homem sobre as coisas; e o segundo, a ação do homem sobre os outros homens, criadora das relações intersubjetivas, fundadoras da sociedade; é, ainda, um processo de construção do “saber social”, pois, através das “práticas sociais”, há a realização do homem em transmitir, conservar, transformar e aprender a cultura da sociedade.

Para os autores, o ato de comunicar é um ato de *fazer-fazer* e um *fazer-criar*, um ato de manipulação. Quem comunica algo quer que o outro faça algo ou creia em alguma coisa – as relações inter-humanas regulamentam os desejos e os deveres dos homens; trata-se de pressupor a quem se dirige, qual é o seu saber, o que será comunicado, para que esse ato seja bem sucedido (GREIMAS; COURTÉS, s/d, p. 67).

Nesse contexto, é preciso retomar duas distinções fundamentais para a teoria: a de comunicação recebida e de comunicação assumida, como aponta Greimas e Courtés (s/d, p. 69):

O discurso psicanalítico já evidenciou o desvio existente entre os mecanismos que garantem a apreensão da significação e os procedimentos pouco conhecidos, que presidem a apreensão à sua apropriação, à sua integração na axiologia já existente. Tudo se passa como se o sujeito receptor não pudesse entrar em plena posse do sentido a não ser dispendo de antemão de um querer e de um poder-aceitar – ou, em outros termos, a não ser que ele possa ser definido por um certo tipo de competência receptiva que constituiria, por sua vez, a primeira e a última visada do discurso do enunciador. Se assumir a fala do outro e nela acreditar de uma certa maneira, então, fazê-la assumir equivale a falar para ser acreditado. Assim considerada, a comunicação é mais um fazer-criar e um fazer-fazer do que um fazer-saber.

Nesses termos, comunicar envolve, sobretudo, pressupor o outro, o enunciatário, a quem intencionamos atingir: seus saberes, suas necessidades, o que será comunicado. O campo é o da enunciação, instância linguística logicamente pressuposta pelo enunciado. Benveniste (1989, p. 82), fonte teórica para definição de enunciação, define-a como: “[...] colocar a língua em funcionamento através de

um ato individual de utilização”; funcionamento que remete implicitamente à instauração do destinatário – necessário a qualquer enunciação.

Em síntese, considera-se que há um *eu* pressuposto (o enunciador) e, por consequência, há um destinatário implícito na enunciação, o enunciatário. É no enunciado que o enunciador assume uma posição dentro da situação comunicativa e deixa marcas da enunciação, sobretudo pela inserção de pessoa, tempo, espaço e avaliações, pontos de vista próprios do eu, o que a semiótica chama de *enunciação enunciada*. Ou não marcada, quando ocorre o *enunciado enunciado*.

Nesses termos, afirma Maingueneau (2004, p. 97-98) que: “[...] por meio da enunciação, revela-se a personalidade do enunciador”, o que ele pretende mostrar. Para a semiótica greimasiana, basicamente, quando falamos em “eu” e “tu” designamos actantes da enunciação, posições dentro da cena enunciativa. Quando concretizados temática e figurativamente, nos diferentes textos, esses actantes tornam-se atores da enunciação e é nesse ponto que observamos a imagem do enunciador, como explica Fiorin (2004, p. 117-118).

Atemo-nos, então, à instância em que estão o enunciador e o enunciatário, respectivamente, o produtor e o leitor do texto, ou seja, nossa atenção volta-se para a forma como a imagem desses é construída pelo texto, os sujeitos da enunciação. Conforme Fiorin (2004, p. 117-138), no enunciado é possível depreender duas imagens: a do enunciador, o *éthos*, e a que o enunciador faz do enunciatário, o *páthos*. Tanto o *éthos* quanto o *páthos* são observáveis nas marcas da enunciação presentes no enunciado, lembrando que, para a semiótica, não importam os sujeitos de “carne e osso”, mas o todo de sentido que, na construção textual, permite o surgimento de determinadas imagens a partir dessa confluência entre a projeção do “eu” que tem em vista a adesão de um “tu” pressuposto. Enunciador e enunciatário são corresponsáveis pela comunicação:

Assim compreendido, o enunciatário não é apenas o destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso, por ser a “leitura” um ato de linguagem (ato de significar) da mesma maneira que a produção de discurso propriamente dito. O termo “sujeito da enunciação”, empregado frequentemente como sinônimo de enunciador, cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e enunciatário (GREIMAS; COURTÉS, s/d, p. 150).

Nesse sentido, Discini (2003), ao tratar da constituição do estilo como *éthos* discursivo, logo na introdução do livro *O estilo nos textos*, lembra que o estilo se constitui na busca pela totalidade de discursos enunciados e depende da reconstrução feita pelo leitor; pois é com vistas a ele que o texto é construído.

As noções de *éthos* e *páthos* aqui abordadas remetem a Aristóteles. Esse pensador, ao trabalhar sobre a retórica, afirma que há três espécies de provas artísticas de persuasão fornecidas pelo discurso: “umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (ARISTÓTELES, 1998, p. 49), o que corresponde, respectivamente, ao *éthos*, *páthos* e *lógos*. Como aponta Fiorin (2004), é necessário ver como se constrói a imagem do enunciador, ou seja, o ator da enunciação. Para isso, o autor também se volta à *Retórica* de Aristóteles (I, 1356a), destacando a noção de *éthos*, numa passagem em que afirma:

E o *éthos* (caráter) que leva à persuasão, quando o discurso é organizado de tal maneira que o orador inspira confiança. Confiamos sem dificuldade e mais prontamente nos homens de bem, em todas as questões, mas confiamos neles, de maneira absoluta, nas questões confusas ou que se prestam a equívocos. No entanto, é preciso que essa confiança seja resultado da força do discurso e não de uma prevenção favorável a respeito do orador (ARISTÓTELES, *apud*, FIORIN, 2004, p. 120).

De maneira geral, o *éthos* é a “imagem de si” construída no discurso. Ao organizar seu discurso, o orador tem em vista seu auditório e é por ele observado; por isso, é preciso transmitir sua imagem positiva para o outro e, assim, assegurar a confiança. Dessa forma, Aristóteles diz que há três espécies principais de se apresentar o *éthos*, como lembra Fiorin (2004, p. 121), e cada uma delas determina a imagem do enunciador:

a) a *phrónesis*, que significa o bom senso, a prudência, a ponderação, ou seja, que indica se o orador exprime opiniões competentes e razoáveis; b) a *areté*, que quer dizer a virtude, mas virtude tomada no seu sentido primeiro de “qualidades distintivas do homem” (latim *uir, uiri*), portanto, a coragem, a justiça, a sinceridade; nesse caso, o orador apresenta-se como alguém simples e sincero, franco ao expor seus pontos de vista; c) a *eúnoia*, que denota a benevolência e a solidariedade; nesse caso, o orador dá uma imagem agradável de si, porque mostra simpatia pelo auditório. O orador que se utiliza da *phrónesis* se apresenta como sensato, ponderado, e constrói suas provas muito mais com os recursos do *lógos* do que com os dos *páthos* ou do *éthos* (em outras palavras, com os recursos discursivos); o que se vale da *areté* se apresenta como desbocado, franco, temerário e

constrói suas provas muito mais com os recursos do *éthos*; o que usa a *eúnoia* apresenta-se como alguém solidário com seu enunciatário, como um igual, cheio de benevolência e de benquerença, e erige suas provas muito mais com base no *páthos*.

É preciso salientar, ainda em síntese, que o *éthos* é uma imagem do autor implícito, não real, mas discursivo, ou seja, é a imagem que se deixa e se quer fazer entender vinculada ao papel que desempenha no discurso. Na análise, procuraremos mostrar como o enunciador dos textos, romance e filme, leva o enunciatário a se enredar na trama de *Lavoura arcaica*, em outras palavras, como procura conquistá-lo por meio de uma imagem sedutora a partir de escolhas entre várias possibilidades linguísticas e estilísticas.

Expomos, a seguir, o percurso gerativo de sentido proposto por Greimas.

4.1.1 O percurso gerativo de sentido

No que diz respeito ao enunciado, a semiótica propõe uma divisão de análise em diferentes graus de abstração, denominado *percurso gerativo de sentido*. Consoante Fiorin (1999, p. 17), esse percurso “é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”.

O percurso conduz o leitor à compreensão global do texto e é dividido em três níveis de análise: o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo. Cada nível possui um componente sintático e um componente semântico.

Fiorin (1999, p. 17) apresenta esse percurso no seguinte esquema:

Quadro 4– Percurso Gerativo de Sentido

	Componente Sintático	Componente Semântico
Estruturas sêmio-narrativas	Nível profundo Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
	Nível de superfície Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Estruturas discursivas	Sintaxe discursiva Discursivização (actorialização, temporalização, espacialização)	Semântica discursiva Tematização Figurativização

4.1.2 Estrutura profunda do discurso

Proposta por Greimas, a estrutura profunda é a mais simples e abstrata, chamada nível fundamental. Como confirma Fiorin (1999, p. 20): “a semântica e a sintaxe do nível fundamental (...) procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso”. A significação emerge das oposições semânticas que articulam o sentido do texto. A categoria semântica de base de um texto pode ser qualificada como semântica /euforia/ versus /disforia/. Euforia possui um valor positivo e disforia é visto como um valor negativo, como confirma Barros “as categorias fundamentais [...] são determinadas como positivas ou eufóricas e negativas ou disfóricas” (2002, p. 10), conduzidas por valores (axiologias) assumidos pelos sujeitos imanentes no texto, que podem sofrer alterações no processo de significação na análise dessas estruturas.

Na estrutura fundamental, pode-se propor um modelo de representação denominado quadrado semiótico. Como modelo lógico da relação entre os semas articulados, o quadrado garante a apreensão do sentido e prevê as relações de contradição, contrariedade e complementaridade. Quando um elemento é afirmado, o outro, por pressuposição lógica, deve ser negado a partir dos pares de contrários

encontrados na semântica fundamental. A categoria dos contrários permite inferir o modelo do quadrado semiótico, representando suas relações.

4.1.3 O nível narrativo

Em toda narrativa existe a presença de um sujeito em relação de dependência a um objeto que representa um valor, e que se manifesta no discurso conjuntivamente ou disjuntivamente. O sujeito pode ter a posse do objeto de valor modal (Om) para atingir o valor descritivo e ideológico (Ov), ou não ter a posse do objeto de valor modal (hipotático) e, respectivamente, não atingir seu valor descritivo. São essas relações actanciais entre destinador, destinatário, sujeito e objeto-valor (descritivo). Assim, toda narrativa tem um sujeito que busca um determinado valor descritivo (ex. Status), que pode condensar uma série de objetos-de-valor modal (ex.: carro zero, dinheiro, cargo de chefia, etc.). Ele quer entrar em conjunção com esse valor ideológico. A busca por esse objeto constituirá a narrativa desse sujeito. Nesse percurso, o sujeito encontrará obstáculos, ou seja, o antissujeito que tentará impedir a concretização pela posse do objeto-valor. Enfim, as histórias possuem esquemas de organização comuns que organizam o nível narrativo. A organização de qualquer discurso narrativo é chamada por Greimas e Courtés de narratividade (1979). A narratividade é uma transformação entre um estado inicial e um estado final.

As estruturas narrativas, ou narrativização, apresentam uma sintaxe e uma semântica. A sintaxe narrativa se organiza em redor do desempenho de um sujeito para realizar um percurso em busca do seu objeto-valor, incitado por um destinador. O sujeito da narrativa é ajudado por um adjuvante ou prejudicado por um oponente, como explicitado anteriormente. Nesse sentido, a narrativa estende sua esfera de atuação (antes restrito aos textos narrados) para enredar todo enunciado onde haja um sujeito à procura de objeto-valor. No enunciado *preciso comer*, há um sujeito (eu) que apresenta um objeto-valor (alimentar-se), sendo, assim, uma narrativa.

A relação entre o sujeito e seu objeto é realizada por meio do chamado predicado do ser e estar (possui o sema estatismo) e predicado do fazer (F) (caracterizado pelo dinamismo), constituindo enunciados de fazer. A relação

sujeito/objeto define o enunciado de estado, chamada relação juntiva, apresentando dois momentos contraditórios: a conjunção ($S \cap O$ - quando possui o objeto-valor) e a disjunção ($S \cup O$ - não possui o objeto-valor); a transformação ocorre nos enunciados de fazer (F), responsáveis pelas mudanças de estado, pela “passagem de um enunciado de estado a outro” (FIORIN, 1999, p. 21).

Vejam os um exemplo, adaptado de Balogh (2002):

Quadro 5: Demonstrativo de Transformação do Sujeito

Maria quer um carro	Maria guarda dinheiro e compra o carro	Maria possui o carro
Enunciado de Estado: Disjunção $S \cup O$ - não possui o objeto-valor	Enunciado de Fazer: Transformação	Enunciado de Estado: Conjunção $S \cap O$ - possui o objeto-valor

Assim, nas narrativas de realização, o sujeito possui o objeto que incentivou a busca, e nas narrativas de virtualização, o sujeito não está de posse do objeto que incentivou a busca (BALOGH, 2002).

O conjunto de estados e transformações na relação entre o sujeito (S) e seu objeto de desejo (Ov) denomina-se programa narrativo (PN).

Os textos são narrativas complexas “em que uma série de enunciados de fazer e de ser (de estado) estão organizados hierarquicamente. Uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica” (FIORIN, 1999, p. 22). De modo geral, os programas narrativos possuem quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção.

Na fase da **manipulação**, um sujeito, na sua trajetória, atua sobre outro para levá-lo a querer e ou dever fazer alguma coisa. Para isso é preciso que ele tenha um desejo, um querer ou o dever de fazer alguma coisa. Esse querer ou dever vem dele mesmo (automanipulação) ou pode ser levado a ele por outro sujeito (destinador da manipulação). Há vários tipos de manipulação. Os mais comuns são tentação, intimidação, sedução e provocação.

Não basta, entretanto, que o sujeito queira ou deva fazer, para uma ação se concretizar. Para um programa narrativo, é preciso que esse sujeito tenha um saber e ou poder fazer, uma **competência** para levar adiante o que deseja.

A transformação acontece na fase da **performance**, onde ocorre a mudança de um estado a outro, passando-se de um estado de disjunção para um estado conjuntivo, ou não. O sujeito parte para o fazer, é o momento principal da narrativa. Para se efetivar a *performance* pressupõe-se um poder e um saber realizá-la e, também, um querer e ou dever desempenhá-la. Se um sujeito possui um querer, um dever, um saber, um poder, pressupõe-se, também, um não querer, um não dever, um não saber e um não poder.

Na **sanção**, o sujeito exerce um fazer interpretativo sobre o contrato estipulado na manipulação. É a constatação de que a *performance* se realizou. Nessa fase, “a narrativa pode pôr em ação um jogo de máscaras: segredos que devem ser desvelados, mentiras que precisam ser reveladas, etc” (FIORIN, 1999, p. 24).

Nessas relações, nem sempre essas fases estão explícitas, inseridas de forma concreta nas narrativas, devendo ser recuperadas a partir das relações de pressuposições.

4.1.4 O nível discursivo

Vejamos como a Semiótica instaura o ator, o tempo e o espaço na narrativa. Para essa teoria, a discursivização promove a mediação para a superfície, envolve as manifestações da enunciação nas marcas dos dêiticos que revelam a presença dos atores, do tempo e do espaço (sintaxe discursiva), além da cobertura de temas e figuras (semântica discursiva). A tentativa é entender qual o objetivo do texto, ou seja, os mecanismos de produção de sentidos que estão sendo mobilizados por um enunciador para convencer um enunciatário de alguma coisa. Sobre a enunciação, Bertrand (2003, p.84) afirma:

[...] Por meio da operação de ‘discursivização’, ela organiza a passagem das estruturas elementares e semionarrativas virtuais, consideradas aquém da enunciação, como um estoque de formas disponíveis (uma gramática), para as estruturas discursivas (temáticas e figurativas), que as atualizam e

especificam, em cada ocorrência, no interior do discurso que se realiza. O sujeito enunciador é assim instalado no cruzamento das restrições sintáticas e semânticas que lhe determinam a competência como espaço de liberdade relativa pressuposto pela efetuação do discurso.

Assim, a discursivização é a mais próxima da manifestação textual. Sua atuação se efetiva nas subjacências da concretude linguística. Lembremos que há distinção entre texto e discurso. Os dois possuem um mesmo conjunto de estruturas – verbais ou não – dispostas por meio dos mecanismos de coesão e coerência. A divergência não é na sua composição, mas no olhar que o sujeito, historicamente situado, lhe impõe: o texto se torna discurso quando o leitor/ouvinte passa a concentrar o propósito de suas intenções, a considerar as ideologias que o sustentam, a perceber as marcas que o processo de enunciação deixou na tessitura do texto (FIORIN, 2008).

Há de se fazer uma distinção terminológica entre os entes envolvidos no processo enunciativo-discursivo. Tem-se nesse processo o autor, que assina o texto escrito, é um sujeito empírico, real. Sua atualização se efetiva quando se instala como enunciador na instância discursiva, assumindo o posto de agente produtor e organizador da enunciação. Esse agente expressa por meio do discurso sua visão de mundo, sua ideologia, suas intenções. O discurso se projeta na voz do sujeito da enunciação, que faz determinadas escolhas de ordem sintática - pessoa, tempo e espaço - e de ordem semântica – tema e figura – transformando a narrativa, por meio de sua enunciação, em instância discursiva. Barros explica essa manifestação: “O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa ‘enriquecida’ por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia” (2005, p. 53).

Dessa forma, o discurso é um processo de produção de sentido, por meio de um texto. A significação corresponde às relações entre sujeito enunciador e enunciatário, ou seja, o sentido do texto é construído na decodificação do enunciatário, pelo modo como o texto é percebido por ele. A sintaxe discursiva analisa as marcas da enunciação no enunciado. No ato de produção do discurso, a enunciação deixa suas marcas e, conduzida pelo enunciador, busca persuadir o enunciatário, realizando sobre ele um fazer persuasivo que o transporta ao fazer interpretativo, assumindo o ato manipulador. “Para exercer a persuasão, o

enunciador utiliza-se de um conjunto de procedimentos argumentativos, que são parte constitutiva das relações entre o enunciador e o enunciatário” (FIORIN, 1999, p. 40). Esse processo se faz por meio dos procedimentos de actorização, espacialização e temporalização, ou seja, a constituição das pessoas, do espaço e do tempo do discurso, que permitem a identificação referencial assumida pelo enunciador. São componentes da discursivização.

A categoria de pessoa é “essencial para que a linguagem se torne discurso (FIORIN, 2008, p. 24), e, mais particularmente, a “um problema de delegação de ‘voz” (BARROS, 1988, p. 84).

A actorização é um dos componentes da discursivização e constitui-se por operações combinadas que se dão tanto no componente sintáxico quanto no semântico do discurso. Os mecanismos da sintaxe discursiva, debreagem e embreagem, instalam no enunciado a pessoa. Tematizada e figurativizada, esta converte-se em ator do discurso (FIORIN, 1999b, p. 59)

Dessa forma, “as vozes” aparecem no texto a partir da instalação dos atores no enunciado, por mecanismos de debreagem e embreagem.

Dois procedimentos da enunciação podem ser identificados: a debreagem enunciativa (efeito de proximidade do sujeito, do espaço e do tempo em relação à enunciação e ao enunciado – eu – aqui – agora); e a debreagem enunciva (efeito de distanciamento do sujeito, do espaço e do tempo em relação à enunciação – ele – não agora = então - lá). Esses elementos definem a instância da enunciação.

Na semântica discursiva há a descrição e explicação dos procedimentos semiológicos que permitem a mudança dos percursos narrativos em percursos temáticos e o revestimento destes por meio de figuras. Tematização e figurativização são dois níveis abstratos. Greimas (s/d, p. 454) afirma que a “tematização permite também formular diferentemente, mas de maneira ainda abstrata, o mesmo valor”. As categorias de tempo, espaço e pessoa cingem em redor de um ou mais temas, que transmitem o conteúdo da informação e conferem os programas narrativos da história.

Para revestir os temas, o sujeito da enunciação faz uso do processo de figurativização, que consiste em escolher as figuras (do seu sistema de representação, regulado pelas coerções sociais e culturais, de todo elemento reportado aos sentidos tradicionais: visão, audição, olfato, paladar e tato) que

concretizarão as categorias temáticas do discurso, conforme explicita Balogh (2002, p. 80), “As formas narrativas abstratas, como um sujeito em conjunção com o objeto do seu desejo (S∩O) são revestidos de temas que as tornam concretas”.

Ao se tomar um texto figurativo, é necessário descobrir o tema subjacente às figuras, pois para que estas tenham sentido precisam remeter a um tema, que, por sua vez, é o revestimento de um esquema narrativo (FIORIN, 1999, p. 64-66). Entre tema e figura há uma oposição que remete à oposição entre abstrato e concreto tomados num *continuum* em que, gradualmente, se vai do mais abstrato ao mais concreto, ou seja, os temas se transformam em percursos figurativos.

Assim, há uma coerência semântica instalada no texto por meio do revestimento dos valores do nível narrativo em temas e o seu recobrimento por figuras. Tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido.

A seguir, faremos a leitura do romance e do filme, utilizando a teoria semiótica para a produção de sentido desses textos.

Ao iniciar a leitura do romance, o leitor já se depara com uma história em que a mistura de figuras e imagens metafóricas e extremamente sensíveis é uma constante: nudez, quarto, catedral, angústia, caule, mão, rosa branca, desespero, objetos, acrescenta-se a isso a imagem de tons claro e escuro que suscitam na manifestação do conteúdo do texto. A realidade cotidiana posta em ficção, o passado indefinível que mescla com o presente e os tempos modernos, caracterizados por elementos precisos e concretos, amor e ódio, liberdade e opressão, moderno e arcaico, paixão e moral, natureza e cultura, ordem e desordem, entre outros, se emaranham nas malhas do texto, provocando a sensibilidade e a atenção do leitor, instigando-o a descobrir pistas que levem à ordenação desses elementos e à apreensão da coerência que possibilitará o entendimento global do texto.

O leitor do romance, assim como o espectador do filme, nesse processo para a compreensão do texto precisa recuperar a unidade do texto, delineando os elementos que o compõem, verificando sua trajetória e captando as inter-relações que se estabelecem entre eles.

Isso acontece por meio de pistas que o narrador deixa no processo de construção do texto. O leitor/espectador busca chegar, por essas pistas, à

estruturação que, num nível mais abstrato e profundo, alinhava a coerência e serve de base à manifestação. O leitor/espectador, ao apreender essa base de sustentação de sentido, é capaz de analisar e formular os elementos mais concretos de constituição de texto.

Em se tratando de ensino de língua portuguesa, esse processo é efetivado de forma intuitiva, na hora da leitura, com a mediação do professor e com aplicação de uma teoria que ajude o leitor a perceber o sentido do texto.

Usaremos esse caminho, tendo em vista cada um dos patamares que constroem esse percurso: o nível fundamental – o mais abstrato – no qual captaremos as categorias semânticas que sustentam o texto; o nível narrativo, no qual reconheceremos os sujeitos e o seu fazer transformador ao buscar os valores investidos nos objetos e nas relações entre sujeitos; e, por último, o nível discursivo, mais concreto e próximo da manifestação do texto, em que as estruturas narrativas são transformadas em estruturas discursivas por meio da enunciação, instaurando o sujeito da enunciação e projetando, no enunciado, os actantes do discurso e suas coordenadas espaço-temporais.

4.2 O nível fundamental no discurso do romance

É uma constante a intensidade do estado passional vivido pelo sujeito enunciador do texto, André. O sentimento de opressão e de falta perpassa toda a narrativa, deixando-se manifestar em diferentes formas de disjunção. Há atuação implacável de um antissujeito que invade sua vida, devasta sua convivência com a família e retira sua liberdade: o pai. Um patriarca arcaico, cuja presença, força e os sermões em volta à mesa de jantar oprimem tudo a sua volta, mas afeta, principalmente, e em demasia o sujeito enunciador. A figura desse pai é uma constante em boa parte da narrativa. O pai mostra uma postura profetizadora, cujo discurso opressivo é problematizado por André que propõe uma ruptura com a autoridade para construir sua própria experiência de vida.

Na primeira parte da narrativa, o sujeito manifesta as emoções de um exilado que só recobrará a paz se ficar longe do pai. Para exemplificar, expomos uma

passagem do início do romance, em que André, no quarto de pensão, revela-nos seu estado obscuro, conflitante:

eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, correndo o quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado, [...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos (NASSAR, 1989, p. 15-16).

A leitura deve orientar-se na verificação das categorias opositivas básicas estruturadoras do texto. Configuramos a estrutura elementar da significação, as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do texto, o nível fundamental. Em *Lavoura Arcaica* a categoria semântica fundamental sobre a qual o discurso está estruturado é:

Liberdade vs Opressão

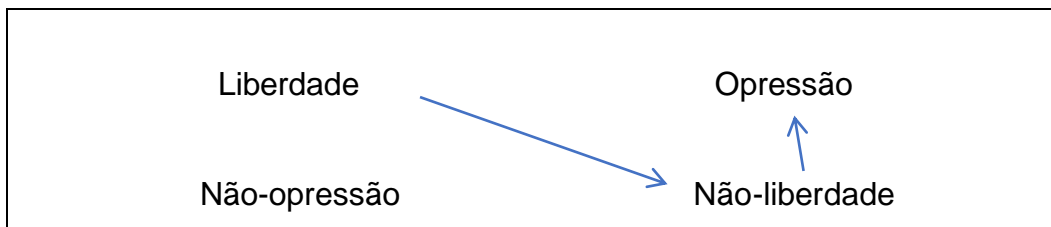
O segundo termo é disfórico, sua aparência (possui valor negativo), e o primeiro, eufórico, sua essência (com valor positivo).

Na história, como já mencionado anteriormente, o enunciador André foge do desmando, da repressão, da firmeza e rude majestade do pai, em busca de uma libertação alicerçada em um amor incestuoso. No quarto anônimo de pensão, onde se refugiou, André se fecha sobre si mesmo opondo-se a essa força poderosa do pai. Nesse quarto, em suas reminiscências, nota-se o poder do pai como uma autoridade onipresente que controla toda a família pela força e poder do verbo. As palavras do pai, sob uma aparente harmonia da disciplina, da ordem e do trabalho, levam a atos contraditórios e a antagonismos irreconciliáveis. Assim, a oposição semântica de base, em primeira instância, manifesta-se de diversas formas no texto: “nos intervalos da angústia” (p. 09), “eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” (p. 11), “senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado” (p. 11), “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo [...] sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos” (p. 15), “eu estava era escuro por dentro” (p. 16), “quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (p. 18); “Na modorra das tardes vadias na fazenda, [...] que eu escapava aos olhos

apreensivos da família” (p. 13), “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” (p. 32). “mas meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim” (p. 33), “eram pesados aqueles sermões de família [...] a pedra que nos esfolava a cada instante.” (p. 43), “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas” (p. 56).

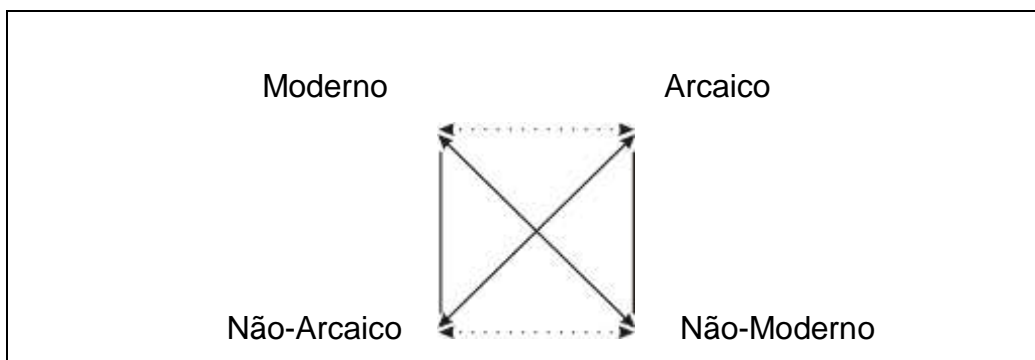
A representação do modelo lógico da relação / liberdade x opressão / será visualizada no quadrado semiótico a seguir. Esta estrutura elementar se apresenta como a englobante apreendida pela trama:

Quadro 6: Quadrado semiótico: liberdade x opressão



A esses termos contrários / liberdade x opressão / contrapõem-se os seus contraditórios / não-liberdade / x não-opressão /. Podemos, ainda, introduzir o quadrado semiótico de segunda instância: / moderno x arcaico /. Há ainda outras tantas posições axiológicas do sentimento passional que podem ser contempladas, no entanto, atentar-nos-emos a somente esses, por entendermos ser os principais.

Quadro 7: Quadrado semiótico de segunda instância: Moderno vs Arcaico



Nesses quadrados, a relação entre os semas articulados prevê as relações de contradição, contrariedade e complementaridade. Quando um elemento é afirmado, o outro, por pressuposição lógica, deve ser negado a partir dos pares de contrários encontrados na semântica fundamental. Assim, esse modelo de nível fundamental nos mostra o funcionamento de duas operações antitéticas: afirma a liberdade, nega a liberdade; afirma a opressão: em relação ao pai. A afirmação da opressão exercida por um pai que acredita que a individualidade deve ser submetida aos interesses da família, que a pessoa deve se abster de seus desejos individuais a favor da coletividade, “refrear os maus impulsos” como “moderar prudentemente os bons”, “sem perder o equilíbrio”. São muitas regras impostas e a não obediência dos deveres, e é lançada sobre o indivíduo a responsabilidade pela desagregação da família. O pai representa a ordem, o que lhe permite separar, despegar, reprimir “ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma [...] ai daquele que cair e nessa queda se largar: há de arder em carne viva” (p. 57).

Afirma a opressão, nega a opressão, afirma a liberdade em relação ao filho, André. A afirmação da liberdade o fará reagir sem paciência à ordem, transgredirá valores intrincados à família: “dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem” (p. 21), “pela primeira vez senti o fluxo da vida [...] me senti num momento profeta da minha própria história [...] eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos” (p. 89). As transgressões da personagem são resultado de um processo de busca pela liberdade do indivíduo contra uma verdade mascarada pelo verbo detentor de poder.

A opressão que André sofre é representante de doutrinas herdadas, de saberes ancestrais que devem ser perpetuadas pelos filhos. O arcaico se insere nessas leis e ordens impostos pelo pai, cujo discurso remete à sua tradição de caráter cristão-islâmico, e sua missão é garantir os valores de família, de trabalho, de religião e do próprio destino de todos que o circundam. A família é prisioneira de suas paixões e obsessões, suas virtudes e crenças.

O pai é um defensor absoluto da ordem, da verdade, de valores imutáveis e suas palavras seguem uma ordenação baseada numa lógica temporal, cronológica,

conferindo a seus sermões uma retórica bem estruturada calcada na razão e em um tempo ritmado: “O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor [...] o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular [...] e existiu finalmente uma prancha nodosa [...] são dia após dia” (pág. 53-54). Há respeito ao tempo e tudo na vida tem hora certa. No seu discurso há uma sequência cronológica “existiu primeiro”, “existiu depois”, “existiu finalmente”, como nas narrativas tradicionais, na qual os fatos obedecem a uma causalidade temporal. O relógio da parede observa todas as refeições da família ponderando cada palavra dita à mesa “o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (pág. 53) e reatualizando os costumes tradicionais.

Arcaico também são os ensinamentos do pai por meio dos textos sagrados antigos para ordenar, comandar e manter a família reunida. Assim, temos um pai que se senta à cabeceira da mesa, pedindo obediência alicerçada em palavras respaldadas por experiências consagradas anteriormente. É um pai que comanda a casa segundo a tradição e busca transmitir, nas histórias contadas, um modelo exemplar a ser seguido. Ao contar a história do faminto, no capítulo 13, ele quer transmitir um modelo de paciência como virtude a ser cultivada. O faminto mesmo com fome, suportou as provas impostas pelo anfitrião. O tempo de esperas e de paciências é uma doutrina do pai.

O arcaico se insere também no labor, pois o pai é um homem do trabalho, da lavoura. Para este o corpo deve servir ao trabalho na lavoura “ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar”. Para o pai, tudo começa e termina pela terra “o trigo, o pão, a mesa, a família”, como um ciclo: tem-se o pão para alimentar a família porque esta cultivou o trigo, como ratifica o pai a André em um momento da narrativa:

É para satisfazer nosso apetite que a natureza é generosa, pondo seus frutos ao nosso alcance, desde que trabalhemos por merecê-los. Não fosse o apetite, não teríamos forças para buscar o alimento que torna possível a sobrevivência (p. 159).

A relação com a terra, com a natureza, acontece de forma diferente para André. Há sempre uma luta constante entre o arcaico e o moderno que o impulsiona

a almejar um mundo novo e diferente daquele apregoado pelo pai em seus sermões. Assim, o corpo, para o filho, não deve ser ferramenta de labor para a terra, ele não se coloca em relação de exterioridade quando se relaciona com a natureza. Ao contrário, a passagem que descreve seu corpo coberto de folhas dá indício de um retorno à natureza, ao seu interior, como um útero que protege e acalenta, lugar sem leis e moral.

Na busca desesperada pela libertação das palavras do pai, André encontra em Ana, sua irmã, a paixão proibida e incestuosa. Nas celebrações da família, formava-se uma grande roda de dança, e Ana, com sua sensualidade nos movimentos do corpo, como André revela em sua narração “essa minha irmã, [...] trazia a peste no corpo, [...] seus passos precisos de cigana se deslocando, [...] braços erguidos acima da cabeça” (p. 30-31) era o centro das atenções. André observava, em seu “recanto fechado”, esses movimentos “e eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta num canto do bosque, [...] ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto, [...] a boca um doce gomo” (p. 32). Entre música, dança e suor, surge o despertar da paixão, dos instintos primitivos e o incesto se concretiza. Essa paixão manifestada pela irmã põe em cheque a validade da palavra opressiva do pai. Imperavam, no discurso do pai, a ordem e a lei “se não cumprir a lei, sofrerá uma pena”, como vimos acima, na análise do quadrado semiótico elementar. Dessa forma, a paixão concretizada é a maior transgressão dessa ordem, da união da família, opera ruptura e questionamento das leis do homem para viver em sociedade. O incesto é uma quebra das regras de conduta moral, rompimento dos paradigmas sociais e familiares. A consequência dessa ruptura é o retorno à natureza, a um lugar que não conhece a justiça, ao mundo organizado e suas leis. André, nesse momento de contemplação à irmã, à sua dança sensual na roda de dança da família, retorna à natureza, em busca de liberdade, longe dos conceitos éticos, foge da ordem opressiva, dos valores postos como certos pelas palavras do pai:

eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas sevas 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 (p. 32).

Oliveira (1993, p. 94) ratifica o retorno, o princípio originário e natural em que André se recolhia: “André integra-se na natureza que o circunda [...] André e Ana são descritos como seres da terra [...] a natureza é um elemento recorrente e em seu seio há interação, confluência festiva dos afagos proibidos, benção e comunhão”. São vários os momentos, na narrativa, em que André faz esse retorno para se libertar. Na sua narração, logo após a relação com sua irmã, do incesto concretizado, por exemplo, André também retorna à natureza em busca de paz, como no aconchego dos braços de uma mãe:

Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz; o quarto estava escuro, [...] mas lá fora ainda era dia, era um fim de tarde cheio de brandura, era um céu tenro todo feito de um rosa dúbio e vagaroso; caí pensando nessa hora tranquila em que os rebanhos procuram o poço e os pássaros derradeiros buscam o seu pouso, [...] e eu pressentia, na hora de acordar, as duas mãos enormes debaixo dos meus passos, **a natureza fazendo de mim seu filho**, abrindo seus gordos braços, me borrifando com o frescor do seu sereno, me enrolando num lençol de relva [...] (p. 113-114, grifo nosso).

Também quando se lembra de sua infância, no segundo capítulo do romance, André a descreve utilizando os elementos da natureza como testemunha de sua fuga aos “olhos apreensivos da família”:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos 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; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protestos que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo) (p. 13-14).

Não há limites, regras, valores, nas suas lembranças em meio à natureza. Passeia rumo ao imaginário infantil, com duendes mensageiros em galope com o vento protegendo-o dos arrolhos da vida. Transforma-se em “botão vermelho”, aquecido, protegido, em forma de flor ainda em botão. Ele mesmo tornando-se um vegetal, tendo o corpo louvado pela terra úmida e pelos húmus. O silêncio da mata,

comparsa de sua solidão infantil, protege-o da opressão familiar. As aliterações compostas pelo lirismo de Nassar, que percorrem todo o trecho, potencializam a imagem do vento zelando o sono da criança e a mãe-terra dá-lhe o consolo, a paz e a liberdade desejada.

Em meio à opressão exercida pelo pai, há a intensa carga de afeto da mãe “ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás” (pág. 17), e a natureza se converte em retorno ao ventre materno, um ventre feito de terra e folhas:

Amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro, e eu de cabeça baixa sentia num momento sua mão quente e aplicada colhendo antes o cisco e logo apanhando e alisando meus cabelos, e sua voz nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava (p. 33).

Há um retorno em si mesmo, aprisionado entre as leis do pai e o afeto da mãe “que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos?” (pág. 130). Nesse meio, André, como semente da lavoura do pai, se insurge, semeando seu próprio corpo, enterrando seus pés no húmus, como quem busca as raízes originais, “A personagem sente-se como parte desgarrada do mundo natural, para onde quer retornar” (VILLAÇA, 2006, p. 12). Nesse retorno, há a fuga do fanatismo patriarcal, de cultura radical, sem cor, sem liberdade.

Na leitura dessa configuração semiótica de nível fundamental, o percurso que engendra o sentido agrega valores e oposições semânticas, que permite ao leitor perceber as regras, a tradição cultural, os valores impostos pela opressão; e traços da paixão, do moderno, da natureza, quando André se relaciona com a irmã e com ele próprio.

4.2.1 Os efeitos de sentido em cenas do filme

Na imagem, a organização narrativa subjacente à forma dialogada coloca-nos diante de uma semiótica em que vários significantes concorrem à produção de um só significado, quando verificada no âmbito do semissimbolismo, numa atuação hegemônica do caráter verbal. No texto fílmico, há a articulação das linguagens

verbal, visual e sonora (o sincretismo), atribuindo a ele um sentido e formando uma base comum sobre a qual se assenta a significação.

Importante ratificar que no processo da transmutação de um texto escrito literário para um texto audiovisual fílmico existe uma relação intertextual, menos ou mais comprometida conforme a vontade dos realizadores. Assim, uma transmutação pode sofrer transformações que vão além da mudança do código linguístico, reservando, aos realizadores, o direito à liberdade na recriação.

Para a análise, apresentamos uma cena do filme, entre muitas outras, para explicitar o nível fundamental. A sequência ocorre aos 56min36seg do filme e possui quase 2 minutos.



Fig. 72: André à mesa com a família



Fig. 73 – Filhos da direita

Fonte: DVD Filme Lavoura Arcaica



Fig. 74 – Filhos da esquerda

As imagens falam por si, apresentadas em plano conjunto, para mostrar o espaço em que o drama acontece. A sequência mostra, ao espectador, André com sua família à mesa ouvindo o sermão do pai: o pai, a mãe, André e os seis irmãos estão sentados em volta da mesa, na sala de jantar, fig. 72. Todos os filhos curvados sobre a mesa, cabeças baixas e mãos em posição de oração ou postas ao lado do prato. O pai na cabeceira, ereto, a mãe ao seu lado esquerdo, mais três filhos, fig. 74; e do lado direito, os outros quatro, fig. 73. Há pratos e talheres alinhados e postos em frente de cada personagem. Há um jogo entre claro e escuro em toda a cena. Há luz somente no centro da sala, uma iluminação parcial e fraca na mesa e nos personagens; ao redor da mesa e o resto do ambiente está escuro e há sombras, desfocando o fundo da sala.

Na cena anterior a essa descrita acima, no filme, o narrador protagonista, André, no quarto de pensão, junto a seu irmão, inicia a sequência enunciando “Pedro, meu irmão, não tinham consistência os sermões do pai” (LAVOURA ARCAICA, 2001). Muda o quadro e o ambiente retratado é a sala de jantar, da sequência acima, no sítio da família. Essa passagem, no filme, é narrada por André exatamente igual à narração do romance (NASSAR, p. 53, 1989): “o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo”. Assim, também, como no romance, inicia, no filme, o sermão do pai:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio. Cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista. Erguer uma cerca, guardar simplesmente o corpo, são esses os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro. É através do recolhimento que escapamos ao perigo das paixões. Mas ninguém, no seu entendimento deve achar que devemos sempre cruzar os braços, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços, quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços, quando existe a parede para erguer, ninguém ainda, em nossa casa, há de cruzar os braços, quando existe o irmão para socorrer (LAVOURA ARCAICA, 2002).

Assim se pronuncia Octávio Ianni (1991, p. 91) em relação à rigidez dessa imposição do pai à mesa das refeições:

O pai é o instrumento da família [...] é quem interpreta, traduz, transmite a sabedoria que paira sobre todos. O sermão do pai – à mesa, na hora da refeição que comunga pais e filhos – resume a sabedoria ancestral da família, antes, durante e depois de cada um.

O pai preconiza o equilíbrio e o controle das paixões como se fosse uma entidade superior, lavrando o corpo da família de maneira a protegê-la dos perigos das paixões e do desejo.

Do ponto de vista das unidades figurativas do discurso, podemos observar que nessa cena retratada fica bem demarcada a família patriarcal: a figura do pai na cabeceira da mesa e a família em volta. É nesse espaço que o pai ditava seus sermões, em discursos grandiosos e inflamados, como exemplificado acima. Era isso que tanto oprimia André, segundo sua narração, no quarto de pensão, desabafando ao irmão Pedro, antes de iniciar a sequência do sermão do pai: “o pai no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo” (LAVOURA ARCAICA, 2001). A configuração plástica dos objetos e a disposição dos personagens são uma metáfora da estrutura familiar: a submissão da mulher e dos filhos perante o patriarca da família. Há a imposição da ordem, da castração, da obediência, sem diálogo, sem afeto. Nas palavras de André, no quarto, ainda expondo sua aflição a Pedro: “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; [...] era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo [...]” (Ibid, 2001). Temos aí, portanto, na imagem visual, uma sequência narrativa de opressão. O sujeito de estado André está curvado, como todos da família, às palavras do pai. Opressão é o tema configurado no texto visual.

Ao capturar um instante da sequência em um fotograma, um instante que sintetiza o conteúdo da sequência, uma síntese significativa da cena retratada, podemos pensar em uma análise semissimbólica da imagem proposta por Floch. Assim, no plano da expressão, há um equilíbrio topológico entre os objetos e os personagens da cena. A linha reta da mesa, a ordem disposta da família, os talheres alinhados, o visual ratifica o verbal da narração:

o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios; e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha; [...] a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete (LAVOURA ARCAICA, 2001).

As linhas retas da mesa formam um retângulo que se fecha com a família no entorno. Essa composição se destaca no instante flagrado, conferindo um ritmo austero. O destaque dado ao equilíbrio da disposição dos objetos da cena vem reforçado também pelos elementos cromáticos (harmonia entre claro: no centro da mesa, representando a luz no seio da família, como o pai queria; e escuro: ao redor de toda a família, representando o poder das palavras nos sentimentos de André) e eidéticos (perfeito enquadramento entre o limite reto da mesa e o limite curvo dos ombros das personagens, representando as palavras do pai e o sentimento da família, respectivamente). Esses elementos plásticos que estão na cena permitem descobrir uma série de significações: sufocamento, opressão, intimidação.

No filme, a câmera subjetiva assume o ponto de vista de André, que narra os acontecimentos de sua posição, de seus olhos. Assim, tem-se, também, como no romance, o fluxo de consciência. A cena acima foi narrada por André. Nessa narração perpassa também o sentimento de opressão manifestando a disjunção. O antissujeito, pai, oprime André, que foge, negando a opressão em nome da *liberdade*.

Na montagem da cena acima, o espectador deve se atentar para a utilização de alguns recursos fílmicos usados pelo enunciador para mostrar essa opressão exercida pelo pai, entre eles, a iluminação. A técnica da iluminação pode ser aproveitada como um meio natural de dirigir a atenção do espectador para um determinado elemento específico do quadro, enquanto outros são obscurecidos (TURNER, 1997, p. 62). Foi importante, para isso, uma boa exposição do cenário para obter uma fiel reprodução da luz, da imagem fílmica em seu conjunto. O artista precisa olhar e, sobretudo, ver as possibilidades infinitas da luz e, conseqüentemente, da sombra, para registrar com fidelidade a cena que quer registrar e ao mesmo tempo dinamizar a realidade aparente. Na sequência em que se desvelam essas cenas, podemos ver com mais profundidade a difícil tarefa de pôr um argumento na imagem: “uma luz não trabalhada, não recriada, não elaborada, carece totalmente de interesse e perecerá inevitavelmente” (ARONOVICH, 2004, p. 66).

A utilização de claro e escuro, com predominância das sombras, tem valor metafórico, é a condição de André na casa, é a representação de seu mundo

interior, a sua solidão. Há uma negação nesse espaço: o da liberdade. A imagem ratifica os valores disfóricos que André colheu para si, evidenciando o aspecto passional desfavorável.

A manifestação sonora nessa cena se pauta pela clareza, pela unidade, pela coerência no conjunto da exibição dramática do enunciado fílmico. Não foi colocada na cena sem uma intenção, ela participa da construção diegética do filme. Ouve-se somente o som dos talheres, os sons do ambiente, e a voz do pai. O efeito que se tem é o poder que as palavras exercem na família, e, principalmente, em André. Todos em silêncio, em posição de obediência, e o som corrobora esse silêncio, não se manifestando. Assim, podemos enunciar que a manifestação sonora possui um papel diegético no sentido que mantém uma relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo.

Enfim, o conflito interno dos participantes dessa sequência é apresentado pelas elaboradas técnicas fílmicas, que demonstram uma ousada interação entre a narrativa e a elaboração plástica da imagem. Há uma coreografia subjacente entre a câmera, os sujeitos, os objetos da sala num espaço onde se misturam desejos oprimidos, pressão patriarcal, discurso autoritário, verdades não ditas, negação à liberdade.

Após detectar as oposições básicas que dão forma ao texto, no nível fundamental, é importante o leitor/espectador perceber as estruturas narrativas nas quais essas categorias se convertem, ao serem organizadas sob o ponto de vista do sujeito e de suas ações em busca de determinados objetos e valores nesses investidos.

4.3 O nível narrativo no romance

Como vimos anteriormente, em *Lavoura Arcaica* há como conteúdo mínimo fundamental a negação da opressão, advinda de uma tradição arcaica, observada como negativa, e a afirmação da liberdade, sentida como positiva. Já no segundo patamar, no nível das estruturas narrativas, na sintaxe narrativa, não se trata mais de negar ou afirmar conteúdos, mas de transformar, pela ação do sujeito, estados de liberdade ou de opressão.

Os actantes em *Lavoura Arcaica* são figurativizados por S1 e S2, no papel temático dos atores André e o pai Iohána respectivamente, e a irmã Ana denominada actante S3, e o irmão Pedro, actante S4. Ainda há, na narrativa, a mãe, o avô, e os outros irmãos.

A narratividade é uma transformação entre um estado inicial e um estado final. Essa transformação de estados é operada

Pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos; narrativa como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos. As estruturas narrativas simulam, por conseguinte, tanto a história do homem em busca de valores ou à procura de sentido quanto a dos contratos e dos conflitos que marcam os relacionamentos humanos (BARROS, 2005, p. 20)

No texto em análise há essa transformação no estado dos sujeitos. Segundo D'Ávila (2005, p. 326):

Os sujeitos são investidos de funções predicativas que definem o seu fazer (transformação) por meio de modalidades do /Saber/ Poder/ Querer/ Dever/ → Fazer, nisso implicado o Ser do sujeito narrativo = (S U OV) ou (S ∩ OV) em situação de estado (ser/ estar/ permanecer/ ficar). A essência (o Ser) do fazer poético do narrador pode ser observada a partir de um dos termos do *esquema narrativo* greimasiano: a *Competência*, que caracteriza o sujeito operador enquanto possuidor das modalidades do /Saber-Fazer/ Poder-Fazer/ Dever-Fazer/ e /Querer-Fazer/. Sua ação (*Performance*) estará implicada como o /Fazer-Ser/ da obra, assim como a *manipulação* /Fazer-Fazer/ e a *sanção* (Ser do Ser) nos vários planos da linguagem (grifo da autora).

Vejamos, então, como se dá as transformações dos sujeitos do texto:

1. Estado de conjunção e de disjunção dos actantes sujeitos:

a) Estado inicial (enunciados de estado: relação de junção)

André, S1

Conjunção: paixão pela irmã, solidão, desespero, revolta, opressão

Disjunção: liberdade

O pai Iohána, S2

Conjunção: aparente união da família

Disjunção: fuga do filho André

A irmã Ana, S3

Conjunção: desejo pelo irmão

Disjunção: moral

O irmão Pedro, S4

Conjunção: esperança no retorno do irmão

Disjunção: revelações de André

b) Estado final (enunciado de fazer; transformações)

André, S1

Disjunção: solidão, tradição, arcaico

Pai, S2

Disjunção: assassinato e provável morte

Ana, S3

Disjunção: morte

Pedro, S4

Disjunção: perda

2. O Programa Narrativo inicial, final, e principal, do percurso de S1, portanto, é:

F: $S1 \rightarrow [(S1 \cup OV) (S1 \cap OV)]$ virtual

F: $S1 \rightarrow [(S1 \cup OV) (S1 \cup OV)]$ realizado

Observemos como se dão as transformações dos sujeitos: no percurso narrativo de André, S1, há transformações de estado. No início da narrativa, S1 encontra-se num quarto sombrio de pensão, longe da família, em estado conjuntivo com a solidão, revoltado pela opressão exercida pelas palavras do pai, S2, mesmo longe dele ($S1 \cup OV$) “a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (p. 15), e ainda está atrelado aos sentimentos de paixão pela irmã, S3, que é o cerne do drama de André “e quase perguntei por Ana” (p. 16). A fuga da fazenda, em busca de libertação (OV), está ligada também a sua relação com o moderno, ao aqui e agora, ao presente, e, para isso, precisa desobedecer à autoridade paterna, negar os valores familiares, para ter posse da liberdade, livre de amarras e tradições, compreende uma fase de competência para tanto. Desejo e/ou necessidade são noções que certamente estão na origem dessa atuação. O irmão Pedro, S4, chega à

pensão com intuito, esperança de levar André para casa. André narra a Pedro suas lembranças. Sua performance é percebida pelas ações narradas nessas lembranças. André, para alcançar a liberdade, encontrava-se diante das modalidades virtualizantes do /querer-fazer/ e do /dever-fazer/, manipulado pela sedução da irmã nas rodas de dança da família “e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado o cabelos negros e soltos” (p. 30) e com pensamentos de desejo “ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo” (p. 32) é transformado em sujeito do /poder-fazer/ e do /saber-fazer/, modalidades atualizantes adquiridas na competência, com o intuito de realizar um programa narrativo de performance, ou seja, precipitando-se nos braços da irmã, consuma-se o desejo, burlando os valores arcaicos e opressivos do pai. Aqui, tem-se um Programa Narrativo momentâneo de performance:

PN: F: S1 → [(S1 U OM) (S1 ∩ OM)] realizado

OM (Objeto Modal) = Consumo do desejo

Nesse PN, a mudança de estado concretiza-se, entra em conjunção com o Objeto-Valor liberdade, por meio da consumação do desejo. A performance é realizada.

Vale ressaltar que André, em seu percurso, sempre se voltava à natureza para fugir das leis que organizam o mundo. Em vários momentos, na narrativa, ele se volta a ela para sentir-se puro, livre da opressão, um refúgio que desconhece moralidade. Nessa performance, ele também se volta a ela no momento em que Ana entra à casa velha para ir ao seu encontro “tirei sapatos e meias, sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também meu corpo de repente obscuro, surgiu, virulento, um osso da minha carne” (p. 103). O assoalho aqui como figura da natureza, a madeira úmida dá-lhe a sensação da liberdade: sem julgamento, sem lei.

Com a necessidade de ir contra os desmandos do pai e o desejo pela irmã instaura-se no texto uma instância responsável pela eclosão desses impulsos. De natureza cultural, o modelo narrativo denuncia que o indivíduo responde a imposições sociais que, muitas vezes, vão contra as expectativas do sujeito. Trata-se de um plano axiológico que representa uma sistema de valores tradicionais representativos de famílias com preceitos arcaicos, de onde sobressai força e influência de um poder superior, de tomada de decisão caracterizado como instância

do destinador, configurado nas palavras do pai. Dessa instância provém a necessidade que impulsionou a ação do sujeito e instaurou sua competência, o /Fazer e Ser/, e a performance se realizou. Há uma aparente mudança de estado para outro, ou seja, o desejo é consumado. S1 e S3 entram em conjunção com a paixão, com o prazer. S1 entra em conjunção com o Objeto-Valor abstrato, a liberdade, pois, pelo ato do incesto, proclamou seu grito de revolta, um não à opressão, às tradições “era Ana a minha fome ... a minha loucura ... o meu respiro” (p. 109).

No entanto, Ana se arrepende e a moral se sobrepõe, afastando-se do irmão. André foge da fazenda. Sozinho na pensão rememora sua infância e juventude ao irmão. Depois, André retorna à fazenda. O pai feliz com o retorno do filho e a aparente união da família organiza uma festa.

Na última fase do programa narrativo, denominada Sanção, os actantes se encontram disjuntos dos valores almeçados. A sanção é negativa. Segredos e mentiras são desmascarados, perdem-se as recompensas. Caem as máscaras sociais. Na festa, Pedro conta ao pai o incesto praticado entre os irmãos, André e Ana. O pai mata a filha e, depois, não explicado pelo texto, morre. Pedro perde o pai e a irmã. André assume os valores arcaicos do pai, em um ciclo constante: o pai como sucessor do avô, sucedido pelo filho mais velho, Pedro, e também por André, a tradição passada de pai para filho, de geração para geração; enfim, André revive sua história, em plena solidão.

Ao lado da noção de fazer do sujeito vigora um estado inequívoco de disjunção entre ele e o objeto. O ator não se libertou e acabou por se tornar uma voz do próprio pai. Não se pode negar que paira sobre o leitor, no final da narrativa, um sentimento de impotência perante os trágicos acontecimentos.

A esfera de ação do sujeito foi delimitada pela ação de outro sujeito, o antissujeito pai - e por conseguinte o próprio irmão Pedro, que era uma extensão das palavras de ordem do pai “senti nos seus braços (de Pedro) o peso dos braços encharcados da família inteira” (p. 11) e quem contou a este sobre o incesto - que lhe impôs resistência e comprometeu o êxito de um percurso narrativo sancionado positivamente.

Enquanto a relação sujeito/objeto representa uma identidade actancial, a relação sujeito/antissujeito representa a descontinuidade actancial responsável pela separação da primeira relação. Sem a presença do antissujeito, a interação entre sujeito e objeto tenderia à conjunção, à neutralização das marcas de diferença. O sujeito precisava do objeto para sua completude, sua própria identidade, ao uno, de ser integralmente. Dessa forma, salta aos olhos a força do antissujeito como função perturbadora da ordem; sem ele não haveria um percurso, o sujeito teria o objeto ao seu alcance. A configuração da presença do antissujeito acentua o efeito de descontinuidade entre os actantes. O sujeito perde o objeto, aumentam a distância e a tensão decorrente do sentimento de falta.

Em *Lavoura Arcaica* o sentido narrativo está na força dos sermões do pai “Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai” (p. 43). A ação antagonista está delineada nas funções actanciais descritas nos sermões “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio [...] a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete [...]” (p. 56-62). Pelos sermões se estabelece um contrato entre antidefinidor, aquele que faz não-fazer, no caso, representada pelas palavras do pai, investidas de valores opressivos, e antidefinatário, no caso, pela imposição dessas palavras na figura do irmão Pedro, investido dos valores conservadores da família, que recebe do primeiro actante um dever fazer e passa a agir como sujeito do fazer. O irmão Pedro comparece na pensão para reforçar as palavras do pai e manipular por provocação o poder fazer do sujeito André “para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse” (p. 23). André retorna à fazenda e completa o percurso narrativo.

Há, também, em jogo, no percurso, o próprio tempo “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de espera [...]” (p. 95). Os actantes opositores disputam entre si esse tempo. Há um valor implícito nesse tempo para os actantes, que se desdobra em duas funções manifestadas no texto: de um lado o objeto “liberdade”, de outro, o antiobjeto, “tempo”. Este impossibilita aquele, pela sua inexorabilidade. Os dois actantes possuem visões diferentes em relação ao tempo.

O pai o endeusa, André o vê como um demônio. Momentos antes de iniciar a festa trágica, no início do capítulo 29, André revela a inutilidade da luta contra o poder do tempo. A despeito da vontade do homem, de seus desejos, ele cumpre seus desígnios, como a profecia do *maktub* do avô, ou seja, “está escrito”; o movimento do tempo, como o pai dizia, se dá no sentido de sempre manter as coisas no mesmo lugar, ou num movimento circular que sempre retorna ao ponto de partida. É esse o tempo diabólico de André. No último capítulo do romance veremos a verdade da concepção de tempo do pai: a crença fatalista na inflexibilidade do destino. Os sermões do pai mostram a precariedade de revolta, de mudança. André o percebe no final, o tempo não se deixa manipular pelo homem. André cai na sua armadilha, como o pai, o avô, e o irmão o fizeram. O círculo permaneceu imutável.

No universo axiológico, o antidestinador caracterizado figurativamente como patriarca (o pai Iohána) representa bem o poder arcaico, de uma família tradicional “ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer” (p. 58). Os privilégios de sua condição de chefe absoluto da família surgem concentrados num poder fazer incontestável, não cabendo questionamento por parte dos membros da família, e por conseguinte, do actante André, restando-lhe uma aparente passividade - sempre de cabeça baixa na mesa de refeição nos momentos dos sermões - e conseqüentemente sua revolta³⁴, que caracteriza o sujeito afetado pela paixão. Como sugere Greimas e Fontanille (1993, p. 50) o sujeito afetado pela paixão será sempre “modalizado segundo o ser, isto é, considerado como sujeito de estado”, desembocando o seu fazer. André, movido pela revolta, como ele próprio esclarece “Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! Tinha textura a minha raiva) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda” (p. 35), adota um comportamento de valor disfórico perante a família, ao se relacionar com a irmã e fugir da fazenda, tornando-se um exilado, solitário.

Na impossibilidade de ir contra as tradições da família e também de ficar com a irmã, resta a André, novamente, a passividade, que caracteriza o estado de paixão no final da narrativa, em que as possibilidades de transformação narrativa são desativadas devido aos conflitos modais que afetam o seu ser: André quer o objeto,

³⁴ André, em seu percurso, é modalizado por outras paixões, como desejo, desespero, culpa, entre outras.

a liberdade, mas não pode conquistar, compreende que por causa dos valores tradicionais da família não deve, não tem o direito. São esses os traços passionais que afligem o sujeito no último capítulo do romance “(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha [...])””. Nessa transcrição, percebemos que o sujeito André encarna um novo papel actancial, o de destinador julgador, sincretizando, portanto, as funções de sujeito e de julgador, e considerando-se desmerecedor do objeto almejado. Essa etapa final interpreta todo o processo de sua trajetória: o destinador manifesta o seu saber sobre a veracidade de seu ato. Ao dar continuidade à tradição, aceita a punição arbitrada pelo antidestinador, mesmo após sua morte, devido a ação cometida com a irmã.

Nesse final, André é descrito coberto de folhas, portanto voltou-se a terra, que representa a morte do que almejava e acreditava, este ligado ao homem contemporâneo, moderno, e renasce, num eterno movimento cíclico, metamorfoseado com os mesmos valores do avô-pai, tradicional, arcaico, e manifestando-se como um sujeito passional.

Observamos que a leitura realizada pelo enunciatário (leitor), nesse texto, exige uma competência sua, um poder e saber que pode se atualizar em um saber ler/compreender. Dotado de uma competência, de um saber-fazer, operando cognitivamente, compreende como o texto *Lavoura Arcaica* impõe meios específicos para ser apreendido; enfim desvenda a teia de relações e a significação que o compõem.

No tópico a seguir, mostraremos o nível narrativo no filme. Para isso escolhemos uma sequência de imagens do percurso de André, que transmutada, dialoga com o romance de forma bastante análoga.

4.3.1 O nível narrativo na transmutação fílmica

Do ponto de vista narrativo, verificamos que todas as fases da sequência narrativa relativas ao PN do sujeito no romance foram fielmente seguidas pelo filme, redundando, portanto, ambas as narrativas na virtualização (S U O).

Nesse sentido, optamos por mostrar uma sequência de imagens, que ainda não foi explorada no capítulo anterior, para reforçar a produção de sentido do texto fílmico por meio de seus recursos visuais.

Como no romance, o sujeito André, no filme, é transformado em sujeito do /poder-fazer/ e do /saber-fazer/, modalidades adquirida na competência, com objetivo de realizar um programa narrativo de performance. É esse programa que observaremos como foi transmutado. A sequência a seguir acontece no tempo entre 1h35min05seg e 1h46min47seg:



Fig. 75 – André a espera de Ana



Fig. 76 – Estado de André



Fig. 77 – Ana se aproxima da casa



Fig. 78 – André criança



Fig. 79 – A pomba se aproxima da armadilha



Fig. 80 – Ana mais perto da entrada



Fig. 81 – André puxa o fio da armadilha



Fig. 82 – Ana entra na casa



Fig. 83 – A pomba é capturada



Fig. 84 – Pés ao chão



Fig. 85 – Ana à espera



Fig. 86 – A pomba nas mãos de André



Fig. 87 – André agradece a Deus



Fig. 88 – Ana e as ovelhas



Fig. 89 e 90 – A paixão



Fig. 91 e 92 – “É minha!”

A sucessão de imagens cria o movimento e a aparência de vida no cinema. Nessa organização, tem-se a montagem. E, aqui, Carvalho a organizou de forma bastante expressiva, ao confrontar elementos diferentes para conceber o incesto entre os irmãos, da mesma forma como Raduan o fez no texto verbal. Apesar do drama que acarreta a sequência acima, ela foi narrada de forma muito suave, com movimentos lentos da câmera, ao som de uma música orquestral bastante terna, e permeada de metáforas.

Narremos a sequência para que seja melhor compreendida, e ao mesmo tempo, comparemos com o romance, e analisemos a performance de André nessa passagem.

Aqui, o sujeito já possui as modalidades atualizantes advindas da competência /poder-fazer/ e /saber-fazer/, como já explicitado na análise anterior. Para realizar a performance, André encontra-se na casa velha, fig.75.

Tomemos uma cena, fig. 76, que vem em seguida a essa, em que do ponto de vista das unidades figurativas do discurso, temos André que percorre toda a casa

em busca de Ana, e não a encontrando, acomoda-se angustiado no canto de um quarto. Esta cena sintetiza, no nível narrativo, o desespero de André.



Fig. 76 – André em um canto do quarto

Nesse recorte, há unidades que o espectador percebe como relevante para a análise. Essas unidades, em texto visual-sonoro, representam as regiões da superfície significativa (o que se encontra à direita em oposição ao que se encontra à esquerda, por exemplo) e se tornam mais claras depois de uma percepção mais aguçada, já que a leitura aqui é o estabelecimento de uma articulação entre um plano de conteúdo a um de expressão. Atentemo-nos mais a essa cena para registrar o estado de André. Vejamos como se dá a articulação entre conteúdo e expressão, a mobilização da correspondência semissimbólica. A câmera para alguns instantes em André, que está curvado, encolhido em um canto, olhando para baixo. Em relação ao espaço, tem-se a amplidão do cômodo, e a pequenez do ser. A câmera subjetiva o focaliza de longe, ressaltando sua condição passiva. Temos aí, na imagem visual, uma sequência narrativa de espera, a partir de um personagem que corresponde, no nível narrativo, a um sujeito em espera, um sujeito de estado. Sua atitude passiva, expressa pela focalização da câmera, reforça o papel actancial proposto. Na imagem visual, André figurativiza a solidão da espera e, depois, busca de Ana. No plano da expressão, há um corte topológico entre amplo e reduzido, estes se destacam também pelos elementos cromáticos (harmonia entre bege,

verde claro e marrom), e revelam o vazio esmaecido do interior de André. A luminosidade intensifica o espaço em contraposição a escuridão de seu interior. Há também contrastes eidéticos (enquadramento sem equilíbrio pelo limite entre o entorno amplo e reto e o limite, no canto, curvo), destacando sua condição passiva. Há o predomínio das linhas retas, presentes no espaço do quarto. A cabeça de André pende em movimento diagonal inferior lançando-o para dentro de sua introspecção, e dá ênfase aos aspectos psicológicos da experiência que vivenciará posteriormente. O desalento é criado pela linha descendente de sua cabeça e do corpo curvados. Cria-se aqui um vínculo de comunicação entre o enunciado e o espectador, pois este se depara com a dor e a solidão da personagem, que são sentimentos comumente encontrados na vida real. Aqui, André é figura do campo da interioridade. O seu isolamento nesse canto do quarto adensa o sentido de interioridade que embute a construção passiva da personagem.

A categoria luz vs sombra (plano de expressão) observável em toda sequência dessas imagens, cujos formantes incidem sobre várias partes dos quadros, homologa-se à categoria semântica de base /opressão/ vs /liberdade/ (nível fundamental do conteúdo), construindo, dessa forma, uma relação semissimbólica.

Após a cena da fig. 76, a câmera, em um movimento de *travelling* para a frente, ponto de vista de André que avança à projeção do olhar para um foco de interesse, a fresta da porta, revelando Ana entre a abertura, fig. 77. Ela percorre o caminho lentamente, e André sussurra “Deus!” como se não acreditasse na presença da irmã.

No romance, o encontro amoroso dos irmãos também acontece na casa velha e é narrado por André de forma metafórica. Ele compara Ana a uma pomba de sua infância, um animalzinho “branco branco o rosto branco filtrando as cores antigas de emoções tão diferentes” (p. 99), e ele “uma ciência de menino” que estava prestes a capturá-la:

no centro da armadilha; numa das mãos um coração em chamas, na outra a língua destra que haveria de retesar-se com geometria, riscando um traço súbito na areia que antes encobria o cálculo e a indústria; nenhum arroubo, nenhum solavanco na hora de puxar a linha, nenhum instante de mais no peso do braço tenso (p. 100-101).

Numa narração em que se misturam a fantasia do menino e a captura da pomba, concretiza-se o incesto entre os irmãos, no capítulo 18 “e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste” (p. 103-104). André sabe da impossibilidade desse amor e roga a Deus que o ajude “um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular” (p. 104).

As emoções aqui afloram. Há uma busca visceral pela libertação, o sujeito, sufocado pelas forças que o oprimem, reivindica seus direitos mergulhando no próprio seio da família. A libido represada pelo pai “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas” (p. 56) permanece arremetida na própria família: “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” (p. 109), conforme André enuncia ao irmão, após a passagem do incesto.

A transmutação ocorre de forma semelhante. Raduan Nassar utilizou a metáfora clássica para comparar Ana com a pomba da infância de André, as duas capturadas por este. Carvalho também se utiliza dessa metáfora para ajustar os dois textos. A pomba como uma imagem que serve para designar um ser enredado nas armadilhas do homem. Essa imagem sugere ao espectador mais do que lhe pode oferecer a percepção do conteúdo aparente. É o que podemos constatar nas figs. 78 a 86. Uma câmera subjetiva em vários planos e ângulos revelam o sujeito à espreita da ave e ao mesmo tempo de Ana. Um criança e outro adulto, respectivamente. As imagens se mesclam entre um e outro aludindo o espectador ao incesto praticado. Aqui também o sujeito roga a Deus a possibilidade da paixão, fig. 87, em texto igual a um fragmento do romance:

E eu na minha descrença, Te devolvo a existência. Me concede viver essa paixão! Um milagre. E em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho de meu pai, entre as que estiverem pastando na madrugada azulada: uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste. Um milagre, meu Deus! E eu Te devolvo a vida! (LAVOURA ARCAICA, 2002).

Atentemo-nos para a fig. 84, no momento em que Ana “é capturada”, o sujeito, como no romance, tira os sapatos e põe os pés descalços no assoalho, fricciona-os para sentir a umidade da madeira, aqui representativa da figura

natureza, como sempre ele faz em momentos cruciais de seu percurso. Um retorno à natureza para homologar, sem juízo de valores, a ação a se realizar.

Em seguida, a câmera focaliza, em plano fechado, primeiro Ana e depois André, em campo/contra-campo, que exclama, figs 89 e 90: “Beberemos de muitos vinhos, nos embriagaremos como dois meninos, vamos subir escarpas de pés descalços e de mãos dadas, vamos juntos incendiar o mundo” (LAVOURA ARCAICA, 2002). Retorna a cena para a infância, com ampla iluminação esculpindo André na infância, contrapondo com sua inocência dessa época - segura a pomba entre as mãos, figs. 91 e 92, clamando: “É minha! É minha!” - e, ao mesmo tempo, configura a exaltação por Ana lhe pertencer.

Observemos que outra metáfora foi introduzida nessas imagens: Ana é comparada a um ovelha, fig. 88. Capturada pela paixão de André, para juntos se tornarem “uma mesma alma”, dentro da própria família (do mesmo rebanho). A iluminação nas cenas iniciais é psicológica e dramática: luzes esculpem as sombras e intervêm como fator de dramatização. Depois um jogo de luz e sombra realça ideias e motivos para suscitar emoções ligadas à candura da infância e ao sensualismo do encontro do casal. Por meio desse jogo, o espectador vê e sente com todos os sentidos, enfim, ele olha, examina e compreende a sequência: André é um sujeito do querer-fazer, modalidade virtualizante. Está conjunto à manipulação por sedução, que o conduziu ao Fazer querer-fazer; conquistou uma liberdade instantânea, indo contra a imposição do pai, naquele momento.

A manifestação musical nessa sequência é importante também, ela é orquestral, lenta, terna, e contribui para o efeito de sentido pretendido pelo enunciador, que é colocar o enunciatário em um estado sublime, do mesmo encantamento que envolve os sujeitos do enunciado, mesmo que a cena retratada seja revoltante na perspectiva da moral. A música tem uma relação dinâmica com a imagem, no plano da expressão, o som suave da orquestra remete à figurativização (plano do conteúdo) e enfatiza a performance de André. A composição musical explicita e tece uma atmosfera correspondente à situação que a cena empreende.

Por meio dessa sequência, demonstramos a transmutação realizada por Carvalho, e a similaridade na composição da performance de André, na sintaxe narrativa, em um fragmento do texto verbo-viso-sonoro. Atentemo-nos, no próximo

tópico, para a enunciação e a sintaxe discursiva. A enunciação é o “lugar de exercício da competência e ao mesmo tempo a instância da instauração do sujeito (da enunciação) (GREIMAS, COURTÉS, s/d, p. 147). Investigaremos os procedimentos da discursivização na obra do romance.

4.4 Enunciação e discurso no romance

Nesse trabalho estamos lidando com texto literário, um gênero discursivo construído por um enunciador que cria e recria a realidade elaborando complexos efeitos de sentido que concedem ao enunciatário a perspectiva de criação de novas ideias sobre o mundo, ampliando seu conhecimento. Essa possibilidade de novas maneiras de ver o mundo constrói-se na relação entre enunciador/enunciatário. No mundo manifestado, a leitura é o olhar efetivo na busca da significação para melhor compreender a si e ao mundo.

Em *Lavoura Arcaica* há uma instalação no enunciado de um *eu* que conta sua história, dividido entre os conteúdos do universo moderno e do arcaico deflagrando o seu interior. A liberdade e a opressão são temas que permeiam todo o mundo do *eu* protagonista da história.

A teoria semiótica recupera a enunciação através da análise interna do texto, em suas estruturas discursivas, que revelam pistas por meio de projeções da sintaxe do discurso, de escolhas de temas e figuras, ancoradas por ideologias. Consoante Barros:

A análise interna do texto [...] mostra que as escolhas feitas e os efeitos de sentido obtidos não são obra do acaso, mas decorrem da direção imprimida ao texto pela enunciação. Ressalta-nos o caráter manipulador do discurso, revela-se sua inserção ideológica e afasta-se qualquer ideia de neutralidade ou de imparcialidade (1990, p. 82)

Dessa forma, a semiótica nos insere no fazer manipulador do enunciador. Enunciador e enunciatário, enquanto sujeitos da enunciação, executam a função actancial de destinador e destinatário do discurso. O enunciador, como destinador-manipulador do discurso, conduz o enunciatário (destinatário) a crer e fazer. O fazer persuasivo do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário efetivam-se no e pelo discurso-enunciado (BARROS, 2002, p. 92-93).

Analisemos, portanto, os aspectos enunciativos por meio das pistas no texto para compreendemos a configuração do fazer manipulador do enunciador do romance.

O nível discursivo incide nas estruturas abstratas do nível narrativo, as categorias de pessoa, tempo e espaço, e transforma os temas em figuras pelo processo de figurativização. Segundo Fiorin, “no nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhe dão concretude” (1999, p. 29). A escolha do revestimento é de responsabilidade do enunciador. No ato de produção do discurso, a enunciação deixa nele suas marcas e busca persuadir o enunciatário, realizando um fazer persuasivo (fazer-crer) que o leve a um fazer informativo (fazer-saber) e a um fazer factitivo (fazer-fazer), manipulador, como já explicitado anteriormente. O texto não pode gerar-se sem a participação do leitor que o próprio texto trata de construir. Somente pela enunciação enunciada, manifestada pelo olhar de André, é que haverá a geração da leitura como percurso.

Dessa forma, analisemos as estratégias enunciativas no romance, no que se referem ao aspecto discursivo, as manifestações dos actantes investidos como “eu” e “tu”, atores da cena enunciativa. Enunciação entendida pela semiótica greimasiana como o ato de realização do enunciado. Fiorin (2008) explica que a enunciação é a instância do *ego-hic-nunc*, ou seja, eu-aqui-agora. Esses três elementos caracterizam as categorias da enunciação e são chamados de dêiticos, pois indicam as pessoas, o tempo e o espaço da situação de enunciação.

Conforme Fiorin (2008, p. 78), “O mecanismo básico com que se instauram no texto pessoas, tempos e espaços é a debreagem”, que pode ser de dois tipos: enunciativa, quando projeta no enunciado o eu-aqui-agora e produz um efeito de subjetividade; e enunciva, ao construir o ele-então-lá, e, nesse caso, “ocultam-se os actantes, os espaços e os tempos da enunciação”, produzindo um efeito de objetividade. Nesse sentido, reafirmando o que já foi dito na análise sêmio-narrativa, observa-se que, ao produzir o discurso, o enunciador deixou marcas no interior do enunciado para realizar um fazer persuasivo, manipulador, procurando fazer com que o enunciatário (leitor) aceite o que ele está dizendo; e, por outro lado, o enunciatário realiza um fazer interpretativo, para se concretizar a produção de sentido do texto, tornando-se um coenunciador do texto.

No texto *Lavoura Arcaica*, há a projeção pressuposta de uma pessoa “eu”, sujeito manipulador André, juntamente com as categorias enunciativas de tempo (agora) e espaço (aqui), uma vez que são relacionadas ao “eu” que enuncia. Mas além do “aqui”, o enunciador projeta no enunciado um “lá”, estabelecendo uma relação subjetiva entre o espaço enunciativo e o espaço enuncivo. O tempo “agora”, percebido em poucos momentos da narrativa, (“o quarto é inviolável”, p. 9), “(Em memória do avô, **faço** este registro)” (p. 91) e “(Em memória de meu pai, **transcrevo** suas palavras)”, (p. 195) (grifos nossos) é realizado por meio de um movimento entre ir e vir, rememorativo, tanto de um passado recente quanto mais distante, a infância. Esse passado é restaurado para dar sentido a seu presente; nesse processo de retomada, as lembranças são ressignificadas a partir de seu presente. Sua história é uma dimensão do passado. Quando fala do espaço, a fazenda, as casas nova e velha, André alude a um espaço datado e materializado no passado, no lá, e a partir de um espaço-tempo do passado que projeta um olhar sobre o presente, aqui.

Ao narrar sua história num quarto de pensão, (aqui), o sujeito traz as lembranças dos espaços da fazenda, do bosque, da casa velha, (lá), ressignificadas no aqui, como representativas de sua solidão e de sua opressão vivenciadas junto à família:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? (p. 13).

O jogo realizado pelo enunciador, entre o presente e passado, é marcado por certas debragagens temporais. Benveniste (1989, p. 43-44), ao considerar as diferenças entre passado simples e o passado composto em francês, explica que

Em francês contemporâneo, não há concorrência entre dois “tempo”, mas *complementaridade* entre dois sistemas de enunciação, o discurso e a narrativa. O passado simples é o “tempo” de base da “narrativa”, e o passado perfectivo do “discurso”.

Benveniste elucida essa instância narrativa como “enunciação histórica”, ou seja, “trata-se da apresentação dos fatos sobrevividos a um certo momento do

tempo, sem nenhuma intervenção do locutor na narrativa. Para que possam ser registrados como se tendo produzido, esses fatos devem pertencer ao passado” (1989, p. 262).

Teríamos, então, quando o sujeito rememora a sua história, o *passé simple*, e, em português, conferiria ao que Fiorin designou pretérito perfeito 2, “que pertence ao sistema enuncivo” (1999b, p. 132). O *passé composé* seria o tempo do discurso. Esse tempo em francês foi designado por Fiorin (1999b, p. 132) como pretérito perfeito 1. No texto em questão, há poucas variabilidades entre as debreagens temporais enuncivas e as enunciativas, pois as enuncivas se encontram em quase todo o texto, por este ser uma rememoração. Observemos o fragmento abaixo:

eu **estava** deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, **percorria** vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos **tocavam** cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça **rolava** entorpecida enquanto meus cabelos se **deslocavam** em grossas ondas sobre a curva úmida da frente (p. 9-10).

As formas verbais destacadas estão no pretérito imperfeito ou perfeito 2. Esse tempo é concomitante ao marco de referência pretérito e a debreagem enunciva instala o plano da narrativa. Isso acontece em (quase) todo o texto, pois, de fato, André conta sua história em um presente pouco referenciado.

Somente em alguns momentos, na narrativa, acontece a debreagem enunciativa. Esse tempo delimita o discurso, o que é do momento da ação, no presente. É o que ocorre, no início do primeiro capítulo, quando André começa a narrar sua história:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto **é** inviolável; o quarto **é** individual, **é** um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra **estão** primeiro os objetos do corpo (p. 9).

Em um capítulo com um único parágrafo curto, quando ele registra a força que o avô possuía no seu imaginário e salienta a ordem imposta em sua família por sucessivas gerações:

(Em memória do avô, faço este **registro**: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub.”) (p. 91, grifo do autor).

Além de poucas outras manifestações, acontece no último capítulo, quando André, após a tragédia que acomete a família, dá início a sua rememoração. Trazendo o pai para dentro de seus olhos, enuncia:

(Em memória de meu pai, **transcrevo** suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão [...].”) (p. 195, grifo nosso).

As formas verbais em destaque, nos fragmentos, no presente, configuram debreagem enunciativa, que intensificam a presença do “eu” no texto. Nesse romance, portanto, o enunciador usou de elementos linguísticos, os dêiticos temporais adverbiais e verbais para produzir o efeito de sentido pretendido, ou seja, contar sua história de paixão, raiva, revolta, solidão, opressão, almejando um leitor, coenunciador, com sensibilidade e que estivesse em sintonia com uma linguagem rítmica-melódica peculiar ao discurso da prosa-poesia, a qual está na base de sua narração. Na enunciação, o efeito de sentido produzido pelo enunciador do texto foi de subjetividade. De maneira geral, verificamos que as marcas de atorialidade, espacialidade e temporalidade também delimitam a sensibilidade e a cognição do sujeito em seu fazer persuasivo, as quais estão demarcadas no conteúdo da enunciação. Enfim, retomando o nível fundamental, a produção de sentido desse texto se faz sobre a oposição de base /liberdade/ versus /opressão/. André é arrebatado pela revolta exercida pelo pai, nega a liberdade e afirma a opressão manifestada por uma debreagem enunciativa. Pela manifestação de um eu, por um tempo presente (alguns momentos) e passado (rememoração) predominantemente no pretérito imperfeito, e por um espaço aqui (e lá, nas lembranças), produziu-se uma leitura compreensiva do sentido do texto.

A partir dessas relações projetadas no texto, “instaura-se um intrincado jogo de articulações temporais”, conforme Fiorin (1999, p. 42) e o enunciador ordena as

realizações das ações no presente ou no passado, conforme a necessidade. Vejamos mais um exemplo:

O tempo, o tempo **é** versátil, o tempo **faz** diabruras, o tempo **brincava** comigo, o tempo se **espreguiçava** provocadoramente, **era** um tempo só de esperas, me **guardando** na casa velha por dias inteiros; **era** um tempo também de sobressaltos, me **embaralhando** ruídos, **confundindo** minhas antenas, me **levando** a ouvir claramente acenos imaginários, me **despertando** com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu **estou** louco! e que saliva mais corrosiva a desse verbo, me **lambendo** de fantasias desesperadas, **compondo** máscaras terríveis na minha cara, me **atirando**, às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa: que potro enjaezado **corria** o pasto, esfolando as farpas sanguíneas das nossas cercas, me **guiando** até a gruta encantada dos pomares! Que polpa mais exasperada, guardada entre folhas de prata, tingindo meus dentes, **inflamando** minha língua, **cobrindo** minha pele adolescente com suas manchas! O tempo, o tempo, o tempo me **pesquisava** na sua calma, o tempo me **castigava**, **ouvi** clara e distintamente os passos na pequena escala de entrada [...] **voltando** ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, **espiando** através da fresta (Deus!): ela **estava** lá [...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo a todas as coisas, **é** ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me **curvo** de medo [...] (p. 95-96).

Nesse fragmento, André está na casa velha, e Ana chega. O fragmento mostra a espera, a expectativa de André em relação à aproximação da irmã. Ele faz conjecturas sobre o tempo e a espera infinita para concretizar a paixão. Ana, nesse capítulo, é comparada a uma pomba da infância de André e sua captura, analogia que já explanamos anteriormente. No capítulo seguinte, acontece o incesto. Inicia-se o discurso por um tempo concomitante ao tempo da ação, o presente (é, faz). Logo em seguida, introduz-se um tempo de então, anterior ao momento da enunciação, um fato concomitante ao então colocado no passado, o pretérito imperfeito (brincava, espreguiçava). Depois, há um verbo nominal, o gerúndio simples, para dar continuidade ao relato da ação anterior (guardando). Essa projeção temporal vai de “o tempo brincava comigo” até “ela estava lá”. Em seguida, André retorna para o tempo concomitante à ação, o presente (é, curvo). Com isso, o enunciador produziu efeitos de sentido de subjetividade na visão dos fatos vividos pelo sujeito André, impregnando, dessa forma, parcialidade frente a esses fatos. Esse é o esquema básico das projeções temporais do texto.

Em meio a esse esquema, ainda há a operação de debreagens internas, ou seja, de 2º grau. Isso ocorre quando o enunciador “dá a palavra a uma das pessoas

do enunciado ou da enunciação já instaladas no enunciado” (FIORIN, 1999a, p. 46), criando, assim, a ilusão de situação “real” de diálogo. Analisemos um fragmento:

E foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos olhar e eu disse “não te esperava” foi o que eu disse confuso com o desajeito do que dizia e cheio de receio de me deixar escapar não importava com o que eu fosse lá dizer, mesmo assim eu repeti “**não te esperava**” foi isso o que eu disse mais uma vez e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia “**nós te amamos muito, nós te amamos muito**” [...] (p. 11) (grifos nossos).

Esse fragmento faz parte do primeiro capítulo do texto. André está em um quarto de pensão e chega seu irmão Pedro, com a intenção de levá-lo para a fazenda, de onde André fugiu. Quando o irmão entra no quarto, André diz “não te esperava”. O enunciatador dá voz a André, pessoa da enunciação já instalada no enunciado. O eu, nesse caso, registra por meio de uma debreagem enunciativa e de uma enunciva, um eu e um ele no discurso. O eu com valor de ele manifesta-se como interlocutor de um diálogo, que tem como interlocutário (tu) o irmão Pedro. Em seguida, em “nós te amamos muito, nós te amamos muito”, o enunciatador dá voz a Pedro, ao ele. Pedro (ele) faz uma debreagem enunciativa, instaurando um eu no discurso. Esse tipo de debreagem é responsável pela construção de diálogos e constitui os interlocutores, cedendo voz a atores que já estão inscritos no discurso. Com esse tipo de recurso, o discurso provoca sensação de presente enunciativo no interior do tempo passado, como, também, produz um efeito de verdade, conforme Fiorin (1999a, p. 46):

a debreagem de 2º grau cria a unidade discursiva denominada discurso direto e cria um efeito de sentido de verdade. Com efeito, o discurso direto proporciona ao enunciatário a ilusão de estar ouvindo o outro, ou seja, suas “verdadeiras” palavras” (grifo do autor).

Bertrand (2003, p. 96) assim se manifesta em relação à debreagem interna:

De fato, o diálogo se apóia sobre [...] a narração que, fornecendo-lhe seus recursos semânticos, constitui seu referente interno. Esse dispositivo garante a coesão do conjunto e engendra essa forma de credibilidade particular para o leitor que se chama ilusão referencial.

Essas articulações exercidas pelo enunciador são responsáveis pela coesão do composto enunciativo, fabricando o efeito de sentido de realidade e de ilusão referencial. Esses efeitos possibilitam estabelecer o contrato veridictório entre enunciador e enunciatário, nivelando o “fazer-crer” de um e o “crer verdadeiro” de outro, conforme explana Bertrand (2003, p. 99):

O problema não é, pois, o “verdadeiro” em si mesmo, em sua hipotética realidade, mas o balanço incerto entre o “fazer crer” de um lado e o “crer verdadeiro” do outro. Aqui se situa a problemática da veridicção: ‘O discurso é esse espaço frágil em que se inserem e se leem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; [...] equilíbrio mais estável ou menos de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. É esse entendimento tácito que é designado pelo nome de contrato veridicção’³⁵.

O enunciador de *Lavoura Arcaica* procura fazer com que seu destinatário-leitor creia na realidade de sua história, por meio do estabelecimento de um contrato de veridicção. O enunciatário, ao crer na “realidade” dos fatos, está colaborando com o enunciador na construção de sentidos que despertem a sensibilidade dos dois para os problemas familiares, o conflito entre pai e filho, a paixão, a solidão, o incesto, enfim, situações da vida real.

Em relação aos procedimentos semânticos do discurso, há uma coerência instalada no texto por meio do revestimento dos valores do nível narrativo e o seu recobrimento por figuras do conteúdo. Tematização e figurativização são dois níveis abstratos no percurso gerativo do sentido greimasiano. Greimas (s/d, p. 454), no “procedimento de conversão semântica” afirma que “a tematização permite também formular diferentemente, mas de maneira ainda abstrata, um mesmo valor”.

Ao se tomar um texto figurativo, é necessário descobrir o tema subjacente às figuras, pois para que estas tenham sentido precisam remeter a um tema, que, por sua vez, é o revestimento de um esquema narrativo (FIORIN, 1999a, p. 64-66).

A narração de todos os momentos vivenciados por André caracteriza-se por um rico trabalho com figuras realizado e arquitetado pelo enunciador do texto.

O texto em análise é predominantemente figurativo. Textos literários são figurativos por excelência. Consoante Bertrand (2003, p. 154) “ao lermos um texto literário, entramos imediatamente na figuratividade”.

³⁵ Greimas, A. J. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983, p. 105, apud Bertrand, 2003, p. 99.

Como já vimos, o nível fundamental do romance concentra-se na oposição liberdade versus opressão, em primeira instância, e moderno versus arcaico, em segunda. Nesse sentido, no nível discursivo, a opressão é tematizada como sujeição, de um lado, mas que faz emergir a rebeldia, de outro (de André) às imposições arcaicas do pai. A liberdade está relacionada à possibilidade de viver a paixão pela irmã e longe dos desmandos do pai. Quanto às figuras, o pai figurativiza (actorializa) a imposição/dominação. André figurativiza (actorializa) a sujeição, a revolta. Inúmeras figuras e temas articulam as duas ocorrências no plano discursivo, além de determinar a concretização dos esquemas narrativos. Não analisaremos todas as figuras presente na obra, por isso, vamos nos ater a um conjunto de figuras de uma passagem do texto para ilustrar essa concretização. Usaremos o capítulo 25 (p. 158-172), que ainda não foi analisado aqui. No retorno à casa paterna, o confronto entre pai e filho se dá por meio de um longo diálogo e ficam bem demarcados os temas que subjazem as figuras.

Nesse fragmento, as figuras representam o mundo, em relação ao pai, com “coração, rosto, filho, colheita, casa, mesa, dias, festa, natureza, frutos, alimento, o faminto, teto, cama, roupa, cabeça, pessoas, palavra, pão, boca, família, irmãos, mãos, planta, galardão, ave, semente, semeador, grãos, milênios, mundo, mãe, caminho, víbora, língua, demônio, homem, água, trevas, luz, árvore, chão, pedregulho, espinhos”

Em relação a André, as figuras são “casa, mesa, tempo, pai, sol a sol, corpo, pés, chagas, mundo, família, olho, vísceras, alimento, pão, santo, planta, hoje, mundo, mãos, pés, ventos, prisioneiro, carcereiro, membros, aleijão, mãos, pés, algoz, boi, canga, pescoço, canzís, semente, palavras, farelo, grão, ovo, fruto, família, pombas, oliveira, urtigas, coração, porta, irmãos, tarefas, campos, lavoura, luz, ”.

Na leitura dessas figuras, encontramos os temas que lhes dão significados. Segundo Fiorin (1999a, p. 70), “as figuras estabelecem entre si relações, formam uma rede”, são encadeadas umas às outras. A esse “encadeamento de figuras, a essa rede relacional reserva-se o nome de percurso figurativo”. Os percursos figurativos do texto remetem aos temas da opressão, liberdade, arcaico, moderno, revolta. Vamos nos ater a esses principais, mas o romance ainda abre para muitos

outros temas, como natureza e cultura, paixão e moral, sagrado e profano, ordem e desordem, entre tantos outros, como já mencionados anteriormente.

A figurativização da liberdade e do moderno surge com a oposição entre opressão e arcaico. Por detrás de um sistema patriarcal implacável, põe em cheque a sujeição e a revolta do sujeito, de sua paixão perante o que narra, mostrando a subjetividade que está explícita no ato de narrar. André mergulha no seu interior, distanciando-se da ordem imposta pela autoridade e poder do pai. Percebemos aqui a desigualdade entre ambos pela própria solenidade ao recebê-lo. A figura do pai é descrita por André como “majestade rústica”, “densidade de sua presença”, configurando, subjetivamente, uma presença dominadora. André percebe que não é possível um diálogo com o pai, e acaba, neste capítulo, exacerbando sua exclusão no seio da família. Para o pai só existe a família submetida às suas leis, à sua ordem, pois, assim, encontrará a alegria, a saúde, as necessidades supridas. Nesse diálogo entre os dois, o pai está sentado na cabeceira da mesa, e para ele, os valores da família estão estáveis e estabelecidos. Em André, percebemos, nesse diálogo, primeiro sua insatisfação, revolta, o anseio pela liberdade e, depois, a solidão, a submissão. Observamos nesse diálogo pontos de vistas totalmente díspares. O discurso do pai é retórico, congruente; de André é provocativo, incongruente; os dois não se entendem, o diálogo mais parece monólogos, cada um com seu ponto de vista. André percebe que não poderá romper a ordem do pai, então se aprisiona, e acaba por internalizar as leis do pai, completando o círculo contínuo que perpetua por gerações. Antes de seu retorno, desse diálogo, sabemos que André se voltou à paixão pela irmã e ao contato sempre com a natureza para fugir dessa autoridade. Percebemos que toda essa ação é fugaz, momentânea, caracterizada pela individualização, própria do ser humano moderno.

O percurso figurativo analisado pode ser assim figurativizado, segundo D'Ávila, complementando o levantamento dos campos semânticos:

Quadro 8: O semantismo codificado nos percursos figurativos

Sujeitos/Ator	Figuras	Percurso Figurativo	Temas
André	<p>Semente, mesa, família, alimento, pão, santo, pai, planta, hoje, mundo, mãos atadas, atar pés,</p> <p>chagas, prisioneiro, carcereiro, aleijão, membros, mãos, pés, algoz, boi, pescoço, canga, canzís, mundo, semente, farelo, grão,</p> <p>larva, núcleo, casulo, mundo, ovo, fruto, família, palavra, semente, bojo, pombas, oliveira, urtigas</p> <p>coração, pai, porta, como os irmãos, campos de lavoura, luz do dia, sol se pôr</p>	<p>Da desordem</p> <p>Da raiva</p> <p>Da Solidão</p> <p>Da sujeição</p>	<p>Do Moderno</p> <p>Da Revolta</p> <p>Da liberdade</p> <p>Da Submissão</p>
Pai	<p>Casa, cabeça, pai, mãe, irmão, família, já basta, caminho, palavra, mesa, víbora, língua, demônio, homem, cale-se, luz, trevas, poeira, olhos, arvore, frutos, grão,</p>	<p>Da autoridade</p>	<p>Da Opressão</p>

	coração, rosto, filho, casa, mesa, natureza, frutos, alimento, o faminto, teto, cama, roupa limpa, gerações, fé, milênios, família, pão, irmãos, palavra, semente, mãos, frutos, planta, ave, ovos, ninho, semeador, grãos,	Da ordem	Do Arcaico
--	--	----------	------------

Em todo o texto as figuras nos direcionam à “nossas experiências perceptivas mais concretas” (BERTRAND, 2003, p. 154):

[...] o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. A figuratividade permite, assim, localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar a realidade sensível: uma de suas formas é a *mimésis*. (Idem, p. 154)

A narração de todos os momentos vivenciados por André caracteriza-se pela arquitetura de um rico trabalho com figuras realizado pelo enunciador do texto. Essas figuras apresentam-se relacionadas ora à liberdade (moderno), ora à opressão (arcaico). Dessa forma, constroem-se isotopias temáticas e figurativas, que são, também, responsáveis pela construção da coesão sintagmática do discurso, garantindo sua coerência semântica.

Conforme Fiorin (1999a, p. 81) “isotopia é a recorrência do mesmo traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto”. Não iremos mapear todo o texto para revelar as várias isotopias que ele oferece. Nesse sentido, atentemo-nos somente a uma isotopia que, no nosso entender, sintetiza o conteúdo da obra *Lavoura Arcaica*. A figuratividade presente na actorialização de André leva-nos a criar sentidos relacionados à sua fragmentação perante as situações vivenciadas com o pai. As figuras integram uma isotopia que leva o leitor a interpretá-la como representante dos temas propostos na narrativa do romance. Chega-se, assim, à isotopia temática

da universalização, ou seja, a fragmentação histórica do sujeito, dos problemas enfrentados pela família e pelo homem, mesmo que sejam problemas e situações projetadas em tempo e espaço diferentes no decorrer da história do homem. O próprio título do romance remete a essa universalização. O vocábulo “arcaico” - além de significar tempos remotos, antigo - em seu sentido grego *arkhé*, segundo Chauí (1994, p. 41, apud RODRIGUES, 2006, p. 150):

[...] é o que vem e está antes de tudo, no começo e no fim de tudo, o fundamento, o fundo imortal e imutável, incorruptível de todas as coisas, que faz surgir e as governa. É a origem, mas não como algo que ficou no passado e sim como aquilo que, aqui e agora, dá origem a tudo, perene e permanentemente.

Nesse sentido grego, a isotopia da universalização é uma síntese das relações e conflitos arcaicos das famílias entre a liberdade e a opressão, o moderno e o arcaico (antigo), a paixão e a moral, a ordem e a desordem, o amor e a morte, a natureza e a cultura, entre outros. O ciclo da família de André é o mesmo de muitas famílias. As histórias se repetem, mas o homem continua praticamente o mesmo, e esse ciclo da intemporalidade é uma imagem da universalização encontrada nos conflitos de André.

Enfim, a análise discursiva demonstrou-nos que o enunciador do texto construiu os temas presentes, constituindo “a espinha dorsal” da narrativa. Esses temas são dados a conhecer ao sujeito André e divergem na sua apreensão: os temas da liberdade, do moderno são apreendidos de maneira eufórica, uma vez que integram um universo de sentidos valorizado por ele. O contrário acontece com os temas da opressão e do arcaico, que são apreendidos de maneira disfóricos por não coadunar com seus valores e sentimentos. O enunciador arquiteta sentidos relacionados à fragmentação do ser com intenção, no discurso enunciado, de compartilhar com o enunciatário a universalização das ações humanas. Como Carvalho (2002, p. 47-48) se pronunciou sobre a obra de Raduan, André ecoa os gritos e os gemidos de uma sociedade inteira, a obra “lembra um espelho gigante, espelhando tudo e todos!”, pondo em xeque, por meio de metáforas, as utopias, as leis, a ordem. Há uma consciência social que permeia todo o texto, “Somos um planeta de excluídos” (Idem) e estes, em qualquer época, bradam num grito de

revolta. É esse o grito de André. Um grito universal contra todo discurso que gera leis, ordem e, conseqüentemente, excluídos, “os que não têm lugar na grande mesa posta da “família” social, estes habitam o verdadeiro inferno” (Idem, grifo do autor).

Enfim, o enunciador do texto deixa marcas de sua produção e o próprio texto oferece os caminhos para que o leitor faça a interpretação.

No próximo tópico, vamos abordar os procedimentos de discursivização em relação ao cinema. Poderemos observar o surgimento da dimensão enunciativa, atentando para os conceitos de actorialização, temporalização e de espacialização discursivas, ou seja, da sintaxe do espaço e de sua relação com a categoria tempo no âmbito do discurso cinematográfico.

4. 4.1 – O discurso no filme

Em *Lavoura Arcaica* filme, o enunciador instaura uma debreagem actorial, espacial e temporal enunciativas de primeiro grau (eu/ aqui/ agora), criando assim um simulacro de uma ação que transcorre com intervenção explícita em primeira pessoa do narrador do filme (a visão de André por meio de uma câmera subjetiva). Temos, dessa forma, um simulacro pautado pela subjetividade. Como no romance, André narra sua história.

Como vimos, no nível discursivo, a temporalização é o momento em que o sujeito da enunciação instaura em seu enunciado a categoria de tempo por meio de uma debreagem enunciativa ou enunciva.

Vejamos como se desenvolve a temporalização em *Lavoura Arcaica*. Na primeira sequência do filme, no quarto de pensão, percebemos uma objetividade aparente correspondente à debreagem enunciva, quando se instala um tempo com *status* de “naquele momento”. Conforme Fiorin (1996, p. 45) essa debreagem é aquela

[...] em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*). Cabe lembrar que o *algures* é um ponto instalado no enunciado, da mesma forma, o *então* é um marco temporal inscrito no enunciado, que representa um tempo zero, a que se aplica a categoria topológica *concomitância vs não-concomitância*.

Na verdade, essa debreagem de tempo (então) dessa sequência inicial do filme caracteriza-se por uma suposta debreagem temporal enunciativa, pois estamos assistindo ao filme em um momento do presente, todas as imagens que vemos estão acontecendo no presente do indicativo. O momento de referência é o de presente, cuja concomitância se dá no momento do acontecimento, o presente do presente. Como já explanamos no capítulo anterior, o cinema é a arte do presente. É a partir dele que visualizamos debreagens e embreagens, sejam elas enunciativas ou enuncivas.

A história de André ocorre, então, nessa concomitância, cujo momento de referência é o presente. A partir do momento que Pedro chega ao quarto da pensão, há a debreagem enunciativa de segundo grau, as vozes do interlocutor (André) e do interlocutário (Pedro). Temos instaurada uma anterioridade também enunciativa, cuja figurativização institui-se no momento em que ocorrem os *flashbacks*, a partir das lembranças do ator do enunciado, André. Os fatos do passado introduzem o simulacro de enunciação. A concomitância do presente, o momento da enunciação, alterna-se com a anterioridade do presente, instalada a partir de uma embreagem enunciativa. Visualmente, na debreagem enunciativa, instalam-se o aqui (o espaço do quarto) e o agora (o presente diegético), como referências. Como no romance, há um ir e vir constante devido aos *flashbacks*, há sempre um presente presentificado e uma anterioridade do presente. A presentificação das lembranças da fazenda, do passado, surge na concomitância do presente do enunciado fílmico.

Dessa forma, quando, no início da narrativa, no quarto de pensão, André começa a contar suas ações na fazenda, na concomitância do presente, o recurso da embreagem enunciativa nos transporta para o interior de suas lembranças. Tais embreagens são apresentadas ao enunciatário por meio de recursos visuais, consoante Silva (2004, p. 135-136), como *flashbacks* (as analepses), *flashforwards* (as prolepses), cortes (indica mudança de sequência, de cena, de plano), os avanços e os recuos da câmera (*travellings* para frente ou para trás), *fade-out* (escurecimento da imagem) e a *fusão*

(quando uma cena funde-se a uma outra indicando uma nova sequência de acontecimentos). Um outro recurso que também é utilizado é o *cromatismo* das cenas: às vezes, pouca ou muita luz (na maioria dos casos, nos filmes em preto e branco) e cores ou preto e branco (nos filmes coloridos) servem para marcar a embreagem. Esses recursos são algumas das principais

ferramentas que o cinema utiliza para indicar a presentificação do passado e do futuro em qualquer momento de referência (grifos do autor).

O recurso visual que sugere a presentificação de uma anterioridade do presente, evocada pela embreagem enunciativa, no momento de referência presente, foi o corte das imagens. Pedro, ao chegar no quarto, abraça o irmão e diz “Abotoe a camisa, André”. No momento de referência presente, instaurada pelo agora, há um corte de imagens, instaurando uma anterioridade também enunciativa, André se recorda das tardes na fazenda, quando criança, enunciando, em voz *off* “Na madorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família”. A sequência acontece em 7min30seg de filme:



Fig. 93 – Os irmãos no quarto da pensão



Fig. 94 – André no bosque da fazenda

Nessa sequência, comparemos o quarto de André, no presente da ação, no quarto de pensão, fig.93, em relação a outra imagem, as lembranças da infância, a anterioridade, fig, 94. Há uma mudança significativa em relação ao sentimento interno de André ao relatar seu encontro com o irmão e suas lembranças da infância. Isso se dá por meio do cromatismo instaurado nas imagens. Como já foi explanado anteriormente, no quarto há pouca luz e a sombra esculpe as personagens, transmitindo um efeito de interioridade, fechada, nebulosa, angustiada. Ao se lembrar da infância, em nova sequência, o claro sobressai, revelando lembranças de uma infância mais pura, inocente. Assim, o corte e o cromatismo instauraram a presentificação de uma anterioridade do presente.

Outro recurso, o da fusão, encontra-se na sequência em que o pai, em um de seus sermões, narra a história do faminto. A sequência se inicia em 1h16min40seg:



Fig. 95 – André na pensão



Fig. 96 – Início da transformação, na pensão



Fig. 97 – Transformação de André



Fig. 98 – A história do faminto

Nessa sequência, há uma transformação da própria personagem André, em outra personagem, o faminto da história do pai, como já explanado anteriormente. Ainda no quarto de pensão, André começa a narrar essa sua lembrança, fig. 95, no presente da ação e a câmera figurativiza o olhar de André para revelá-lo uma outra personagem, o faminto, quando vemos a transformação acontecer. Há uma fusão entre a imagem que mostra André, fig. 96, no quarto de pensão, o agora, e a que revela André, transformado em faminto, fig. 97, teatralizando a história bíblica. Essa nova sequência figurativiza uma anterioridade do presente por meio de uma embreagem enunciativa. A partir do momento do agora, uma embreagem enunciativa é instaurada e vemos André e o pai transformados em personagens de uma história, fig. 98. O ele, *alhures/ algures*, então é instaurado. Do agora de André, a fusão nos transporta para a anterioridade do presente, em que vemos André transformado em outra personagem. Nessa cena, da representação teatral da história do faminto, o

cromatismo é um recurso visual para demarcar esse jogo das emblemas enunciativa/enunciva, em preto e branco. Assim, fica bem destacado que a cena retratada é uma história contada/transfigurada por um ele/ alhures, *algures/então*.

A alternância entre o presente do presente, do ato de enunciar, do agora – como no início do filme, no quarto de pensão – e a anterioridade do presente – as memórias de André – pontua a narrativa de todo o filme. Essa alternância é necessária para o avanço da narrativa. Na estrutura que o filme apresentou, muito parecida com a do romance, concomitantemente, o avanço da narrativa de André (presente do presente) progride no sentido em que este conta sua história para o irmão e narra suas lembranças (anterioridade do presente). A narrativa da vida de André sob seus vários pontos de vista, subjetivamente, também progride na mesma direção.

Vejam agora como se dá a sintaxe do espaço e de sua relação com a categoria de tempo no âmbito do discurso cinematográfico. Na esfera da discursivização, a espacialização compreende procedimentos de localização espacial, em que realizações de debragem e de emblema empreendidas pelo enunciador tem o propósito de lançar a própria enunciação para fora de si e colocar no enunciado “uma organização mais ou menos autônoma, que serve de quadro para a inscrição dos programas narrativos e de seus encadeamentos” (GREIMAS; COURTÉS, s/d, p. 155), como também compreende a programação espacial, “graças aos quais se realiza uma disposição linear dos espaços parciais (obtidos pela localização), conforme a programação temporal dos programas narrativos” (Idem, p. 155).

Fiorin (1996) concebe uma diferença entre espaço linguístico e espaço tópico, ou seja, o espaço linguístico organiza-se a partir do aqui, do lugar do *eu*, e este irá colocar-se como centro e ponto de referência da localização, ele situa os objetos, sem que tenham importância seus lugares no mundo. Já o espaço tópico é conceptualizado nas línguas e irá assinalar a descontinuidade na continuidade. Nesse sentido, as línguas determinam esse espaço “seja como uma posição fixa em relação a um ponto de referência, seja como um movimento em relação a um referência (FIORIN, 1996, p. 262). Esse espaço, portanto, define-se ou em relação ao enunciador ou em relação a um lugar inscrito no enunciado. Consoante Fiorin

(1996) é espacial, no espaço tópico, o ponto de referência: enunciativo - o enunciador ou o enunciatário - ou enuncivo - ponto de referência inscrito no enunciado. Isso revela que o espaço tópico

Funciona como um especificador do espaço linguístico propriamente dito. Quando se usa um espaço tópico, estará ele sempre precisando um espaço linguístico explicitamente manifestado ou não [...] Isso nos conduz à conclusão de que o conceito de *debreagem* só se aplica ao espaço linguístico e não a seu especificador. Teremos assim uma *debreagem* enunciativa, quando o ponto de referência for o espaço do enunciador [...] A *debreagem* será enunciva quando tivermos *algures/alhures*, figurativizado ou não, instalado no enunciado [...] (FIORIN, 1996, p. 265) (grifos do autor).

Observemos, então, como se instaura a categoria do espaço na diegese de *Lavoura Arcaica*. São vários os espaços tópicos no filme. Vamos observar como se constrói o espaço do quarto de pensão e do bosque (início da narrativa), por meio de um olhar semiótico:



Fig. 99 – Espaço do quarto



Fig. 100 – Espaço do bosque na fazenda

O espaço exterior às memórias do ator do enunciado é instaurado por uma *debreagem* enunciativa, colocando o *aqui* na diegese narrativa. Os espaços do *alhures/algures* relacionados pelas memórias do ator do enunciado manifestam-se em contraponto ao *aqui* inserido inicialmente, por meio de uma *debreagem* enunciva de segundo grau. Temos, portanto, o *alhures/algures* representado pelo espaço inscrito no enunciado. Quando os *flashbacks* são acionados, há o efeito de sentido da presentificação de algo que estava fora da situação de enunciação entre interlocutor e interlocutário. As oposições espaciais entre *aqui/alhures-algures* podem ser neutralizadas, resultando em uma *embreagem* espacial. Dessa forma,

especificamente, em *Lavoura Arcaica*, a embreagem espacial se dará entre os espaços do sistema enunciativo - *aqui* - e aqueles do enuncivo – *algures/alhures*.

Na primeira sequência do filme, no quarto de pensão, o espaço é enunciativo, fora das memórias de André. Pedro, enquanto interlocutor, chega à pensão para levar André de volta à família, na fazenda. Nessa interação entre eles, há uma relação interlocutor/interlocutário, com uma debragem enunciva de segundo grau, depreensível do diálogo. André traz as lembranças para dentro do quarto. Na primeira ocorrência de lembranças no filme, há um corte entre as imagens que, de um lado, representam o espaço enunciativo, fig. 99, (o quarto), de outro, o enuncivo, fig. 100, (o bosque), e o que temos, como presentificação, é o espaço enuncivo, por tomar o lugar do enunciativo. A oposição entre os espaços é neutralizada pelo processo da embreagem, percebida visualmente pela ação, no filme, do corte entre as imagens, e a partir da debragem enunciva de segunda grau, o espaço enuncivo ocupa o lugar delegado anteriormente pelo espaço enunciativo. Em toda a narrativa fílmica, teremos esse tipo de embreagem espacial, que será visualizada em alternância entre cortes, fusões e cromatismo das imagens dos espaços enuncivo e enunciativo.


Em relação ao componente semântico, ou a semântica discursiva, nessa primeira sequência do filme, no quarto da pensão, temos um espaço fechado e sufocante, marcado pela interioridade opressiva de André; e ao se lembrar do bosque, quando criança, há um espaço aberto. Esses espaços, nessa sequência, mostram uma primeira oposição que se funde entre /aberto/ e o /fechado/, relacionando-se à oposição semântica de base /liberdade/ vs /opressão/ da narrativa. Esses espaços tópicos figurativizam, no discurso, os temas da liberdade e da opressão. Nessa configuração espacial será dado o primeiro passo para a constituição do embate entre pai e filho, entre liberdade e opressão. Várias figuras visuais concretizam esses temas: o quarto é pequeno, fechado, sufocante; novamente, o claro e o escuro se alternam, manifestando uma atmosfera emocional, com efeito dramático, da opressão de André, exercida naquele espaço pela figura do irmão (representante das palavras do pai). Quando a sequência muda, trazendo as lembranças da infância de André, no espaço aberto, a iluminação clara comandada por leis naturais, da natureza, modela a alegria da criança, sua liberdade.

A oposição semântica fundamental /liberdade/ vs /opressão/, que se estabelece na diegese do filme, toma uma direção figurativa importante na sua relação com a imagem visual. Na imagem, há sempre um jogo de outras oposições que concretizam a oposição de base: /luz/ vs /sombra/, /claro/ vs /escuro/, /fechado/ vs /aberto/. Essas oposições fundamentam o discurso diegético do filme.

O cinema, como uma semiótica sincrética, mostra aqui um universo figurativo (plano do conteúdo) que dá respaldo à cena representada, vinculada no plano da expressão. Os planos de conjunto, fechado, de um lado, panorâmicos de outro contaminam o enunciado fílmico, instituindo um espaço, por um lado, opressivo, sufocante, desesperador, e por outro, alegre, contagiante. A visualização entre um e outro esclarece os sentimentos de André. As cores apagadas de um e iluminadas de outro também incidem sobre uma ambientação visual.

Tomaremos um fotograma desse contexto, para observarmos a correlação entre as formas da expressão e do conteúdo, a mobilização da correspondência semissimbólica:

Quadro 9: Oposição de /luz/ vs /sombra/, /claro/ vs /escuro/

Plano do conteúdo		
Liberdade	vs	Opressão
Luz/claro	Plano da expressão	Sombra/escuro
A luz e a claridade estão localizadas no lado esquerdo da imagem, como também do lado direito, mas menos intensa, as duas em posição lateral à figura de André.		A sombra e o escuro estão localizados mais intensamente na figura de André, quase obstruindo sua imagem, em posição mais central àquela que está sobre o irmão Pedro.

A luz e a claridade, originárias do quarto de pensão, projetam-se nas laterais do quarto, marcando a divisão do espaço. Encoberto pela sombra e pelo escuro, encontra-se André, em posição mais central no quarto. O drama de André permeia o encadeamento de cenas e atos. Nesse plano do filme, que compreende o nível discursivo, o espectador já observa a fragmentação interior de André, por sua postura, pelo ambiente fechado e escuro. No plano da expressão há um corte topológico entre esquerda e direita, deixando André no centro do quarto, destacado pelo cromatismo (preto, marrom, branco). O branco da luminosidade nas laterais do quarto evidencia o marrom da cortina e o preto da luminosidade escura. Há um contraponto entre o marrom e o preto que cobrem a figura de André e a luminosidade das partes laterais, intensificando a figura de André e o seu interior, que também se contrapõe à chegada do irmão e à carga familiar que traz consigo. O componente eidético (enquadramento entre os limites lateral esquerdo reto e direito curvo) é marcado pelo predomínio das linhas curvas, presentes nas figuras de André e do irmão. O foco de sombra em André ressalta a centralidade da personagem no filme e sugere que se dê ênfase aos aspectos psicológicos da experiência que vivenciará no filme, como, também, projeta no enunciado e para o espectador a possibilidade de um mundo interior introspectivo e sombrio, criando, assim, uma conexão comunicativa entre os elementos do enunciado e o espectador a quem ele se volta.

Tomemos agora os dois fotogramas dos espaços aberto e fechado para fazermos a relação:

Quadro 10: Plano do conteúdo e plano da expressão

Plano do conteúdo	Liberdade	Opressão
Plano da expressão		

	Luz Claro Aberto	Sombra Escuro Fechado
--	------------------------	-----------------------------

Nessa relação, temos a figura de André criança que realiza no espaço aberto o termo luz e a figura de Pedro, no espaço fechado, o termo sombra. A figura que realiza, no plano do conteúdo, a liberdade é a criança, e no plano da expressão, o termo luz; contrariamente, a figura do irmão realiza, no plano do conteúdo a opressão, e, no plano da expressão, a sombra.

Assim, o sentido no espaço aberto adquire a seguinte orientação: Há no plano de conteúdo a liberdade sendo negada quando a cena se volta para o espaço fechado do quarto, e no plano da expressão, também a luz é negada pela sombra quando a cena retorna ao quarto. Há no plano do conteúdo a opressão firmada pelas figura do irmão, e no plano da expressão, a afirmação da sombra.

Assim, o que se mostra nas duas sequências é, portanto, o percurso semissimbólico que vai da não-liberdade/não-luz para opressão/sombra. Esse primeiro funcionamento de contraste /luz/claro vs /sombra/escuro/, construído no plano de expressão, está relacionado aos temas da solidão, da revolta, e à oposição semântica fundamental /liberdade/ vs /opressão/ do plano de conteúdo. Vemos, portanto, novamente, que essa oposição, que serviu para a construção do sentido no nível fundamental, pode ser retomado no plano da expressão, em se tratando de luminosidade e respectiva sombra, nos espaços aberto e fechado. Isso acontece em várias sequências no decorrer da narrativa, como já demonstramos em outras sequências anteriores.

Esse jogo entre luz/claro e sombra/escuro reorganiza a articulação do espaço fechado do quarto. Dentro disso, os filmes são estrategicamente compostos na relação entre o plano de conteúdo e o de expressão, a partir da escolha de recursos verbais e visuais, ou seja, verbovisuais.

Importante destacar que o plano da expressão fílmica ganha uma importância por ser o materializador das substâncias atinentes desse suporte, entendidas como manifestações, que se aglutinam para o surgimento de significações que corroboram

o plano do conteúdo. Ao examinar de perto o plano da expressão fílmica, no caso aqui de uma cena fílmica, percebemos que o nível de manifestação de um filme somente é possível quando há a relação do plano do conteúdo com o plano da expressão, conforme postula Fiorin (2009, p. 44-45):

[...] quando se fala em percurso gerativo de sentido, a rigor se fala de plano de conteúdo. No entanto, não há conteúdo linguístico sem expressão linguística, pois um plano de conteúdo precisa ser veiculado por um plano de expressão, que pode ser de diferentes naturezas: verbal, gestual, pictórico, etc. O percurso gerativo é um modelo que simula a produção e a interpretação do *significado, do conteúdo*. Na verdade, ele não descreve a maneira real de produzir um discurso, mas constitui, para usar as palavras de Denis Bertrand, um “simulacro metodológico”, que nos permite ler um texto com mais eficácia. Esse modelo mostra aquilo que sabemos de forma intuitiva: que o sentido do texto não é redutível à soma dos sentidos das palavras que o compõem nem dos enunciados que os vocábulos se encadeiam, mas que decorre de uma articulação dos elementos que o formam – que existem uma sintaxe e uma semântica do discurso. Esse conteúdo descrito pelo modelo aqui exposto precisa unir-se a um plano da expressão para manifestar-se. Chamamos manifestação à união de um plano de conteúdo com um plano de expressão. Quando se manifesta um conteúdo por um plano de expressão, surge um texto (grifos do autor).

Enfim, duas sequências distintas, colocadas lado a lado, ilustraram, no plano de conteúdo e no plano de expressão, momentos bons de André na infância e a solidão na vida adulta. Esses fragmentos do filme trazem a figurativização da liberdade (espaço aberto), e a opressão (espaço fechado). Dois espaços que centralizam o olhar do enunciatário, com significados distintos, mas complementares. Temos, no primeiro fotograma, o sujeito discursivo André criança, cuja ideia de liberdade, emoldurada pela composição da cena, em primeiro plano, é distante (passado) – a criança brinca no bosque, alheio ao futuro – no segundo, como oposição, temos um efeito de proximidade (hoje), em que a composição da cena aponta, a partir de um plano de conjunto, que traz o sujeito André adulto, numa contundente posição de decepção e amargura debruado em uma opressão esmagadora.

As imagens produzidas neste filme têm força imaginativa de um enunciador que conduz o enunciatário a abrir as portas para o mundo de André, a criar novos olhares, a ampliar horizontes da cultura humana. Como na literatura, o cinema também se apropria de uma maneira de contar e mostrar uma história. Vimos no capítulo anterior que, no cinema, há a presença de um narrador responsável pela

escolha de estratégias para a realização da produção fílmica, na forma que se dá a montagem e a edição das imagens.

Mas quem seria realmente esse narrador no cinema? O diretor? O diretor e a equipe técnica (de carne e osso), como Aumont *et al.* aludiu em *A Estética do filme*, como vimos no capítulo anterior? Não. Assim como em literatura, a semiótica, em cinema, distingue o autor do narrador no âmbito da teoria da enunciação. Consoante Fiorin (1996, p. 65-66):

Mesmo que não haja um *eu* explicitamente instalado por uma debragem actancial enunciativa, há uma instância do enunciado que é responsável pelo conjunto de avaliações e, portanto, um *eu*. [...] Há, pois, um narrador implícito e um narrador explícito.

Nesse sentido, o narrador é um actante que está instalado no enunciado e que organiza a narrativa. Para a enunciação, somente o autor implícito, instância semiótica, possui apropriação para conduzir a narrativa. Silva (2004, p. 170-171) explana muito bem sobre esse assunto:

Sob a ótica da produção do sentido, o diretor é o autor, dado que ele dá um ponto de vista unitário à produção do texto cinematográfico. Só a ele pertencem seus filmes; ele é a referência de suas obras. No entanto, não se trata do diretor de carne e osso, mas do diretor implícito, instância semiótica criada pelo conjunto da obra [...]. O autor-diretor, do ponto de vista da significação, é efeito de sua obra. O diretor-enunciador delega a uma instância enunciativa, instaurada no enunciado, a tarefa de conduzir a narrativa. Em geral, o narrador cinematográfico é implícito (narrador em 3ª pessoa). O procedimento mais comum, no cinema, é fazer os fatos como se narrarem a si mesmos, à maneira dos escritores naturalistas, por isso cria uma forte ilusão referencial.

O estilo de um diretor só pode ser amparado a partir de sua obra e não o estilo de sua vida; “isso não seria semiótico, mas psicológico, ontológico” (Idem, 2011, p. 224). Fiorin (2008, p.153) assim ratifica ao falar sobre Guimarães Rosa:

O enunciador, por exemplo, é sempre um eu, mas, no texto *Grande sertão: veredas*, esse *eu* é concretizado no ator *Guimarães Rosa*. É preciso reiterar que não se trata do Guimarães Rosa real, com CIC e RG, mas de uma imagem de Rosa produzida pelo texto. As características que lhe são atribuídas são aquelas criadas pelo texto (grifos do autor).

Temos, então, que o diretor Luiz Fernando Carvalho é o enunciador do filme, mas não o Luiz Fernando Carvalho real, de carne e osso, mas enquanto a

interpretação de sua obra, de seu estilo. Ele mais todos os integrantes da equipe técnica (roteirista, diretor de fotografia, de arte, assistente de direção, de montagem, etc) formam um só papel, ou seja, o ator da enunciação. Assim, ele é um autor implícito, um *eu* pressuposto, uma imagem construída pelo texto; e o *eu* projetado no interior do enunciado é o narrador. Este é o que dá voz aos personagens, e enquanto personagens no processo de comunicação, em forma de diálogos, instaura-se um novo *eu*, que é o interlocutor. O interlocutor é o actante do enunciado, enquanto o *eu*, como autor implícito e narrador, é actante da enunciação, “uma posição dentro da cena enunciativa” (SILVA, 2011, p. 225).

Inserindo isso no contexto de análise do filme *Lavoura Arcaica*, temos que o enunciador é um *eu* concretizado no ator Luiz Fernando Carvalho, ou seja, uma imagem do diretor Carvalho fabricado pelo enunciado fílmico. E junto com a imagem do ator da enunciação, incorporam-se as imagens de seus adjuvantes (a equipe técnica), formando um ator amalgamado, um *ator sincrético*. Luiz Fernando Carvalho é, portanto um “ator sincrético, ou um enunciador fílmico” (SILVA, 2011). Este projeta um narrador, um *eu* na narrativa de *Lavoura Arcaica*. O narrador é o que dá voz aos personagens da história, produzindo, assim, uma interlocução.

O narrador (imagem projetada do autor no enunciado), em *Lavoura Arcaica*, no caso, é explicitado, o próprio André é o personagem-narrador-protagonista. Nesse processo, ao instaurar o narrador, há uma debreagem de primeiro grau; e, ao instalar as personagens, na interlocução, ocorre uma debreagem de segundo grau (discurso direto).

Pensemos agora na imagem do enunciatário e narratário no filme. Enunciatário e narratário são imagens distintas. O primeiro é uma instância a quem se dirige o enunciador; o segundo, a instância a quem se dirige o narrador.

Como vimos, na enunciação, há um enunciador e um enunciatário, sendo aquele um autor pressuposto, e este, o espectador, também pressuposto, no que concerne na narrativa cinematográfica, e enunciatário, na semiótica. O enunciatário é uma imagem do espectador produzida pelo discurso, portanto não é espectador real, mas sim ideal, “um produtor do discurso, que constrói, interpreta, compartilha ou rejeita significações”, conforme Fiorin (2008, p. 154). Enfim, nunca passivo. A imagem que se espera, então, do enunciatário para o filme é que ele tenha

sensibilidade e senso crítico para ampliar a leitura que o enunciador elaborou do romance, com também que ele compreenda que o cinema espelha a complexidade humana e pode ser um caminho para a alteridade e para a construção de novas realidades, novos saberes.

Como desdobramento do enunciatário, num processo de debreagem de primeiro grau, o enunciador também pode instalar no enunciado um actante da enunciação enunciada, o narratário. O narrador constrói a imagem do narratário. Ele o determina para que participe da construção de sentido do texto. Temos um exemplo dessa participação direta, para dentro do filme, em uma cena, a dos sermões do pai à mesa de jantar. O espectador/enunciatário se projeta no filme, tornando-se um narratário cúmplice, prova de como os sermões exerciam a opressão:



Fig. 101 – Mesa de jantar

Na composição dessa imagem, fig, 101, com uma câmera filmando por atrás do pai, e o fato de este pai estar sentado de costas, abre a possibilidade para o enunciatário/narratário (espectador) participar da cena e analisar a situação. É como se ele estivesse ali, atrás do pai, observando a cena e formando sua opinião, com presença “real”, ativo, participante. É o fazer interpretativo do enunciatário/narratário colocado na cena.

Esse fazer interpretativo foi direcionado pelo fazer persuasivo manipulador do enunciador do filme. A questão é, então, observarmos como foi construída a imagem desse enunciador. Incorporemos para isso a noção de *éthos* aristotélico.

É preciso salientar, em síntese, que o *éthos* é uma imagem do autor implícito, não real, mas discursivo, ou seja, é a imagem que se deixa e se quer fazer entender vinculada ao papel que desempenha no discurso, como já explanado anteriormente. Assim, procuraremos mostrar como o enunciador do texto fílmico procura conquistar o enunciatário por meio de uma imagem sedutora a partir de escolhas entre várias possibilidades linguísticas e estilísticas. Fiorin (2004, p. 134) assim explica a adesão do enunciatário ao discurso do enunciador:

O *éthos* está diretamente ligado à questão da adesão do enunciatário ao discurso. O enunciatário não adere ao discurso apenas porque ele é apresentado como um conjunto de idéias que expressam seus possíveis interesses. Ele adere, porque se identifica com um dado sujeito da enunciação, com um caráter, com um corpo, com um tom.

Nesse sentido, o enunciador possui, conforme Discini (2003), uma totalidade discursiva que configura, no interior do universo discursivo, um estilo, o *éthos*, para conseguir essa adesão.

Carvalho, como enunciador, assume um papel temático que há mais de 20 anos vem mostrando seu diferencial no cuidado com montagens cenográficas, na maneira de contar a história, tanto no cinema, como na televisão. É característico nas obras de Carvalho o estilo *drama* (conflito), quando observamos o conjunto de sua obra, novelas, minisséries e filmes. Quase todas essas obras giram em torno do conflito de um protagonista. Nelas, o enunciador mostra ao enunciatário que a ansiedade dos protagonistas deve ser partilhada com ele, para que, junto com os sujeitos discursivos, possa sentir o estado emocional que percorre a dinâmica dramática da diegese fílmica. A imagem de Carvalho sustenta um estilo particular de expor as entranhas do sujeito e de construir situações narrativas que conduzem atores do enunciado, juntamente com o enunciatário, ao conflito impactante. Discini (2003, p. 7) observa muito bem essa construção:

O estilo não é o algo-a-mais, o belo, o raro, o desvio. *O estilo é o homem*. Sim. *O estilo é o homem*, se pensarmos na imagem de um sujeito, construída por uma totalidade de textos que se firma em uma unidade de

sentido. *O estilo é o homem*, se pensarmos em um “indivíduo” que, com corpo, voz e caráter, é construção do próprio discurso. *O estilo é o homem*, se pensarmos na imagem de um sujeito que, depreendida dos textos, supõe saberes, querereres, poderes e deveres ditados por valores e crenças sociais; um *eu* fundado no diálogo com o *outro*. *O estilo é o homem*, se, para homem, for pensado um modo próprio de presença no mundo: um *éthos* (grifos da autora).

“*O estilo é o homem*, se, para homem, for pensado um modo próprio de presença no mundo: um *éthos*”, então vejamos essa presença na imagem do sermão do pai. Observemos as estratégias para a construção do *éthos* do filme e do *páthos* dos seus enunciatários.

Sem adentrar na discussão sobre o mérito da imposição de padrões que os filmes de ficção oferecem à sociedade, vale lembrar que eles recobrem um sistema de sedução, que focam o enunciatário, seu lado emocional. Podemos salientar que isso envolve a arte de persuadir, de transformar saberes pela arte da ilusão. Nesse sentido, o enunciador do filme tem que ter em vista esse jogo de mercado para seduzir o enunciatário e ao mesmo tempo fazê-lo se interessar pela sua história nas telas. Nesse caso, a cena acima, em análise, está mais relacionada à *eúnoia*, a terceira espécie de *éthos*, ou seja, o enunciador se apresenta solidário com seus enunciatários e, dessa forma, dentro do jogo enunciativo, o “parecer ser” revela-se no modo de dizer com vistas à adesão do público-espectador a partir de estratégias discursivas que atingem sua emoção, seu *páthos*.

Essa cena já foi analisada anteriormente, então vamos nos ater somente ao jogo de sedução realizado pelo enunciador para envolver o enunciatário na história contada.

Por meio de um aparato técnico cinematográfico, o enunciador compõe essa cena de modo a deixar muito claro o equilíbrio que o pai buscava para a família. Toda a cenografia comprova isso: a mesa no centro da sala, os talheres ordenados, a família em ordem sentada em volta da mesa e o pai na cabeceira. A iluminação privilegia o centro e todo o resto está encoberto pelas sombras. Isto já foi explicado antes: esses elementos ordenados dessa forma criam a ilusão da opressão exercida pelo pai. Então vamos nos atentar para os procedimentos enunciativos para criar essa ilusão.

Nessa cena, o enunciador mostrou, em debreagem enunciativa de segundo grau, instaurada em uma anterioridade, também, enunciativa, o interlocutor André e família, em posição de obediência, curvados, incorporando sujeitos passivos, e o pai, em posição de autoridade, incorporando o sujeito do poder. Essa família é construída à imagem de outras famílias presentes na sociedade. Carvalho (2002, p. 40), em suas obras, sempre primou por discutir a vida, como ele próprio enuncia “O cinema, como qualquer obra de arte, quer mesmo é discutir a vida. O que me interessa, do primeiro ao último passo, não é coisa alguma, mas, sim, tocar na vida”. Ele enreda o enunciatário por esse viés, mostra a vida, e, por meio do discurso do interlocutário pai, revela a temática do filme (e de muitas realidades familiares) ou seja, a lavoura da qual o livro e o filme tratam é a lavoura das palavras

das leis e seu potencial de exclusão, da eterna luta entre tradição (opressão) e a liberdade [...] a verdadeira lavoura é um espaço metafórico, ela se dá no âmbito da mesa, no âmbito das palavras, no âmbito das ideias, no âmbito do próprio cinema, da escrita de luz na tela (Idem, p. 47).

Assim, vemos a imagem de família tradicional, patriarcal, projetada na tela, fazendo muitos enunciatários se identificarem nesse jogo entre realidade e ficção, como num espelho, espelhando tudo e todos, expondo com muita clareza a consciência social que abarca os “gritos” e “gemidos” de André. O filme reencontra a vida. É isso que Carvalho quer “É se expressar ao máximo, com o máximo da verdade, da verdade de cada um” (2002, p. 89) para persuadir o enunciatário de sua verdade. O espectador entra no cinema para reencontrar a vida. A diferença entre a ilusão e a realidade é a criação, a linguagem, a fabulação e que torna possível a persuasão, a manipulação do enunciador. Nas palavras de Carvalho (2002, p. 103-104):

O real está misturado com um nível de fabulação ali, ao você criar uma representação do real, você precisa cuidar de extrair essa camada de fabulação contida na realidade, retrabalhando, não o deixar rasteiro, factual. E essa fabulação tornará também invisível o aparato técnico da captação das imagens, tornando a “costura do termo” invisível, o que, em outras palavras, significa dizer que você precisa encontrar uma alma pra imagem, pra que ela se sustente, senão ela fica ali, didática, explicativa, não se sustentará enquanto vida, não ficará de pé sozinha, tomba, cai. Esta é a questão mais difícil para mim. Como pôr uma imagem de pé, e ela ficar ali, viva! (grifo do autor).

Nesse sentido, o enunciador a tornou memorável e a construiu de forma bastante “real” para conquistar o enunciatário, de tal forma que dá a impressão que o convida para participar da narrativa, atenuando a distância entre eles, conforme corrobora Mattos (2002, p. 10):

O expectador também é convidado a partilhar aquele estado alterado. Ele entra em fase com um bicho que se move lentamente, que salta quando menos se espera e nunca anuncia para onde apontará a investida seguinte.

Tendo em vista que comunicar é um ato manipulador de “fazer-fazer” e “fazer-criar”, o enunciador de *Lavoura Arcaica* expôs os argumentos discursivos - com as figuras dos objetos da sala, das pessoas sentadas à mesa, do discurso do pai, além da utilização da cor, da luz, da sombra, dos aparatos técnicos do cinema – reforçando seu texto com orientações para um fazer-criar na ilusão da realidade e ainda pressupondo um fazer-agir: reagir aos gritos dos oprimidos e excluídos. E faz isso, tendo em vista um “modo de dizer” que está relacionado à construção dos sujeitos da enunciação envolvidos; pois: “O discurso, ao construir um enunciador, constrói também seu correlato, o enunciatário” (FIORIN, 2004, p. 134), ou seja, ao “vender” uma ilusão, o enunciador o faz a partir da imagem do público alvo que pretende atingir, no caso, enunciatários que gostam de cinema, de gênero drama e que têm senso crítico e buscam uma transformação alicerçada na ficção.

O *éthos* se manifesta na maneira de dizer, ou seja, diante das escolhas apontadas e dos temas para a composição da história. Dessa forma, é por meio das escolhas realizadas na construção da cena acima (e de todo o filme) que o enunciador consegue manter a imagem de confiança, de seriedade e de comprometimento, ou seja, seu *éthos* de cumplicidade com os enunciatários. Está em jogo o *éthos* do enunciador, efeito que garante materialidade ao texto, só existindo em uma situação de enunciação.

No próximo capítulo, iremos aproveitar as discussões e análises realizadas até aqui para levantar e organizar apontamentos para a elaboração de um Roteiro de ensino de leitura de textos literários e fílmicos para alunos da educação básica. A intenção é que o aluno problematize a produção cinematográfica, aprenda a tirar significados das imagens para compará-las com o conteúdo verbal do texto escrito,

torne-se um coenunciador do texto e descubra que o cinema e o romance (a mídia em geral) são recursos importantes para o ensino e a aprendizagem.

5



“... e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo; e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício” (NASSAR, 1989, p. 77).

“É como se eu colocasse todo mundo na mesma sintonia, não é? Quer dizer, você lê um texto como o do Raduan e conclui assim: “Esse sujeito aqui estava numa sintonia”. Eu preciso colocar todo mundo nessa mesma sintonia, senão vai ser um decoreba, senão vai ser uma coisa imitativa. Era preciso alçar os enunciados das palavras, colocar todo mundo em contato com aquelas verdades do texto. E como é que eu vou colocar todo mundo lá? Eu tinha que provocar acontecimentos ... era como se não houvesse diferenças entre nós, qualquer particularidade. Ou seja, todos, implicava no desaparecimento de qualquer particularidade. Não poderia haver o melhor nem o pior; nem o seguro, nem o inseguro; nem o bonito nem o feio, pois todos constituíamos o um, a unidade, a família” (CARVALHO, 2002, p. 120).

5 SEMIÓTICA E LEITURA: MEDIAÇÃO POSSÍVEL

A leitura para a semiótica, segundo Greimas e Courtés (s/d, p. 251-252), é uma *semiose*, ou seja, uma atividade que correlaciona um conteúdo a uma expressão dada, e transforma uma cadeia de expressão em uma sintagmática de signos:

tal performance pressupõe uma competência do leitor, comparável, ainda que não necessariamente idêntica, à do produtor do texto. Se, no momento da leitura normal, o fazer receptivo e interpretativo do leitor-enunciário continua implícito, sua explicitação, sob forma de procedimentos de análise estabelecidos tendo em vista a reconstrução do sentido (informado e mediatizado pelo significante), constitui tarefa da semiótica textual (narrativa e discursiva). Nessa perspectiva, entende-se por leitura a construção, ao mesmo tempo sintática e semântica, do objeto semiótico que explica o texto-signo.

Dessa forma, a leitura é constituída por dois papéis centrais, ou seja, há duas posições frente à leitura: uma que observa um leitor inscrito no texto, que é a figura do enunciatário, segundo a semiótica, e há também outra voltada para a ação, considerando um leitor externo ao texto no ato da leitura. A semiótica vê o enunciatário não como um leitor real, mas como um destinatário implícito da enunciação. O próprio texto faculta o contorno do leitor a partir de características discursivas. O leitor passa a ser um coenunciador, uma vez que é ele quem vai designar a escolha dos elementos que irão tecer o texto. Nesse sentido, em semiótica, o leitor-enunciário é o destinatário da comunicação e também sujeito que produz o discurso, por isso o resultado do ato de leitura é produto de uma criação, um ato de linguagem em que o leitor produz significação “Durante o processo de leitura, o leitor produz uma sequência de atos de representação que vão sendo confirmados ou descartados na medida em que mantêm ou não a coerência de sentido do texto” (CORTINA, 2004, p. 166).

Assim, na enunciação, há um sujeito que produz o discurso, o enunciador, e aquele para quem o discurso é produzido, o enunciatário. Este cumpre o papel de destinatário sujeito ao ser manipulado cognitivamente e pragmaticamente pelo enunciador, mesmo que o fazer almejado não se concretize. O fazer persuasivo do enunciador busca uma resposta do fazer interpretativo do enunciatário, por meio de um contrato

que estabelece como o enunciatório deve fazer a interpretação da verdade do discurso.

A interpretação depende, assim, da aceitação do contrato fiduciário e, sem dúvida, da persuasão do enunciador para que o enunciatório encontre as marcas de veridicção do discurso e as compare com seus conhecimentos e convicções, decorrentes de outros contratos de veridicção, e creia, isto é, assuma as posições cognitivas formuladas pelo enunciador. O enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas constrói discursos que criam efeitos de sentido de verdade ou de falsidade, que parecem verdadeiros. O parecer verdadeiro é interpretado como ser verdadeiro, a partir do contrato deveridicção assumido (BARROS, 1988: 94).

Nesse sentido, assumindo o contrato, o leitor se constitui como um destinatário da comunicação e um sujeito que produz o discurso, um coenunciador capaz de desvelar os sentidos do texto de forma consciente e crítica, ou como Bertrand (2003, p. 24) anuncia, um leitor que se constitui em um ser no centro do discurso, que “constrói, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita as significações”.

É esse coenunciador que irá, nas aulas de leitura literária, leitura fílmica, por exemplo, transformar-se no sujeito do fazer em busca dos diferentes e vários significados que os textos produzem. No texto literário, ele precisa dar conta da linguagem verbal e todas as suas diferentes combinações expressivas que organizam um texto estético.

Já num texto fílmico, o coenunciador se depara com o sincretismo de linguagens, as combinações significativas articulam-se por meio da linguagem oral dos diálogos dos atores, a linguagem cinematográfica das imagens que compõem o espaço, a linguagem musical das trilhas sonoras e os diversos sons, como vimos no capítulo anterior, e que perpetram o universo do cinema.

Literatura e cinema são artes que não se repelem, aproximam-se na fruição e despertam e aprimoram a sensibilidade estética e as dimensões da leitura. Tanto no discurso literário quanto no cinematográfico, as categorias ficcionais, as temáticas, as técnicas de produção e criatividade artística fazem parte dos elementos estruturados dos dois discursos. A busca por novas linguagens, como o tratamento dado ao tempo e ao espaço, em textos, por exemplo, de Kafka, Joyce e Proust, são métodos e técnicas adotados pelo cinema. Faz parte da natureza humana criar e recriar o mundo e, no percurso, o homem desenvolve novas formas de expressão,

novas linguagens e tecnologias para expressar seus sentimentos, sua razão e emoção (PALMA, 2004, p. 7).

A concepção de leitor desses dois objetos culturais como um coenunciador exige uma postura metodológica interdisciplinar, uma interação das muitas modalidades discursivas para aumentar e dinamizar as suas competências, oferecendo-lhes condições reflexivas de aprofundamento e integração de linguagens. Nesse sentido, pode-se, portanto, dinamizar e aprofundar as leituras estabelecendo entre os dois discursos, literatura e cinema, diálogos possíveis.

As duas modalidades artísticas apropriam-se de um leitor/espectador que almeja encontrar na página/tela, como já enunciamos anteriormente, uma narrativa ficcional: a construção de um espaço, onde alguma coisa acontece, e de uma ação, organizada num enredo, que se desenrola colocando em conflito as personagens ao longo de um determinado tempo; a sucessão das ações se faz por meio do discurso, formando uma série de enunciados postos em sequência. Apesar de apresentarem suportes diferentes, as duas manifestações preveem a presença de leitores e espectadores, indispensáveis para a atualização dos textos, visto que tanto um como o outro não possuem uma única perspectiva, ou seja, apontam diferentes pontos de vista com os quais o leitor/espectador pode atualizar as respectivas construções artísticas.

Nessa perspectiva, o esquema actancial de Greimas aplicado aos textos literários permite ao leitor perceber a arquitetura narrativa subjacente a todo e qualquer tipo de texto, entre eles o fílmico, sob as mais diversas roupagens figurativas. Além disso, a semiótica greimasiana permite conciliar o exame de outras linguagens envolvidas na produção de um filme. Os procedimentos de análise para o texto verbal, visual ou sincrético são bastante semelhantes. De modo geral, entende-se que um texto deva ser desconstruído na análise, intentando a compreensão das estratégias utilizadas para a produção de sentido.

Apesar de a teoria greimasiana não ser ensinada na escola pública e nem fazer parte das atividades dos livros didáticos, acreditamos que alguns desses conceitos podem contribuir para o entendimento do funcionamento discursivo, em qualquer situação discursiva, conforme atesta Limoli (et al., 2003, p. 1):

Os conceitos básicos e os princípios de análise da teoria greimasiana, adaptados às capacidades e necessidades dos alunos, tornam-se um instrumental de grande eficácia no ensino de leitura. As ferramentas de análise da teoria semiótica mostram-se extremamente performantes, contribuindo para a formação de alunos com maior capacidade de entendimento do texto escrito. O rigor e a objetividade de análise, previstos pela teoria semiótica, desenvolvem não apenas as potencialidades de compreensão no sentido estrito, mas contribuem consideravelmente, também, para o domínio linguístico do aluno, a capacidade de formulação de idéias e a conseqüente melhoria da participação nas práticas sociais mediadas pela linguagem.

Dessa forma, esses conceitos possibilitam a apropriação dos sentidos veiculados nos textos pelos alunos da educação básica, desde que a didatização proceda apoiada em objetos de estudo que atendam às expectativas dos adolescentes. Limoli (2000, p. 622) reforça isso, assinalando que os três níveis de análise greimasiana podem fazer parte de atividades de leitura:

A percepção dos três níveis não é difícil de ser ensinada na escola. Em geral, os alunos de 2º grau são perfeitamente capazes de entender a simulação do percurso do sentido como uma passagem do profundo ao superficial, ou do mais abstrato ao mais concreto. Percebem, também, que o caminho da análise tem direção oposta ao da produção, ou seja, parte-se do concreto para se chegar ao abstrato.

Enfim, a Semiótica dá conta do tratamento das ações, das relações entre enunciador e enunciatário, das paixões que os envolvem, das implicações do leitor no processo de leitura, enfim, das relações intersubjetivas presentes na troca da comunicação. A teoria possui, também, enorme potencial de análise do não verbal e sincrético, requisito básico para o tratamento de textos multimodais, escapando ao tratamento puramente icônico e analógico da imagem, como atestam Greimas e Courtés (s/d, p. 336):

A semiótica planar – que trata da fotografia, do cartaz, do quadro, da história em quadrinhos, da planta de arquiteto, da escrita caligráfica, etc. – tenta estabelecer categorias visuais específicas do nível da expressão, antes de considerar sua relação com a forma do conteúdo.

Limoli (2006, p. 68) corrobora essa assertiva ao dizer que “analisar a imagem significa apreciá-la em sua dupla leitura, icônica e plástica”. Nesse sentido, falar sobre cromatismo, categorias eidéticas, textura, suporte, enquadramento, etc, devem fazer parte das atividades em sala de aula.

Sendo assim, a Semiótica insere-se no rol das teorias que podem trazer contribuições significativas ao ensino de leitura de textos verbais e não verbais.

Nesse sentido, a proposta, para este trabalho, converge para uma apreensão educativa, a leitura, e realiza-se alicerçada nos campos da educação e da comunicação, especialmente, a literatura e o cinema, por meio de uma base comum, a teoria semiótica, para levantar e organizar apontamentos para a elaboração de um Roteiro³⁶ de leitura de textos literários e fílmicos para alunos do ensino médio de escolas públicas estaduais da educação básica. Entretanto, não rejeitamos a ideia de uma adaptação para aplicar no trabalho com alunos de outros níveis. É possível que haja uma mudança de romance com outra transmutação fílmica, aplicando a mesma didática para esses novos objetos – *corpus* mais acessível aos estudantes do ensino fundamental.

5.1 Sugestão de uma proposta metodológica sistematizada para leitura: Roteiro semiótico para leitura de textos verbal e verbo-viso-sonoro

Nesta proposta, não temos intenção de fornecer receita pronta e acabada que possa sanar as dificuldades já existentes com a leitura nas salas de aulas da educação básica. Demonstraremos que é possível um trabalho com as mídias romance e filme, utilizando a semiótica greimasiana, juntamente com a linguagem do cinema, para expor os sentidos imanentes desses objetos.

Propomos um trabalho em níveis in(ter)dependentes e o professor decidirá quanto tempo ou hora/aula precisará para discutir o assunto sugerido em cada um. Não é uma proposta estanque, como já mencionado, abarca a metodologia semiótica greimasiana, e outras, sugeridas pelos autores Discini, 2012; Teixeira, 2009; Fiorin, 1992 e 1996; e os aportes teóricos do cinema em Ismail Xavier, 2005; Marcel Martin, 2003; Doc Comparato, 2000. Apresentamos uma sistematização dessas metodologias em um Roteiro de leitura para o romance e o filme, com atividades de análise e interpretação desses textos, assim como, também, ao final de cada nível, uma produção textual.

³⁶ Roteiro no sentido de abordar tópicos importantes a serem discutidos, refletidos, em uma apresentação oral ou escrita (HOUAISS, 2001, p. 2477).

Denominamos nossa proposta de “Roteiro semiótico para leitura de textos verbal e verbo-viso-sonoro”, e buscamos, nesse Roteiro, aprofundar, por meio da leitura de textos literários e fílmicos, a capacidade de compreensão e interpretação desses textos para formar o pensamento crítico e a sensibilidade estética, permitindo a expansão lúdica da leitura. Vejamos a proposta:

Roteiro semiótico para leitura de textos verbal e verbo-viso-sonoro

- Objetos de leitura: livro e filme *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, respectivamente.
- Utilização da teoria semiótica do texto³⁷: a teoria propõe uma leitura imanente do texto, ou seja, a leitura de qualquer texto se organiza a partir dos elementos concretos que o constituem – tanto aspectos linguísticos, considerando os textos verbais, quanto eidéticos (relativos às formas), cromáticos, topológicos, sonoros, etc., pensando nos textos visuais e verbo-viso-sonoros.
- A teoria semiótica busca reconstruir o sentido do texto a partir de um percurso gerativo constituído de três níveis de abstração: o discursivo, o narrativo e o fundamental.
- É necessário observar o seguinte ao ler os textos e assistir ao filme:
 - No nível discursivo: nas estruturas discursivas, observar as projeções de pessoa, tempo e espaço, as relações entre um enunciador (autor pressuposto) e um enunciatário (leitor inscrito no discurso), os temas e as figuras (palavras e expressões que representam as coisas do mundo).
 - No nível narrativo: observar a organização narrativa que explica o percurso de um sujeito em busca de valores, suas ações e suas

³⁷ Nos livros *Para entender o texto: leitura e redação* (1992), *Lições de texto: leitura e redação* (1996), de Platão e Forin, e no livro *Comunicação nos textos* (2012), de Norma Discini, encontram-se muitas atividades exemplificando as noções de texto e os níveis do percurso gerativo de sentido, por isso, neste trabalho, não colocaremos exemplos desses níveis, e partiremos para as atividades do romance e do filme, objetos de nossa análise. Se o professor quiser aprofundar o estudo sobre a teoria semiótica, sugerimos as leituras de *Elementos de análise do discurso*, de José Luiz Fiorin (2009) e *Semiótica visual*, de Antonio Vicente Pietroforte (2010).

inter-relações com outros sujeitos, constituindo transformações que dão sentido para o texto.

- No nível fundamental: observar as oposições fundamentais que estruturam o texto.
- No plano de conteúdo do romance e do filme: observar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, atentando ao significado do texto;
- No plano de expressão do filme: observar a manifestação do conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal ou sincrético (textos entendidos como formas textuais que integram visual e verbal na mesma enunciação como ocorre nos textos fílmicos, por exemplo). Atentar para os *formantes figurativos* – elementos que servem para criar os efeitos de realidade dentro do discurso; as figuras do mundo que se identificam no discurso e procura-se dar sentido de acordo com o conhecimento que já se tem – e os *formantes plásticos* – categorias que possibilitaram a atribuição de novos sentidos aos textos, dão sentido ao *plano de expressão*, divididas nas categorias: topológica (ligada à posição), eidética (ligada às formas) e cromática (ligada às cores).
- No processo de transmutação: observar, entre a palavra do livro e os elementos do cinema, as interpretações possíveis co-presentes no texto literário que foram privilegiadas na elaboração fílmica pelo cineasta. Observar a interpretação orquestrada pelo diretor da obra do romance. Como o cineasta preservou um mesmo conteúdo em uma diferente forma.
- Na linguagem do filme: observar direção, enquadramento, planos, cor, fotografia, movimentos de câmeras, iluminação, cenário, ligações e transições, metáforas e símbolos, fenômenos sonoros (ruídos, música), diálogos, etc., para a produção de sentido.
- Na construção de um roteiro para filme: observar as etapas de composição, ou seja, ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática.

Nível 1: Reconhecendo o discurso dos textos

Enunciação e enunciado

- ✚ Enunciação é ato produtor de enunciados; estes são as realizações linguísticas concretas.
- ✚ Cada locutor se coloca como sujeito ao apropriar-se da linguagem e se constituir por um “eu”, que se dirige a um “tu”.
- ✚ Ao enunciar, o sujeito constrói o enunciado e, ao mesmo tempo, constrói-se como sujeito.
- ✚ A pessoa enuncia em um determinado espaço e tempo; estes se organizam ao redor do *eu*.
- ✚ No ato de comunicação, o espaço *aqui* e o tempo *agora* se opõem ao espaço *lá* e ao tempo *então*, que são próprios do *ele*; este não participa do ato de comunicação.

Enunciador e enunciatário

- ✚ Há dois papéis para o sujeito da enunciação: o de sujeito que arquiteta um objeto, o texto; e o de destinador (enunciador) que instala um destinatário (enunciatário) no discurso.
- ✚ No discurso, o enunciador exerce um fazer persuasivo sobre o enunciatário.

Processos sintáticos da enunciação

- ✚ No enunciado, encontram-se marcas que simulam a enunciação (enunciação enunciada).
- ✚ A enunciação é sempre pressuposta; a enunciação enunciada é um simulacro que reproduz, no interior do discurso, o fazer enunciativo: o “eu”, o “aqui”, ou o “agora”, encontrados no discurso enunciado, não configuram as pessoas, o espaço e o tempo da enunciação.
- ✚ No enunciado, pode haver ausência de marcas que simulam a enunciação. Não há o *eu*, o *aqui*, e o *agora*, mas o *ele*, o *lá*, e o *então*.

Debreagem

- ✚ São as projeções de pessoas, de espaços e de tempos no enunciado.
 - Projeção de pessoa:

- a) Debreagem enunciativa: projeção no enunciado do *eu/tu*. Produz efeitos de subjetividade e de aproximação.
- b) Debreagem enunciva: projeção no enunciado do *ele*. Produz efeitos de objetividade e de distanciamento.
- c) Debreagem interna (projeção de 2º grau – diálogos/discurso direto): simula a projeção do discurso das pessoas do enunciado ou da enunciação já instaladas no enunciado.

Assim, na projeção de pessoa, tem-se a delegação de vozes:

Quadro 11: Delegação de vozes

Instâncias Pressupostas	Enunciador	Enunciatário
1º Grau	Narrador	Narratário
2º Grau	Interlocutor	Interlocutário

- Projeção de tempo (utilização de elementos linguísticos - dêiticos temporais adverbiais e verbais):
 - a) Debreagem enunciativa: projeção no enunciado dos tempos que possuem o *agora* como referência temporal. Há efeito de subjetividade e de aproximação.
 - b) Debreagem enunciva: projeção no enunciado dos tempos que possuem o momento passado ou futuro como referência temporal. Há efeito de objetividade e de distanciamento.
- Projeção de espaço
 - a) Debreagem enunciativa: projeção no enunciado dos espaços dispostos em função do *aqui*. Há efeito de subjetividade e de aproximação.
 - b) Debreagem enunciva: projeção no enunciado dos espaços dispostos em função de um *lá*. Produz efeito de objetividade e de distanciamento.

Neutralizações

- Embreagem: neutralizações das oposições no interior da categoria de pessoa, de tempo ou de espaço. A neutralização é verificada pelo uso de uma pessoa

no lugar de outra, no uso de um tempo no lugar de outro e no uso de um espaço no lugar de outro.

Ethos do enunciador

- ✚ Ethos: imagem do enunciador produzido pelas recorrências de um modo de dizer.
- ✚ Contribuem para a criação dessa imagem os procedimentos sintáticos, mas principalmente a construção semântica do discurso. É na perspectiva semântica que reconhecemos de forma mais acentuada as questões ideológicas do enunciador.

Processos semânticos da enunciação

- ✚ Textos figurativos (possuem termos mais concretos) e textos temáticos (possuem termos mais abstratos): Os textos podem ser mais abstratos ou mais concretos. A organização narrativa, que é comum a todos os textos, concretiza-se no discurso por elementos com diferentes graus de abstração.
- ✚ Temas e Figuras: perceber os temas e as figuras e seu encadeamento coerente são fundamentais para a produção de sentido de um texto.
 - Figuras: termos que representam os seres, ações, etc. do mundo natural (ou mundo criado pelo discurso, a ficção, por exemplo).
 - Temas: têm caráter conceptual e interpretam, organizam, categorizam os elementos do mundo natural.
 - Normalmente, os textos apresentam temas e figuras, no entanto há predominância de um ou outro elemento (mais ou menos abstrato).
 - Os textos figurativos concretizam temas, portanto, ao ler um texto em que haja predominância de termos concretos, é necessário identificar os temas, para que a leitura seja realizada de modo menos superficial.
- ✚ Percursos temáticos e figurativos: Como o texto é um todo de sentido, as figuras e os temas subjacentes não estão isolados, mas correlacionam-se por meio de traços semânticos, de recorrências de sentido. Assim, não se devem interpretar os termos isoladamente para chegar ao sentido do texto, mas considerar as cadeias e percursos temáticos e figurativos que dão coerência aos textos.

- ✚ Isotopia: recorrência do mesmo traço semântico ao longo de um texto; oferece um plano de leitura para o leitor, determinando um modo de ler o texto.

❖ **Aplicando Atividades**

- ❖ Usaremos fragmentos para desenvolver as atividades, mas os alunos devem ler o romance e assistir ao filme, obrigatoriamente.

1. Leia os fragmentos abaixo do romance para responder as questões.

Fragmento 1: “[...] dei logo uns passos e abri uma das folhas me recuando atrás dela: era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos olhar e eu disse “não te esperava” [...] e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia “nós te amamos muito, nós te amamos muito” e era tudo que ele dizia enquanto me abraçava mais uma vez; ainda confuso, aturdido, mostrei-lhe a cadeira do canto, mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse “abotoe a camisa, André” (Capítulo 1, p. 11).

Fragmento 2: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos 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; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? Que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo) (capítulo 2, p. 13-14).

- a) O romance apresenta ao leitor um sujeito, André, fragilizado e perturbado pela influência desestabilizadora da convivência com o pai. No fragmento 1, início do romance, André está em um quarto de pensão e, nesse espaço, o irmão mais velho, Pedro, chega para tentar resgatá-lo para o seio da família. Há um diálogo tenso entre eles. O que representa a figura do irmão para André? O que se depreende deste discurso do irmão: “abotoe a camisa, André”.
- b) Qual é o tipo de projeção de pessoa empregado nos fragmentos acima (enunciativa ou enunciativa)? Qual é o sentido produzido por essa escolha?
- c) A credibilidade do texto seria diferente se o enunciador utilizasse outra projeção? Você acreditaria mais ou menos na história de André se ela fosse narrada em outra projeção?
- d) No fragmento 1, o narrador fala de seu presente ou de seu passado? Grife no texto alguns verbos que comprovem sua afirmação.
- e) O passado influenciou a maneira como André estava se sentindo, no presente, no quarto de pensão? Explique. Retire, do fragmento 1, frases que comprovem sua resposta.
- f) Em sua opinião, o passado influencia na maneira como vivemos o nosso presente? Justifique sua resposta.
- g) Na primeira parte da narrativa, André rememora suas experiências, distanciadas no tempo, e procura explicar ao irmão mais velho, Pedro, sua fuga do campo. Pensando nisso, no fragmento 2, observamos uma dessas experiências no campo. O narrador fala do passado exatamente como ele foi ou ele fala de suas lembranças do passado? Existe diferença entre falar do **passado exatamente como ele foi** e falar das **lembranças do passado**?
- h) Grife um verbo do fragmento 1 que mostre uma ação acabada e única (pontual). E do fragmento 2, um verbo que mostre uma ação que se repetia ou um hábito. Explique a utilização desses tempos para a construção dos dois textos.
- i) Em meio à debreagem utilizada no discurso para construir a história, ainda há a operação de debreagens internas, também chamadas de 2º grau. Isso ocorre quando o enunciador transfere a palavra às pessoas (interlocutores) do enunciado, criando a ilusão de situação “real”. São os diálogos no texto, o

discurso direto. Observe, no fragmento 1, o diálogo entre os irmãos. Nessa interlocução, temos um “eu”, André, e um “ele”, Pedro, projetados no discurso. Explique as debruagens utilizadas para provocar a sensação de presente no interior do tempo passado. Esse recurso provoca um efeito de verdade no discurso? Explique.

- j) O narrador, quando fala do bosque, fragmento 2, alude a um espaço datado e materializado no passado, no lá, e a partir de um espaço-tempo do passado que ele projeta um olhar sobre o presente, aqui, na pensão. Como esse espaço, da fazenda, no bosque, é ressignificado para André?

2. Leia alguns trechos de um diálogo do romance, retirado do capítulo 25:

Fragmento 3:

(André) “- Eu também tenho uma história, pai, é também a história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar sua fome, e que de tanto se contorcer acabou por dobrar o corpo sobre si mesmo alcançando com os dentes as pontas dos próprios pés, ele só podia odiar o mundo” (p.159-160).

(Pai) “Você sempre teve aqui um teto, uma cama arrumada, roupa limpa e passada, a mesa e o alimento, proteção e muito afeto. [...] Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai” [...] (p. 160).

[...]

(André) “- Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz; age quem sabe com a paciência proverbial do boi: além do peso da canga, pede que lhe apertem o pescoço entre os canzís. Fica mais feio o feio que consente o belo” (p. 164).

[...]

(Pai) “-Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a

própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretencioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar; ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, a árvore que cresce e frutifica com a arvore que não dá frutos, a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina, a nossa simplicidade de todos os dias com um pensamento que não produz; por isso dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! Não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa!” (p. 168-169).

- a) No primeiro discurso do pai, no fragmento acima, há uma embreagem que suspende a oposição entre *eu* e *ele* (ou *tu*), empregando-se a terceira pessoa (ou segunda) em lugar da primeira, comum em uma interlocução (debreagem interna de 2º grau). Retire do texto um exemplo dessa embreagem na construção do discurso do pai.
- b) Nesse diálogo há muitas figuras que recobrem ideias gerais e abstratas, os temas. Identifique as figuras (termos que retratam os seres, ações, etc. do mundo natural) que representam o discurso de André, e as que representam o discurso do pai.

André: _____

Pai: _____

- c) Em um percurso figurativo, as figuras e os temas subjacentes não estão isolados, mas correlacionam-se por meio de traços semânticos, de recorrências de sentido. A partir das figuras encontradas no diálogo anterior, monte o quadro abaixo com o percurso figurativo e temático de André e do pai.

Quadro 12: Percurso Figurativo e Temático

Sujeitos/Ator	Figuras	Percurso Figurativo	Temas
André	_____ _____ _____	Da _____	Da Revolta

Pai	<hr/> <hr/> <hr/> <hr/>	Da autoridade	Da _____
-----	-------------------------	---------------	----------

- d) Isotopia é a recorrência do mesmo traço semântico ao longo de um texto; ela oferece ao leitor um plano de leitura, um modo de ler o texto. Percebemos pela leitura do romance, ou mesmo pelo capítulo 25, cujas partes do diálogo entre André e o pai estão no Fragmento 3, que a figuratividade presente na actorialização de André leva-nos a criar sentidos relacionados à sua fragmentação perante as situações vivenciadas com o pai. As figuras integram uma isotopia que leva o leitor a interpretá-la como representante dos temas propostos na narrativa do romance, que são liberdade e opressão, moderno e arcaico, paixão e moral, amor e morte, entre outros. Pense que são temas que correspondem ao universo real, que estão presentes na vida de qualquer um. Sendo assim, a qual isotopia temática se chegaria a partir dessa figuratividade? Comente.
3. Após assistir ao filme, observe as sequências de imagens, abaixo, retiradas do início do filme, para responder as questões.



Figura 102 – Pedro e André

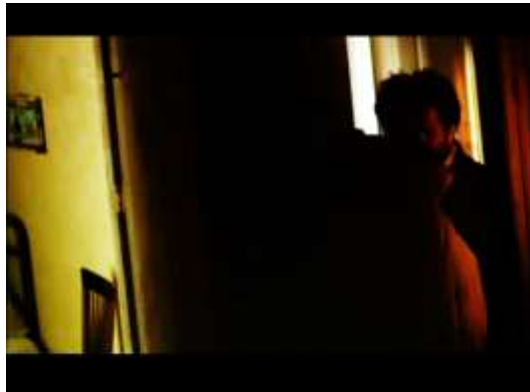


Figura 103 – Irmãos se abraçam



Figura 104 – André criança



Figura 105 - Memórias

- a) As imagens 102 e 103 mostram a chegada do irmão Pedro, na pensão, para resgatar André ao seio da família; e as 104 e 105, uma lembrança de André em relação à infância, no bosque da fazenda. Essas imagens foram transmutadas pelo diretor do filme, Luiz Fernando Carvalho, e correspondem ao 1º e 2º capítulos do romance. Segundo o diretor, não há no filme um diálogo que não seja do romance, ou seja, optou-se pela fidelidade na trama da história, sobretudo pela densidade dos episódios relatados. Você acredita que um texto adaptado pode ser completamente fiel ao texto de partida? Comente.
- b) Vejamos como se desenvolve a temporalização no filme. Na primeira sequência do filme, no quarto de pensão, representada pelas imagens 102 e 103 acima, percebemos uma objetividade aparente correspondente à debreagem enunciva (ele), quando se instala um tempo com *status* de “naquele momento”. Na verdade, a debreagem de tempo (então) dessa sequência inicial do filme caracteriza-se por uma **suposta** debreagem temporal enunciva. Por que seria uma suposta debreagem enunciva? Justifique levando em consideração a seguinte afirmativa: o cinema é a arte do presente.
- c) A partir do momento em que chega o irmão Pedro na pensão, e iniciam os diálogos, qual debreagem se instala no filme? Qual é o efeito de sentido?
- d) Os fatos do passado introduzem o simulacro de enunciação, no filme, como no romance, há um ir e vir constante devido aos *flashbacks*. Dessa forma, quando, no início da narrativa, no quarto de pensão, André começa a contar suas ações na fazenda, na concomitância do presente, o recurso da

embreagem enunciativa nos transporta para o interior de suas lembranças. Tais embreagens são apresentadas ao enunciatário por meio de recursos visuais. Como, por exemplo, na sequência das imagens acima, as quais representam dois momentos distintos: o presente da ação (imagens 102 e 103); e as memórias, (imagens 104 e 105). Qual (ou quais) recurso visual utilizado para demarcar o recuo temporal das memórias de André?

Leve em consideração a descrição desses recursos: *flashbacks* (as analepses), *flashforwards* (as prolepses), e há ainda os cortes (indica mudança de sequência, de cena, de plano), os avanços e os recuos da câmera (*travellings* para frente ou para trás), *fade-out* (escurecimento da imagem) e a *fusão* (quando uma cena funde-se a outra). Outro recurso utilizado é o *cromatismo* das cenas: pouca ou muita luz e cores ou preto e branco servem para marcar a embreagem. Esses são recursos que o cinema utiliza para indicar a presentificação do passado e do futuro em qualquer momento de referência.



- e) Nessas sequências, há dois espaços projetados: o quarto de pensão e o bosque da fazenda, este foi introduzido por meio das lembranças de André. Pensando na relação espaço-tempo do filme, como se instaura a categoria do espaço nessas sequências (debreagem enunciva e/ou enunciativa)? Para responder lembre-se que são dois momentos distintos, um no presente da ação e outro, no passado, são memórias. Qual é o sentido produzido por essas escolhas?
- f) No filme, o diretor Luiz Fernando Carvalho é o enunciador, não o Luiz Fernando Carvalho real, de carne e osso, mas enquanto interpretação de sua obra, de seu estilo. Ele, juntamente com os integrantes da equipe técnica (roteirista, diretor de fotografia, de arte, assistente de direção, de montagem, etc) formam um só papel, ou seja, o ator da enunciação. Assim, ele é um autor implícito, um *eu* pressuposto, uma imagem construída pelo texto; e o *eu* projetado no interior do enunciado é o narrador. Nesse sentido, o narrador (imagem projetada do autor no enunciado), no filme, no caso, é explicitado? Sendo assim, qual é o tipo de projeção de pessoa empregado no filme (enunciva ou enunciativa)? Qual é o sentido produzido por essa escolha?

g) No plano do conteúdo, tanto no romance como no filme, tem-se a oposição semântica delineada pelos temas liberdade vs opressão, devido ao embate entre pai e filho. Na instância narrativa, liberdade é um objeto almejado por André, para fugir da autoridade arcaica e opressora do pai. Essa oposição semântica / liberdade / vs / opressão / que se estabelece na diegese do romance e do filme toma uma direção figurativa importante na sua relação com a imagem visual. Nas duas sequências em análise, nas imagens visuais, no plano da expressão, há um jogo de outras oposições que concretizam essa oposição principal do plano de conteúdo, delineada pelas figuras de André adulto e criança, do irmão (representante do pai) e os espaços (o quarto da pensão e o bosque), que figurativizam, no discurso, os temas da liberdade e da opressão.

. Vamos analisar, nas imagens abaixo, essas oposições visuais. Complete o quadro abaixo com as oposições visuais que concretizam os temas liberdade vs opressão: Para isso, leve em consideração o seguinte:

_ Atentar para os *formantes plásticos* – categorias que possibilitaram a atribuição de novos sentidos aos textos, e dão significado ao *plano de expressão*, divididas nas categorias: topológica (ligada à posição), eidética (ligada às formas) e cromática (ligada às cores).

Quadro 13: Oposições visuais

Plano do conteúdo	Liberdade	Opressão
Plano da expressão	 <p>Topológica: _____ vs _____ Cromática: _____ vs _____</p>	 <p>_____ _____</p>

	Eidética: _____ vs	_____
--	--------------------	-------

4) Momento de produzir o seu texto:

- Você está em uma capital, no Brasil. O ano é 2017. Imagine a cidade e o estado. Você está nesse lugar e nesse tempo. Esse é o momento de sua história, de seu discurso, o tempo é o agora (presente).
- Nesse espaço, você presencia uma crise de família, que vai desestabilizar o seu núcleo. Em forma de gênero memória, construa um texto em que você se recorda dos momentos felizes que vivia essa família (anterioridade em relação ao momento do discurso). Narre as consequências dessa crise para a família (posterioridade em relação ao momento do discurso). Não deixe de mencionar seus sentimentos, opiniões sobre a crise que presencia (concomitância em relação ao momento do discurso).
- No seu texto, os tempos estarão organizados em relação ao momento do discurso. Haverá, em seu texto, momentos do presente, do passado e do futuro.
- Lembre-se de que para escrever um texto, você precisa planejar, escrever e reescrever³⁸, para isso se atente para:
 - Planejamento: escolha o ponto de vista a ser tratado, pense no objetivo, a finalidade de seu texto, ordene suas ideias, preveja seus possíveis leitores, considere a situação em que o texto vai circular, esteja seguro quanto ao que pretende dizer.
 - Escrita: coloque no papel o que planejou e atente-se para cumprir todos os itens planejados.
 - Reescrita: reveja o que escreveu, confirme se os objetivos foram cumpridos, veja se há relação entre os períodos, entre os parágrafos, e entre os blocos superparagráficos, verifique

³⁸ Conforme Irandé Antunes, em *Aula de português: encontro & interação*, 2009.

se há clareza, fidelidade às normas da sintaxe e da semântica, conforme prevê a gramática da estrutura da língua, reveja pontuação, ortografia, divisão do texto em parágrafos. Enfim, faça a revisão do texto e a reescrita da melhor forma para dizer aquilo que se pretenda comunicar.

Nível 2 – Reconhecendo a estrutura narrativa

Características do texto narrativo

- ✚ Em textos narrativos acontecem mudanças de estado operadas pela ação de uma personagem; entre as ideias, aparecem transformações, portanto existe narratividade.
- ✚ Transformação: são mudanças de situações vivenciadas por personagens, conflitos que podem ter ou não soluções. As mudanças são caracterizadas por duas situações distintas:
 - Um sujeito pode ter a posse de alguma coisa que não tinha antes (casa, carro, objetos, estados de alma: amor, paixão, ódio, revolta, etc.). Para o sujeito essa posse de algo é designada como um objeto-valor;
 - Um sujeito deixa de ter a posse de alguma coisa que dispunha antes: o sujeito perde o emprego ou o amor de sua vida, fica pobre depois de ser muito rico, etc.
 - Dessa forma, na transformação, há estado de conjunção e de disjunção dos sujeitos.
- ✚ Figuratividade: Há, no texto, a apresentação de elementos concretos do mundo natural (lavoura, mesa, filho, família, por exemplo). Textos literários são predominantemente figurativos.
- ✚ Relação temporal: são as progressões entre os acontecimentos relatados, ou seja, ações anteriores, posteriores ou concomitantes (como já relatado no Nível 1 desse Roteiro). Pode ser linear ou não. Os tempos comumente usados são o pretérito imperfeito, pretérito perfeito, pretérito mais-que-perfeito e futuro do pretérito. Nos romances contemporâneos, ocorre o tempo

subjetivo, não linear, psicológico, monólogo interior, fluxo de consciência, a fragmentação do sujeito (individual ou coletivo).

- ✚ Anacronias³⁹: são desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem por que aparecem narrados no discurso, ou seja, são os recuos no tempo. Mais comumente conhecidos como *flashback* ou analepse. A anacronia, também, pode consistir numa antecipação, no plano do discurso, de um acontecimento que deveria ser narrado mais tarde, em consonância à cronologia diegética. Esse tipo de anacronia recebe o nome de prolepse. Ainda há, na relação temporal, as anisocronias, ou seja, diferenças de duração entre dois tempos: entre o tempo diegético e o tempo narrativo. O narrador pode narrar velozmente fatos diegéticos ocorridos em longos períodos de tempo.
- ✚ Simulacro: toda narrativa é um simulacro, uma representação das ações do homem no mundo.
- ✚ Narrador: actante da enunciação responsável pelo saber pragmático, responsável por organizar as estruturas narrativas, quem relata a história. Tem uma função ideológica, direcionando a veracidade dos fatos. O narrador pode ser:
 - Narrador-personagem, explícito (também conhecido por homodiegético ou autodiegético⁴⁰ pela literatura): quando o narrador projeta a primeira pessoa (eu), a narração é mais subjetiva (como já mencionado anteriormente, no Nível 1 desse Roteiro, quando se discorreu sobre debreagem enunciativa);
 - Narrador-observador, onisciente, implícito (também conhecido por heterodiegético)⁴¹: quando o narrador projeta a terceira pessoa (ele). A narração é mais objetiva (como, também, já visto na debreagem enunciativa).
- ✚ Narrador não é autor: o autor possui identidade, endereço, é de carne e osso, é aquele que escreveu os fatos. Já o narrador é um elemento ficcional, criado

³⁹ Denominação de Gérard Genette, em *Figures III*.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

pelo autor, para se inserir no texto e apresentar os fatos da história, podendo ou não participar deles.

- ✚ O discurso do narrador pode ser:
 - Discurso direto: o narrador reproduz na íntegra as falas das personagens. Normalmente, essas falas são introduzidas por um travessão (Como já explanado no Nível 1 desse Roteiro, o discurso direto é conhecido como Debreagem interna (projeção de 2º grau – diálogos: simula a projeção do discurso das pessoas do enunciado ou da enunciação já instaladas no enunciado).
 - Discurso indireto: o narrador exprime indiretamente a falas das personagens.
 - Discurso indireto livre: esse discurso é uma espécie de monólogo interior da personagem, mas conduzido pelo narrador, que interrompe a narrativa para inserir reflexões da personagem.
- ✚ Normalmente, as narrativas são expostas em prosa, no entanto há também narrativas em forma de poema, em versos. Antigamente, era muito comum as narrativas serem escritas em versos. Exemplos bastante conhecidos são a Odisseia e a Ilíada, epopeias escritas séculos atrás.
- ✚ Contrato: é necessário um contrato para que a narrativa aconteça, um acordo realizado entre os sujeitos da história.
- ✚ A narrativa é estruturada a partir da junção de quatro fases:
 - Manipulação (dever e/ou querer fazer): um sujeito induz um destinatário a fazer alguma coisa, manipula para agir de acordo com a sua vontade. Para haver resultados, é preciso que o destinatário manipulado queira executar as ações propostas pelo manipulador. A manipulação pode ser realizada por meio de:
 - a) Tentação – é uma recompensa, um prêmio para o destinatário (Se você comer tudo, vai brincar);
 - b) Intimidação – é uma ameaça, um castigo para o destinatário (Se você não comer, não vai brincar);

- c) Provocação – é uma imagem negativa da competência do destinatário (Duvido que você consiga comer tudo que pus no seu prato);
- d) Sedução – é uma imagem positiva do destinatário (Você é capaz, forte, por isso vai comer tudo, não é verdade?).
- Competência (aquisição de um saber e um poder fazer): O sujeito do fazer, após a manipulação, adquire a competência, o saber e o poder para realizar a ação.
- Performance (acontece a transformação, há mudança de um estado a outro): O sujeito do fazer cumpre, executa a ação. Nessa fase, geralmente, há uma relação de perda ou ganho.
- Sanção (constatação da performance): o sujeito do fazer recebe a sanção, ou seja, o prêmio ou o castigo, a aprovação ou não.

✚ As fases da narrativa não precisam seguir essa ordem. A sanção pode vir no início; e depois, nas outras fases, há o esclarecimento da perda ou do ganho. Também, em algumas narrativas, há mais enfoque em uma fase que em outra. Em um jornal, uma notícia sobre violência, por exemplo, o foco maior será para a performance da ação em que se deu a violência.

❖ Aplicando atividades

❖ Como no Nível 1, usaremos fragmentos para desenvolver as atividades.

- 1) André é o sujeito do fazer na narrativa de *Lavoura Arcaica*. No simulacro de seu drama há um objeto que para ele possui um valor ideológico, que é a liberdade, pois se sente oprimido pela força das palavras do pai. Assim, no seu percurso narrativo, ele busca esse objeto para se sentir realizado. Observe os fragmentos abaixo para responder as questões.

Fragmento 1: [...] “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois carcos repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente

fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado: arrumei as coisas em cima da mesa, passei um pano na superfície, esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma alisada no lençol da cama, dobrei a toalha na cabeceira, e já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos, [...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos, e ali junto da mesa eu só estava certo era de ter os olhos exasperados em cima do vinho rosado que eu entornava nos copos; “as veneziana”, ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” [...] me larguei na beira da cama, os olhos baixos, dois bagaços, e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado, e foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto, me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito “não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa” [...] e eu que achava inútil dizer fosse o que fosse passei a ouvir (ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (Capítulo 3, p. 15-18).

Fragmento 2: [...] “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular; sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima, meu irmão prosseguia na sua prece, [...] era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda [...] pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás; e ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria

também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse [...]” (Capítulo 5, p. 22-23).

Fragmento 3: [...] “e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, [...] eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor [...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância [...] ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos úmidos de saliva [...]” (Capítulo 5, p. 28-31).

- a) O texto *Lavoura Arcaica* é narrativo, pois há enredo, narrador, personagens inseridos num tempo e num espaço. Podemos afirmar que existe narratividade? Explique.
- b) Toda narrativa é predominantemente figurativa. Comprove essa afirmativa com algumas figuras do fragmento 1.
- c) As figuras do fragmento 1 comprovam o estado inicial em que se encontrava André, narrador-personagem (autodiegético), no início da

história. Complete o quadro abaixo para compor o seu estado conjunto e disjuntivo:

Quadro 14: Estado Inicial

Estado inicial de André (enunciado de estado: relação de junção)	
Conjunção:	
Disjunção:	

- d) O irmão Pedro assumiu a responsabilidade de levar André para casa, retornar ao lar. Ele é representante do pai em suas ações. Retire dos fragmentos 1 e 2 as figuras que comprovem essas ações.
- e) Em *Lavoura Arcaica* o sentido narrativo está na força dos sermões do pai. A ação antagonista está delineada nesses sermões. O irmão Pedro vai à pensão onde se encontra André para levá-lo à fazenda, seu lar com a família. Pedro é o representante do pai, entre eles se estabelecem um contrato para que Pedro manipule André e consiga fazê-lo retornar. Retire do fragmento 2 exemplos dessa manipulação. E que tipo de manipulação se manifesta: sedução, provocação, tentação ou intimidação. Explique.
- f) No fragmento 1, já se percebe que André está em conflito e que possui sentimentos pela irmã Ana. Retire do fragmento 1 algumas frases que confirmem o conflito e o sentimento pela irmã.
- g) Na festa da família, fragmento 3, percebe-se a fascinação de André pela irmã Ana. Pela descrição que ele faz dela, qual é a imagem que passa para o leitor?
- h) André é o sujeito do fazer, portanto possui as modalidades do querer e do dever fazer. Na festa, fragmento 3, André se deixa manipular pela dança de Ana. Que tipo (ou tipos) de manipulação existe: provocação, intimidação, sedução, tentação. Explique.
- 2) Até então houve mostras do estado inicial de André. A transformação será analisada por meio dos fragmentos abaixo.

Fragmento 4: “[...] tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é

preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa era a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as marcas no corpo [...]” (Capítulo 7, p. 43).

a) Além do desejo por Ana, há outra força que impulsiona André a adquirir a modalidade da competência, o saber e o poder fazer. Qual? Explique com frases do texto, fragmento 4.

Fragmento 5: “Foi este o instante: ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente, impassível, seco, altamente inflamável; não me mexi, continuei o madeiro tenso, sentindo contudo seus passos dementes atrás de mim, adivinhando uma pasta escura turvando seus olhos, mas a sombra indecisa foi aos poucos descrevendo movimentos desenvoltos, perdendo-se logo no túnel do corredor: fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte; 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 [...] que paixão desassombrada, que espasmos pressupostos! [...] ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo [...] e foi numa vertigem que me estirei ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida, agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma aquela asa, era um pássaro morto que eu apertava na mão [...]” (Capítulo 18, p. 102-104).

Fragmento 6: “e foi a toda que me evadi da casa velha, os pés descalços, e no vô das minhas pernas abriu-se de repente um outro sítio e vi, nem sei se com espanto, lá onde era a capela, em arco, sua porta estreita aberta, alguém no seu interior acabava de acender velas; estanquei meu vô, foi só um

instante, não tinha por que parar [...] Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo os seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas [...]” (Capítulo 20, p. 117-118)

- b) No capítulo 18, representado pelo fragmento 5, há o encontro amoroso dos irmãos. Ele compara Ana a uma pomba de sua infância. Qual figura de linguagem é usada nessa comparação? Em que momento do texto você percebe que o narrador está falando de uma pomba? Exemplifique com uma frase do texto.
- c) Por que André faz a comparação de Ana com uma pomba da sua infância?
- d) Concretiza-se o incesto entre os irmãos. Retire do fragmento 5 o momento exato que isso acontece.
- e) André expõe sua paixão pela irmã a Pedro, seu irmão “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” (p. 109). A que se atribui essa paixão, esse desejo por Ana?
- f) Com a concretização da paixão, há uma aparente mudança de estado para outro, a performance acontece e André entra em conjunção com o objeto-valor, a liberdade, pois, pelo ato do incesto, proclamou seu grito: um não à opressão. Por que essa mudança de estado é aparente? Explique e confirme com fragmentos do texto 6.

Fragmento 7: “O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de várias direções o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canis para com eles construir a razão mística da história, sempre tolerante, pobres e confusos instrumentos, com a vaidade dos que reclamam o mérito de dar-lhe o curso, não cabendo contudo competir com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas; ai daquele, aprendiz de

feiticeiro, que abre a camisa para um confronto: há de sucumbir em suas chamas [...]” (Capítulo 29, p. 184-185).

- g) No percurso de André, há, também, em jogo, o próprio tempo. Pela leitura do romance, o leitor percebe que o pai e o filho, André, possuíam visões diferentes em relação ao tempo. O pai o endeusava e André o via como um demônio. No final, André percebeu que o pai tinha razão em relação ao tempo: a crença fatalista na inflexibilidade do destino. Explique esse tempo inflexível para a narrativa e confirme com fragmentos do texto 7.
- h) Autores de romances usam muito anacronias em seus textos, mais conhecidos como *flashback* ou analepse, são os recuos no tempo. No romance *Lavoura Arcaica*, esse recurso é muito utilizado. No monólogo interior presente em toda a narrativa de André, como no exemplo do fragmento 7, percebe-se como é o interior de André. Como você o descreveria, como é a personagem-narrador André? É comum esse tipo de pessoa na vida real, em uma sociedade moderna? Explique.
- i) Ainda há, na relação temporal, as anisocronias, ou seja, diferenças de duração entre dois tempos: entre o tempo diegético e o tempo narrativo. Como se dá a anisocronia no romance? Para responder, pense no tempo diegético no quarto de pensão em relação às memórias de André.

Fragmento 8: “e foi no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido [...] eu pude acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior [...] e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), 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 [...] seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância [...]” (Capítulo 29, p. 186-189).

- j) Nesse capítulo 29, acontece a última festa da história. O que diferencia essa festa da primeira narrada por André em relação ao tempo utilizado? Leiam os fragmentos 3 e 8 e explique a utilização do tempo verbal dessa última festa.
- k) Ana é descrita por André da mesma maneira nas duas festas? O que diferencia? Explique e confirme com fragmentos dos dois textos.
- l) Em que níveis de comportamento se alterou a conduta de Ana?

Fragmento 9: “notei confusamente Pedro, sempre taciturno até ali, buscando agora por todos os lados com os olhos alucinados, descrevendo passos cegos entre o povo imantado daquele mercado – a flauta desvairada freneticamente, a serpente desvairava no próprio ventre, e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana [...] o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros [...] a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o

grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental [...] e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo

	Pai!	
		e de outra voz, um
uivo cavernoso, cheio de desespero		
	Pai!	
		e de todos
os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado		
	Pai!	
		eram balidos es-
trangulados		
	Pai! Pai!	
		onde a nossa segurança?
onde a nossa proteção?		
	Pai!	

[...]” (Capítulo 29, p. 191-193)

- m) Nesse fragmento, ocorre a sanção, última fase do programa narrativo. Segredos e mentiras são desmascarados, perdem-se ou ganham-se recompensas. Caem as máscaras sociais. Nessa festa, Pedro conta ao pai o incesto praticado entre os irmãos. Após a revelação, o pai mata a filha Ana. O narrador, André, enuncia “o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros”. O que ele quis dizer com isso?
- n) No momento do crime, há uma mudança na estrutura dos parágrafos, não há mais uma ordenação das frases. Por que o narrador André mudou a forma de contar a história? Qual o sentido desse discurso desordenado para a narrativa?
- o) André precisava do objeto-valor para sua completude, sua própria identidade. Ele consegue esse objeto? Explique.
- p) Salta aos olhos a força do antissujeito pai como função desestabilizadora na vida de André. Nesse sentido, como se deu a sanção? Foi positiva ou negativa? Explique.

Fragmento 10: “(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.””) (Capítulo 30, p. 195-196).

- q) Esse fragmento é o último capítulo do romance. Nele, André transcreve as palavras do pai. Explique essa transcrição. Por que André assume as palavras do pai, mesmo este representando o poder de uma família tradicional, que tanto o oprimia?
- r) As figuras do fragmento 10 comprovam o estado final em que se encontrava André, narrador-personagem e destinador da narrativa, no final da narrativa. Transcreva algumas delas.
- s) Complete o quadro abaixo para compor o estado final de André.

Quadro 15: Estado Final

Estado Final de André (enunciado de fazer; transformações)	
Conjunção ou Disjunção?	
Explique:	

- t) Todo texto narrativo é predominantemente figurativo. Isso quer dizer que por trás das figuras há um tema (ou temas) subentendido. Quais os temas principais que se depreendem da narrativa do romance?

- u) Pelo papel que assume no romance, a personagem de André é complexa e sujeita a contradições. Seu papel de filho rebelde que se desentende com o pai e pratica um ato imoral perante a sociedade é, dentro de nossa cultura, compatível com o espaço doméstico e ou da própria sociedade?
- v) André é o herói da narrativa. O herói é uma imagem, um discurso protegido na subjetividade humana. É a projeção do desejo de ser forte, imbatível. É um sedutor, um arquétipo. Arquétipo é uma matriz constituída de traços primordiais que projetam construções mentais com que o homem se identifica, tornando-o por um modelo. Na narrativa, André é um rebelde, repleto de anseios, medos, desespero, culpa, desejo. Você se identifica com esse herói? Quais traços humanos, em sua rebeldia, são positivos e quais são negativos?
- 3) Como no romance, o sujeito André, no filme, é transformado em sujeito do poder-fazer e do saber-fazer, modalidades adquiridas na competência, com objetivo de realizar a performance. Agora, será observado como foi realizada a transmutação do programa narrativo de performance. Após assistir ao filme, atente-se para essas imagens:

A sequência a seguir, no filme, acontece entre 1:35:05 min e 1:46:47 min.



Figura 106 – André em espera



Figura 107 – Sujeito de estado



Figura 108 - Espreitando



Figura 109 – A pomba



Figura 110 - Ana



Figura 111 – Armadilha



Figura 112 - Agradecimento



Figura 113 – Ana e as ovelhas

- a) A sucessão de imagens cria o movimento e a aparência de vida no cinema. O diretor Luiz Fernando Carvalho organizou a montagem dessa sequência da mesma forma que Raduan Nassar o fez no texto verbal para retratar o incesto entre os irmãos. Você concorda com essa afirmativa? É possível um texto ser recriado fielmente a outro, em suporte diferente?
- b) O drama existente nessa sequência é compatível com os efeitos sonoros utilizados na montagem da cena, ou seja, os sons, a música? Explique.

- c) Como no romance, nas imagens 108, 109, 110, 111, 113 há uma figura de linguagem clássica nessa sequência. Qual? Além da pomba, vemos Ana entre ovelhas, na imagem 113. Qual o sentido dessa imagem em relação à anterior, imagem 112, para o enredo da narrativa?
- d) Para a nossa cultura, contemporânea, qual a implicação que há entre as duas comparações (com a pomba e com a ovelha) realizadas pelos autores, do romance e do filme, em relação à mulher?
- e) Na imagem 108, André está em um cômodo da casa velha, onde morava quando criança. Como é esse espaço? Explique o efeito da iluminação em relação ao sentimento de André.
- f) Observe mais atentamente a imagem abaixo, imagem 107:



Nessa cena, a câmera para alguns instantes em André, que está longe da câmera, curvado, encolhido em um canto, olhando para baixo, numa condição passiva. Tem-se aí, na imagem visual, uma cena narrativa de espera, a partir de uma personagem que corresponde, no nível narrativo, a um sujeito de espera, um sujeito de estado. Nessa imagem, André figurativiza a solidão, a espera, o desespero. Para confirmar essa colocação, analise a articulação entre conteúdo e expressão, a mobilização da correspondência semissimbólica, completando o quadro abaixo:

Quadro 16: Correspondência semissimbólica

Plano do Conteúdo	Plano da Expressão
Solidão, Espera, Desespero	Elementos topológicos: _____

	Elementos cromáticos: <hr/> Elementos eidéticos: <hr/>
--	--

- g) Pelos elementos do plano da expressão encontrados no quadro anterior, há correspondência com o plano do conteúdo da narrativa? O diretor conseguiu manifestar, na imagem visual, o interior de André? Explique.
- h) Há outra relação semissimbólica nessa sequência visual: pela luminosidade, percebe-se a categoria Luz / Sombra (plano da expressão) em toda a cena do incesto narrada. Essa categoria homologa-se com os temas principais da narrativa do filme (plano do conteúdo), que também são do romance. Quais são?

Atividade 4:

Momento de produzir o seu texto. Você vai elaborar um texto narrativo, um conto. Procure obedecer às sugestões abaixo:

- Crie um narrador-personagem complexo, que sente culpa por um ato praticado no passado. Suas memórias são narradas em alguns momentos da história. Ele almeja alcançar um objeto-valor e procura adquirir o saber e o poder necessário para realizar o seu desejo e amenizar o sentimento de culpa. No entanto há um antissujeito que tentará obter o mesmo objeto e os dois entrarão num impasse.
- Imagine a performance e a sanção para cada um deles.
- Lembre-se das etapas necessárias para escrever o seu texto: planejar, escrever e reescrever, como visto anteriormente.

Nível 3 – Reconhecendo as oposições fundamentais de uma narrativa

- ✚ Os textos se estruturam em níveis de abstração crescente. Nesse Roteiro, no Nível 1, vimos o discursivo, onde a estrutura do texto é superficial, com significados mais concretos, onde se instalam o narrador, os personagens, o espaço, o tempo e as ações; no Nível 2, o narrativo, a estrutura é

intermediária, onde se define os valores com que diferentes sujeitos entram em acordo ou desacordo. Nesse Nível 3, veremos a estrutura profunda, onde os significados são mais abstratos e simples, veremos que podemos impetrar dois significados abstratos que se opõem entre si e asseveram a unidade de todo o texto. Dessa forma, o aluno-leitor parte dos significados dispersos na superfície do texto para ir galgando significados mais abstratos.

✚ Categorias fundamentais:

- Utilização de categorias de base para construção do texto.
- São necessários traços comuns entre essas categorias.
- Entre os termos há uma qualificação semântica, relacionada com os valores positivos e negativos. Essa valorização é dada pelo texto.

✚ A oposição fundamental, nos textos, articula-se da seguinte maneira: “afirma-se um dos termos da oposição; em seguida, nega-se o termo que fora afirmado; depois, afirma-se o outro” (FIORIN, 1992, p. 46).

✚ Em *Lavoura Arcaica* tem-se o seguinte esquema: apresentam-se os elementos relativos à *liberdade*; afirma-se o termo *liberdade*; há uma força negativa, então, nega-se a *liberdade*; revelam-se os elementos relativos à *opressão*, ou seja, afirma-se a *opressão*. Assim, a categoria fundamental desse texto é Liberdade x Opressão, mas há outra instância importante que também se faz presente no texto que é Moderno x Arcaico. Essas oposições encadeiam os significados do texto. O aluno-leitor ainda pode encontrar outras, como Paixão x Moral, Natureza x Cultura, no entanto, são secundárias, não fundamentais.

❖ Aplicando atividades

- ❖ Também como nos níveis 1 e 2, usaremos fragmentos para desenvolver as atividades, mas os alunos devem ler o romance e assistir ao filme, obrigatoriamente, para responder as questões.

Como você deve ter percebido, o texto de *Lavoura Arcaica* trata da força das palavras do pai que tanto oprimia o filho André. Essas palavras o levam a querer a liberdade. Assim, o texto é estruturado em função desses termos contrários Liberdade x Opressão. Inserem-se, também, nessa categoria, os

termos Moderno x Arcaico, fundamentais para a significação profunda do texto.

- 1) Na história, André foge da repressão do pai, em busca de uma libertação alicerçada em um amor incestuoso. No quarto anônimo de pensão, onde se refugiou, André se fecha sobre si mesmo opondo-se à força poderosa do pai. Ele narra as concepções e sentimentos a respeito da opressão, do arcaico e da liberdade, do moderno. Pela leitura, nota-se que no texto o que se refere à opressão e ao arcaico está em oposição ao que diz respeito à liberdade e ao moderno. Nesse quarto, em suas reminiscências, nota-se o poder do pai como uma autoridade onipresente que controla toda a família pela força e poder do verbo. Leia os fragmentos anteriores, do Nível 1 (fragmentos 1 e 3) e Nível 2 (fragmentos 1, 2 e 4), e retire frases que revelem o poder destruidor das palavras do pai (opressão).
- 2) Leia os fragmentos abaixo para responder as questões.

Fragmento 1: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, [...] sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos [...] a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai da cal e das pedras da nossa catedral” (p. 15-18).

Fragmento 2: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos 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” (p. 13).

Fragmento 3: “e eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta num canto do bosque mais sombrio, eu deixava que o vento leve que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha frente eu sentia a carícia livre dos meus cabelos [...] meus olhos cheios de amargura não

desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim” (p. 32-33).

Fragmento 4: “despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! [...] eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos!” (p. 89-90).

- a) Nos termos contrários Liberdade x Opressão, para André, o segundo termo é disfórico, aparência (possui valor negativo), e o primeiro, eufórico, essência (com valor positivo). Comprove essa afirmativa com frases dos fragmentos acima.
- b) O modelo de nível fundamental nos mostra o funcionamento de duas operações opostas: a) afirma a liberdade, nega a liberdade; afirma a opressão: em relação ao pai. A afirmação da opressão exercida por um pai que acredita que a individualidade deve ser submetida aos interesses da família; e b) afirma a opressão, nega a opressão, afirma a liberdade em relação ao filho, André. A afirmação da liberdade o fará reagir sem paciência à ordem, transgredirá valores intrincados à família. Você já observou, em exercícios anteriores, a afirmação da opressão exercida pelas palavras do pai. Comprove com os fragmentos 1, 2, 3 e 4 a afirmação da opressão e a afirmação da liberdade operadas por André.
- c) O arcaico se insere nas leis e ordens impostas pelo pai, cujo discurso remete à sua tradição de caráter cristão-islâmico, e sua missão é garantir os valores de família, de trabalho, de religião e do próprio destino de todos que o circundam. Em oposição ao arcaico, insurge o moderno. Nas concepções do homem pós-moderno, encontra-se um sujeito em conflito com o meio, contesta, questiona, recompõe o mundo e sua própria identidade, rompe paradigmas sociais e familiares. Registre alguns momentos da narrativa do romance que caracteriza André nesse contexto pós-moderno, em atitude de subversão diante do poder autoritário.

- d) O desfecho da narrativa ocorre com a tragédia da morte de Ana. Após tomar conhecimento do incesto, o pai a mata, provocando a desintegração da família. Pelas mãos do pai que pregava a ordem e a tradição, ocorre a transgressão aos valores e às verdades. Poderia haver uma crítica a fatos da realidade nessa tragédia narrada? Qual seria?
- 3) *Lavoura Arcaica* é um romance para ser sentido, que surpreende e emociona o leitor pela forma como o autor tece a narrativa, com uma linguagem metafórica, poética, tensa, explorando os limites do significado, repleta de símbolos e imagens que permeiam o texto e envolvem as personagens. Nesse sentido, responda as questões abaixo:
- a) Qual o intuito, no romance, da repetição da expressão pretérita “era”, e dos pronomes “meu”, “minha” utilizados de forma paralelística, no fragmento “**Era** Ana, **era** Ana Pedro, **era** Ana **minha** fome’ explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, ‘**era** Ana a **minha** enfermidade, ela a **minha** loucura, ela o **meu** respiro, a **minha** lâmina, **meu** arrepio, **meu** sopro, o assédio impertinente dos **meus** testículos’ gritei de boca escancarada” (p. 109, grifos nossos).
- b) Leia o fragmento a seguir:
- “**P**roster**n**ado à **p**orta da **c**apela, meu **d**orso **c**urvo, **o** **r**osto **c**olado na terra, minha nuca debaixo de um céu escuro, **p**ela primeira vez eu me senti **s**ozinho neste mundo; ah! **P**edro, meu querido irmão, não **i**mporta em que edifício das idades, em alturas só alcançadas pelas setas de insetos raros, **c**ompondo cruzes em **t**orno desta **t**orre, existe sempre marcado no **c**imo, **p**elo, **o**lho **p**erscrutador de uma coruja paciente, a noite de concavidades que me espera” (p.141, grifos nossos).
- A incidência do fonema consonantal “p”, “prosternado”, “porta”, “capela”, “pela”, “Pedro”, “importa”, “pelas”, “pelas”, “compondo”, “perscrutador”, “paciente”; confirma o uso de qual recurso fonológico que se percebe ao longo da narrativa?
- c) A repetição da consoante “p” ressoa em uma harmonia musical se em conjunto com a repetição promovida pelo fonema “o”; “dorso”, “curvo”, “rosto”,

“colado”, “escuro”, “querido”, “raros”, “marcado”, “olho”. Qual recurso fonológico foi usado para esse efeito?

4) Quais recursos semânticos são possíveis depreender nesses fragmentos e explique o uso para a produção de sentido:

a) “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo” (p. 9).

b) “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros;” (p. 95).

c) “que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso? entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa” (Nassar, 2005, p.48).

5) Massaud Moisés (1970, p. 65) assim explica o uso de poesia para expressar os sentimentos: “os sentimentos por vezes são tão fortes e difíceis de serem expressos somente por palavras comuns. É aí que a poesia corre em socorro do ser, facilitando a expressão das emoções humanas indizíveis por meras palavras”. Como você pode explicar esse discurso ao texto de Lavoura Arcaica?

6) Apresentamos agora uma cena para retratar um elemento da oposição fundamental no filme. A sequência ocorre aos 56:36 min de filme:



Figura 114 - Tradição

- a) As palavras do pai, sob uma aparente harmonia da disciplina, da ordem e do trabalho, levam a atos contraditórios e a antagonismos irreconciliáveis. Retire dessa imagem figuras que configuram a harmonia e a ordem.
- b) A sequência dessa imagem mostra André com sua família à mesa ouvindo o sermão do pai: o pai, a mãe, André e os seis irmãos estão sentados em volta da mesa, na sala de jantar. Todos os filhos curvados sobre a mesa, cabeças baixas e mãos em posição de oração ou postas ao lado do prato. O pai na cabeceira, ereto, a mãe ao seu lado esquerdo, mais três filhos, e do lado direito, os outros quatro. Há pratos e talheres alinhados e postos em frente de cada personagem. Podemos afirmar que essa imagem deixa entrever a opressão exercida pelo pai? Explique.
- c) O pai preconiza o equilíbrio e o controle das paixões como se fosse uma entidade superior, lavrando o corpo da família de maneira a protegê-la dos perigos das paixões e do desejo. Do ponto de vista das unidades figurativas do discurso, nessa cena retratada fica bem demarcada a família patriarcal? Explique.
- d) No plano da expressão, na relação semissimbólica, há um equilíbrio topológico, cromático e eidético entre os objetos, as cores, os traços e os personagens da cena. Exemplifique cada um desses elementos plásticos encontrados nessa cena.
- e) Esses elementos plásticos que estão na cena permitem descobrir uma série de significações para os sentimentos de André. Quais?

- f) Na montagem da cena acima, o enunciador utilizou alguns recursos para mostrar essa opressão exercida pelo pai, entre eles, a iluminação. A utilização desta, tem valor metafórico, é a condição de André na casa, é a representação de seu mundo interior. Como é essa iluminação? Qual o valor metafórico dessa iluminação para o interior de André?
- g) Há uma negação no espaço dessa cena: o da liberdade. Portanto a imagem ratifica os valores eufóricos ou disfóricos que André colheu para si? Evidencia-se, assim, o aspecto passional favorável ou desfavorável?
- h) A manifestação sonora nessa cena se pauta pela clareza, pela unidade, pela coerência no conjunto da exibição dramática do enunciado fílmico. Não foi colocada na cena sem uma intenção, ela participa da construção diegética do filme. Ouve-se somente o som dos talheres, os sons do ambiente, e a voz do pai. Qual o efeito que se tem ao utilizar esse recurso sonoro?

7) Atividade de produção de texto:

- Transforme a narrativa de André em uma narrativa curta, pode ser um conto, para isso troque o ponto de vista, ou seja, o texto terá a narração do pai e este será o herói da história.

Na estrutura fundamental, seu texto deverá ter a seguinte organização:

- a) afirma a autoridade do pai;
- b) nega a autoridade do pai;
- c) afirma a modernidade do filho.

A escolha dos fatos dessas instâncias deverá ser criada por você, levando em consideração um motivo coerente para que o pai exerça uma autoridade severa perante a subversão do filho.

- Novamente, lembre-se das etapas necessárias para escrever o seu texto: planejar, escrever e reescrever, como visto anteriormente.

Nível 4 – Reconhecendo a construção de uma sequência do filme em relação ao romance pelos recursos da linguagem cinematográfica.

✚ Os recursos da linguagem do cinema⁴²

- Para significar, a literatura se apropria da palavra e da sua construção linguística e estas garantem a produção de imagens. O leitor, no processo da leitura, ativa os atos de imaginação, que o levam a constituir o sentido do texto de maneira a consolidar sua presença no mundo construído na instância textual. Isso também acontece com o espectador ao assistir a um filme, no entanto, a linguagem utilizada para criar essas imagens é outra. O escritor expressa a sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num determinado estilo. O cineasta realiza as mesmas operações, mas com imagens, e o estilo deste se define pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema. Livro e filme utilizam linguagens diferentes, pois são sistemas de comunicação diversos. Enquanto um romancista tem à sua disposição toda a riqueza da linguagem verbal, um cineasta lida com diferentes materiais de expressão.
- O cinema se caracteriza por se expressar em imagens em movimento, iluminação, linguagem verbal oral (diálogos), sons e ruídos não verbais (efeitos sonoros), música, movimentos da câmera, enquadramentos, planos, ângulos de filmagem, cor, entre outros. Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras.
- Na produção de um filme, deve-se levar em consideração o seguinte:
 - ✓ A **câmera** possui um papel fundamental na criação das imagens, ela é o agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica. Nesse processo, o **enquadramento** constitui o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro da realidade exterior para a transformação em matéria artística. Trata-se da composição do conteúdo da imagem, da maneira como o diretor organiza o fragmento de realidade para transportar para a tela. Na escolha da matéria filmada é possível:

⁴² O professor encontra exemplos de recursos da linguagem do cinema no livro de Marcel Martin, 2003, “A linguagem cinematográfica”, disponibilizado no site: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/martin-marcel-a-linguagem-cinematografica.pdf>

- a) deixar alguns elementos da ação fora do enquadramento (elipse), b) mostrar apenas algum detalhe significativo (sinédoque), c) compor arbitrariamente o conteúdo do enquadramento (uso de símbolo), d) modificar o ponto de vista normal do espectador (novamente o símbolo), e) jogar com a terceira dimensão do espaço (profundidade de campo) para obter efeito dramático.
- ✓ A câmera pode ser subjetiva (quando o que é mostrado parte do ponto de vista de uma personagem) ou objetiva (somente revela a cena, ponto de vista de observação).
 - ✓ No nível da sequência fílmica, o fundamento mais específico da linguagem fílmica é a **montagem**, que consiste na organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração.
 - ✓ As **sequências** são unidades menores dentro do filme, marcadas por sua função dramática. Cada sequência é constituída de cenas (cada uma das partes de unidade espaço-temporal). Temos, então, a decupagem – processo de decomposição do filme em planos, os quais correspondem a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem.
 - ✓ É na articulação dos **planos** que se deve produzir um sentido lógico e coerente para o texto visual. Podemos classificar quatro planos, que serão demonstrados no quadro a seguir:

Quadro 17: Planos

Plano Geral	Insere o sujeito em um ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles. Mostram cenas amplas, todo o espaço da ação. Abrange um campo maior de visão. As personagens parecem distantes de nosso olhar. Pode se tornar espetacular, quando visa a mostrar a grandeza das conglomerações humanas, a amplitude de uma paisagem.
Plano Médio ou de Conjunto	Mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário), principalmente em interiores (uma sala por exemplo). As personagens estão perto das margens do quadro fílmico. Esse plano pode assumir uma significação social, quando põe em relevo a relação de uma personagem com outras, com grupos, com a massa, com classes, com profissões, com a família. Também relaciona o indivíduo com um grupo ou a natureza,

	integrando o homem no mundo e na sociedade e, dependendo do contexto fílmico, faz dele a presa das coisas.
Plano Americano	Corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas da cabeça até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela. É plano que aparece dominante em diálogos.
Primeiro Plano (<i>close-up</i>)	A câmera, próxima da figura humana, focaliza um detalhe, um rosto ou uma mão, por exemplo. (Há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho, ou uma boca ocupando toda a tela). Esse plano costuma indicar ou sugerir uma invasão no mundo espiritual das personagens, mostra uma tensão mental intensa, aponta um sentimento opressor ou liberador. Dessa forma, possui função <i>descritiva</i> (detalhamento de feições ou de coisas) e <i>explicativa</i> (exploração psicológica das personagens).

- ✓ Quanto ao ângulo ou posição da câmera “considera-se em geral normal a posição em que a câmera localiza-se à altura dos olhos de um observador de estatura média, que se encontra no mesmo nível ao da ação mostrada⁴³”, adota-se as expressões ‘câmera alta’ e ‘câmera baixa’ para apontar as situações em que a câmera pretende mostrar os episódios de uma posição mais elevada ou de um nível inferior. Vejamos exemplificado no quadro abaixo:

Quadro 18: Posição da câmera

Câmera Alta (<i>plongéé</i>)	De cima para baixo – efeito de rebaixamento
Câmera Baixa (<i>contra-plongéé</i>)	De baixo para cima – impressão superioridade.

- ✓ O termo *plongéé* para câmera alta, e *contra-plongéé* para câmera baixa. Essas posições possuem significação psicológica, ou seja, *acontra-plongéé*, geralmente, dá a impressão de superioridade, “exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos”; em *plongéé*, ao contrário, ocorre um efeito de rebaixamento, “apequenar o indivíduo, esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao

⁴³Conforme Xavier (2005, p. 28).

nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável”⁴⁴

- ✓ Há, também, os movimentos de câmera chamados *travelling* e panorâmica:

Quadro 19: Movimentos da câmera

<p><i>Travelling</i></p>	<p>Deslocamento da câmera (do olhar) num determinado eixo. Temos a impressão de correr junto com a imagem fílmica. Pode ser para frente, para trás, lateral, vertical.</p> <p>Função:</p> <p>Para frente - abertura de filmes, incursões espaciais subjetivas ou objetivas, invasão onírica ou alucinatória.</p> <p>Para trás – encerramento de filmes, afastamentos, desprendimento moral crescente, solidão progressiva.</p> <p>Lateral – mais frequente: descrição e narração. Raramente expressivo.</p> <p>Vertical – raramente usado.</p>
<p>Panorâmica</p>	<p>Rotação da câmera em torno de um eixo, vertical, horizontal ou oblíqua, sem deslocamento do aparelho.</p> <p>Panorâmica vertical: movimento para cima ou para baixo.</p> <p>Panorâmica horizontal: movimento para a direita ou para a esquerda.</p> <p>Panorâmica oblíqua: movimento ou da direita ou da esquerda para baixo ou para o alto.</p> <p>Função da panorâmica:</p> <p>Descritiva - exploração do espaço; pode, também, evocar o olhar de uma personagem que devassa o horizonte ou segue objetos em movimento;</p> <p>Expressiva – sugere uma impressão ou uma ideia. Certas panorâmicas verticais expressam a queda, a decadência ou, pelo contrário, a ascensão;</p> <p>Dramática – desempenha papel direto na narrativa fílmica; estabelece relações espaciais, seja entre indivíduos e objetos, seja entre grupos, o movimento, nesses casos, produz impressão de conflito.</p>

- ✓ A **iluminação**, no cinema, obedece a uma estratégia, ajuda a compor um quadro, uma cena ou uma sequência. A técnica da

⁴⁴ Conforme Martin (2003, p. 41).

iluminação pode ser aproveitada como um meio natural de dirigir a atenção do espectador para um determinado elemento específico do quadro, enquanto outros são obscurecidos. Constitui o principal operador anafórico do filme, e são inúmeras as possibilidades criativas: realizar contrastes, criar atmosferas, sugerir sentimentos, acentuar certas qualidades (positiva ou negativa) do interior das personagens.

- ✓ A **música** age sobre os sentidos, como fator de intensificação e aprofundamento da sensibilidade, explicita implicações psicológicas de certas situações dramáticas, exprime uma apreciação subjetiva do acontecimento, intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da tonalidade humana de um episódio⁴⁵.
- ✓ Normalmente, nos filmes, evidenciam-se **ruídos** diversos, como os diálogos, os ruídos/efeitos, que combinados, contribuem com novas e variadas possibilidades para a gramática fílmica, e para o sentido do filme.
- ✓ Há, ainda, muitos outros recursos técnicos no processo de criação de um filme, como os elementos fílmicos não específicos, que são o vestuário, o cenário, a cor; as ligações e transições, etc. Todos esses elementos produzem sentido na narrativa fílmica (em sua dimensão visual, verbal e sonora).

❖ Aplicando atividades

1. O espaço – o quarto de pensão e a fazenda – instala-se, tanto no romance como no filme, enredando-se com a trama. No romance, no início da narrativa, o narrador-personagem André já o coloca como um lugar “inviolável”, íntimo, onde ele pode buscar sua individualidade, tanto necessária para sua sanidade. No filme, também observamos esse espaço como lugar íntimo, pessoal. Observe a sequência em que André vasculha uma caixa com quinquilharias mundanas, no quarto da pensão, e pede ao irmão entregá-las às irmãs. A sequência se passa em 1h11min de filme:

⁴⁵ Conforme Martin (2003, p. 120-125).



Figura 115 – Os irmãos



Figura 116 - Caixa



Figura 117– Objetos



Figura 118 - Fitas



Figura 119 - André



Figura 120 - Pedro



Figura 121 - Revolta



Figura 122 - Fúria



Figura 123- Contraste

124 – Pedro triste

a) O espaço integra um grande choque de contrastes entre o cromatismo e o interior e exterior, que se mesclam com um sentimento eufórico e um sentimento disfórico da personagem. Tem-se uma visão de espaços exteriores e interiores, e da manifestação do próprio corpo de André. A narrativa traduz a exterioridade e a interioridade de André, dos deslocamentos, não só da luz, mas dos estados de alma da personagem. Quais os elementos cromáticos contrastantes nessa sequência? Que recurso da linguagem do cinema foi usado para intensificar esse contraste? Exemplifique utilizando os fotogramas acima.

b) Na montagem, os planos alternam-se para compor o quadro dessa sequência. Descreva a cena narrada utilizando o recurso dos planos para compor a significação fílmica. Exemplifique com as imagens.

c) Na sequência, há sons humanos: discurso de André e respiração ofegante, como também uma discreta música ao fundo. Esses elementos sonoros ajudam a compor o estado emocional da personagem? Explique.

d) Nessa sequência, André espalha os objetos de uma caixa e escolhe alguns para mostrar ao irmão, imagens 117 e 118. Em meio às palavras, a câmera revela André se levantando abruptamente, imagem 121, alterando seu tom de voz, mais alta, nervosa, e ele esbarra na lâmpada do teto. Qual o efeito que o movimento da lâmpada produz na personagem de André? Articula-se aqui um paralelismo entre espaço interno e externo. Explique.

2) Na sequência seguinte, um enorme contraste, lembranças dos utensílios da casa, do pão caseiro, afazeres domésticos da família. A cena sai de uma possessão de André, de um furor enorme, de muita tensão, e vai para o

sagrado, comunhão entre a família. Sagrado e profano se intercalam em suas lembranças. O pão é figura de união, hóstia da família. Do demônio na escuridão para a hóstia. Raduan Nassar anunciava em seu texto “Toda ordem é uma semente da desordem”. Estava no romance essa desordem, essa mistura de possessão e sagrado em dois capítulos seguidos, 11 e 12. O diretor do filme dela se aproveitou.

São estas as imagens que caracterizam o espaço mítico e geográfico, da cozinha libanesa, da mistura brasileira e mediterrânea, como também do sagrado (partilha do pão à mesa), da comunhão entre a família. A sequência ocorre em 1h13min de filme:



Figura 125 - Coalhada



Figura 126 - Lençol



Figura 127 - Trabalho



128 - Divisão



129 -Cuidado



130 - Harmonia



Figura 131 - União



Figura 132 - Partilha

- a) O espaço que caracteriza essas imagens, 125 a 132, é concreto, mas faz parte da subjetividade discursiva de André. As lembranças o remetem à casa velha, de sua infância. No romance, o espaço se dá por meio do ato de fala de André, está no âmbito da enunciação, não existe sem o discurso de André. No filme, o espaço já está pronto, a cenografia o arquitetou conforme os indícios da leitura do livro. No entanto, com o recurso da câmera, da iluminação, da cor, o diretor cria, também, o espaço sombrio, como o interior de André, por isso subjetivo. Um espaço criado como contraponto simbólico ao drama da alma de André. Explique como esses recursos da linguagem do cinema compuseram a sequência acima e produziu o efeito subjetivo do interior de André, do sagrado, da família em comunhão. Para isso, utilize os recursos dos planos, da iluminação e da cor. Exemplifique com as imagens acima.
- b) Para compor essas duas sequências – da ira e do lirismo – houve, também, o recurso do som. O som faz parte da essência do cinema: surgiu da necessidade de ultrapassar os limites da pura expressão plástica. Nessa

sequência acima, como o som contribuiu para o lirismo da narração de André?

- c) A adaptação para o filme, nessas duas sequências acima, ocorreu de forma análoga com o romance? Explique.
- 3) Nas imagens abaixo, o diretor do filme adaptou a passagem da parábola do faminto. A sequência transcorre em 1h16min de filme:



Figura 133 - Lição



Figura 134 - Transformação



Figura 135 - Transformado



Figura 136 - Encenação



Figura 137 - Mãos ao alto

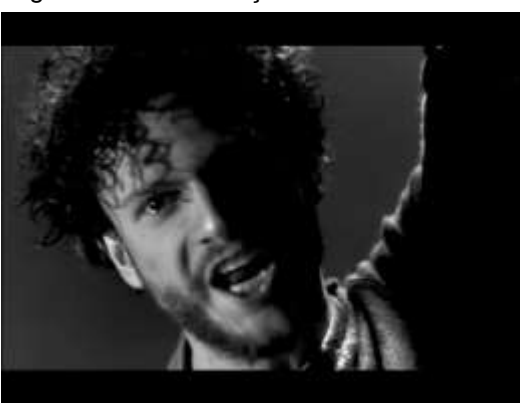


Figura 138 - André



Figura 139 - Mãe



Figura 140 - Pai



Figura 141 – André e natureza



Figura 142 – André nu

- a) Na sequência dessas imagens, André está expondo a versão do pai sobre a justiça: a parábola do faminto⁴⁶, proferida nos seus sermões, junto à família, na mesa das refeições, imagem 133. Gradativamente, André vai se transmutando na própria personagem da história do faminto, imagens 134 e 135. Compare essa passagem adaptada com a narrativa do romance, no capítulo 14. Transcreva como foi realizada a adaptação. Explique os planos e a iluminação utilizados para compor a transformação. Exemplifique com as imagens.

⁴⁶Para enriquecimento da atividade, sugere-se que o professor narre a parábola do faminto para os alunos: Trata-se da sina de um pobre homem que, ao passar diante de um suntuoso castelo, quis saber quem era o seu dono. Responderam que o palácio pertencia “a um rei dos povos, o mais poderoso do Universo” (p. 79). Daí, o faminto dirigiu-se até os guardiões para pedir esmola. Ao obter como resposta que bastaria apresentar-se ao senhor para os seus desejos serem atendidos, ele se animou. E, de fato, o ancião confirmou com muita naturalidade que daria comida ao pobre homem. No entanto, o banquete que os serviçais traziam à mesa era invisível. O dono do palácio, então, começava um jogo de faz de conta e, como se efetivamente houvesse comida, insistia que o faminto saciasse a fome. O pobre, julgando que deveria mostrar-se paciente, aceitou o jogo. E, a despeito de todo o sofrimento, passou pelas etapas do teste, uma a uma, até o senhor felicitar-se com a presença de um homem que possuía “a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência” (p.85). Finalmente, como recompensa, o faminto passaria a viver no palácio e jamais voltaria a passar fome (TARDIVO, Renato. Porvir que vem antes de tudo. Literatura e cinema em Lavoura Arcaica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012).

- b) A adaptação foi realizada conforme a indicação narrativa do romance? Explique.
- c) O discurso do pai ao contar a história do faminto para a família é uma metáfora, pois deixa subentendido outro discurso, de cunho social. Que discurso é esse? Quem é o faminto na nossa sociedade real?
- d) Lentamente a câmera revela o braço de André acima da cabeça, foco somente em suas mãos, imagem 137, e um *travelling* vertical, de cima para baixo, percorre sua expressão, imagem 138. Qual o sentido para o texto a focalização dessas mãos ao alto?
- e) Quando acaba a narrativa da parábola, lentamente, a câmera, perpassa pelos rostos da família, imagens 139 e 140. Aqui, os elementos visuais são muito explorados, escolhidos meticulosamente e articulados de modo a obter um impacto junto ao espectador. Explique o efeito dos planos, da iluminação e do som nessa passagem. Exemplifique com as imagens acima.
- f) Há um corte na sequência da parábola e a câmera revela somente as pernas de André, em um andar apressado pela mata da fazenda. Ele está entre raízes e plantas, um enredamento entre homem e natureza, que se fundem, imagem 141. Como você interpretaria a presença de André junto à natureza?
- g) Em meio à natureza, numa câmera em posição *contra-plongée*, André surge nu, imagem 142, e exalta “E eu posso! Eu posso! Eu posso ser o profeta da minha própria história”. Que relação há entre sua nudez e essa exaltação? O que poderia significar a posição *contra-plongée* da câmera para a produção de sentido nessa passagem? Nesse caso, a câmera é subjetiva ou objetiva? Explique.
- 4) No romance, quando encerra a narração da parábola do faminto, inicia-se o capítulo 15, composto de um único parágrafo, com André enunciando: “Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai:

“Maktub”.⁴⁷ (Capítulo 15, p. 91). Percebe-se que a ordem familiar não vem do pai, o texto de Raduan deixa claro que ela sempre foi imposta pelos mais velhos.

- a) Raduan Nassar, com o recurso de uma elipse, revela ao leitor um contraste entre as gerações, que a exaltação da cena anterior e a memória do avô deixam entrever. Esse contraste caracteriza uma das temáticas de base da narrativa. Que contraste é esse? Explique.
- 4) No filme, também, na sequência seguinte à história da parábola, surge adaptada a cena que revela a imagem do avô:



Figura 143 - Relógio



Figura 144 – Avô

Agora, leia o fragmento abaixo retirado do capítulo 7 do romance:

[...] nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele **seu terno preto de sempre**, grande demais pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca do seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia, era ele sempre apertado num colete, a corrente do **relógio de bolso** desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol de ouro; era esse velho asceta, esse lavrador asceta, esse lavrador fenado de longa estirpe que na modorra das tardes antigas guardava seu sono desidratado nas canastras e nas gavetas tão bem forradas das nossas cômodas, ele que não se permitia mais que o mistérios suave e lírico, nas noites mais quentes, mais úmidas, de trazer, preso à lapela, um jasmim rememorado e onírico, 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 das 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 além da **corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro** [...] (Grifos nossos) (Capítulo 7, p. 45-47).

⁴⁷ “Está escrito.”

- a) Compare a cena fílmica, imagens 143 e 144, o capítulo 15 e o fragmento do capítulo 7 do romance e transcreva como o diretor fez a adaptação. Nessa transcrição, utilize os recursos da linguagem do cinema na produção de sentido (montagem, câmera, iluminação, planos).
- b) O relógio nas mãos do avô é uma metáfora para o entendimento dos discursos nos sermões que o pai fazia para a família. Explique o que está subentendido nessa metáfora.
- c) Hora de produzir seu texto. O caráter mágico das imagens cinematográficas aparece com clareza por entre as técnicas fílmicas que ajudam na construção da ilusão. O poder da câmera subjetiva cria e recria a realidade. Os enquadramentos transformam a realidade em matéria artística. Os diversos tipos de planos clareiam a percepção da narrativa. A iluminação cria uma atmosfera expressiva. A música age na nossa sensibilidade. Enfim, o cenário, a cor, a iluminação, a montagem e tantos outros recursos auxiliam na construção da fantasia maravilhosa que é o cinema. Uma arte de iludir que estimula a sociabilidade, e, principalmente, a imaginação. O professor dividirá os alunos em 10 grupos. Cada grupo escolherá uma sequência do filme para produzir uma HQ⁴⁸ (história em quadrinhos). Para isso, utilize alguns dos recursos da linguagem do cinema para compor essas sequências e produza o sentido pretendido pelo narrador.

No final dessa atividade, a história do filme deverá estar demonstrada nessas HQs, portanto elas terão que compor, no conjunto das HQs, um começo, meio e fim⁴⁹.

- Lembre-se das etapas necessárias para escrever o seu texto: planejar, escrever e reescrever.

⁴⁸ As **Histórias em Quadrinhos**, ou simplesmente HQs, normalmente estão associadas à narração, apresentando texto e imagem que estabelecem uma ideia de complementaridade.

⁴⁹ O professor ainda pode solicitar uma encenação teatral aos alunos utilizando o conjunto dessas HQs. Solicitar a construção da HQ e da encenação a partir da cena da chegada do irmão Pedro no quarto de pensão. A cena anterior a essa, o início da narrativa, pode ser retirada dessas atividades.

Nível 5 - Reconhecendo a construção de um roteiro em uma cena fílmica

- ✚ Field define roteiro⁵⁰ como “uma história contada com imagens. É como um substantivo: isto é, um roteiro trata de uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo a sua “*coisa*” (grifo do autor) (2001, p. 15). Nessa história há diálogos e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática, e como no romance, manipula a fantasia na narração. Nas palavras de Carrière “O romancista *escreve*, enquanto o roteirista *trama, narra e descreve*” (grifos do autor) (1991, *apud.* COMPARATO, 2000, p. 20).
- ✚ Há seis etapas no processo de composição de um roteiro⁵¹: ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática.
 - **Ideia:** o roteiro surge a partir de uma ideia, um fato, algo que faz o escritor sentir a necessidade de relatar. Dessa ideia manifesta-se a criatividade, a imaginação, a fantasia. Ela pode vir de uma memória, de uma vivência, de um comentário, de uma notícia, de um livro, de uma revista. Também pode ser transformada, adaptada (como no caso de *Lavoura Arcaica*). Cada escritor dá a sua marca individual no texto, seu estilo, o que torna original.
 - **Conflito:** a ideia dramática define-se por um primeiro conflito, a essência do drama, condensado, os fundamentos da trama, a síntese da história, também chamado de conflito-matriz ou *story line*, esta deve ser breve, concisa e eficaz. A *story line* engloba a apresentação, o desenvolvimento e a solução do conflito. Compreende os momentos da narrativa tradicional: alguma coisa acontece, alguma coisa deve ser feita, alguma coisa se faz. Concretiza o que se vai desenvolver. Enfim, a *story line* possui conteúdos bem definidos: o conflito-matriz escolhido (o quê); a temporalidade (o

⁵⁰ Há uma classificação geral para roteiro, vigente até hoje, dada pelo *Screen Writers Guide*, publicado nos Estados Unidos. Essa classificação é dividida em seis itens genéricos: aventura, comédia, crime, melodrama, drama, outros (diversos). Nestes realizam-se subdivisões: Aventura (*western*, ação, mistério, musical); Comédia (romântica, musical, infantil-juvenil); Crime (psicológico, ação, social); Melodrama (ação, aventura, juvenil, detetives e mistério, crime, social, romântico, guerra, musical, psicológico e mistério, psicológico); Drama (romântico, biográfico, social, musical, comédia, ação, religioso, psicológico, histórico); Outros (fantasia, fantasia musical e comédia, fantasia ficção científica, farsa, terror, terror/psicológico, documentário, semidocumentário, desenhos animados, histórico, séries, educativo, propaganda, mudo erótico) (COMPARATO, 2000, p. 31). Vale ressaltar que não se deve manter preso a classificações, como também, podem-se combinar essas classificações num único roteiro.

⁵¹ Para compor essa seção, utilizamos o livro *Da criação ao roteiro*, de Doc Comparato (2000). Copilamos de forma bastante simplificada a estrutura de um roteiro para poder ser aplicada no ensino médio.

quando); a localização (o onde); as personagens (o quem); a história que vamos contar (o qual, a ficção); a estrutura (o como), e, finalmente, em que quantidade de tempo vai ocorrer (o quanto).

- **Personagens:** Quem vai viver o conflito básico. As personagens sustentam a ação e constroem um argumento. Nessa fase começam a caracterizar as personagens e a localizar a história no tempo e no espaço. A personagem vive a história criada, onde e quando for situada. Ela precisa pensar, sentir, ter uma maneira de falar (regionalismo), ter um nome, uma classe social, um tipo, um caráter, uma origem, possuir todos os valores que se consideram universais (morais, éticos, religiosos, afetivos, políticos, culturais, etc.). Enfim, que se manifeste de forma verossímil, real.
- **Ação dramática:** É o encadeamento dos feitos e dos acontecimentos que formam a história. Como desenvolver a ação. Ao centro da ação dramática dá-se o nome de *plot*, ou seja, o núcleo central da ação dramática, a espinha dorsal da história, onde todas as personagens estão interligadas por problemas, conflitos, intrigas, temas, etc. Um roteirista deve juntar o como ao qual, ao quando, ao onde, ao quê e ao quem. O como se traduz em desenvolver a ação dramática por meio de um ou vários *plots*. O roteirista deve saber estruturar sua história de forma criativa, harmoniosa e emocionante para prender o espectador. Resumindo, temos: protagonista (e atores secundários) + ação (história) + *plot* (como) = ação dramática.
 - ✓ A estrutura é a fragmentação da história em momentos dramáticos, que se convertem em cenas. O roteirista deve pensar em grupos de cenas e na sequência em que as vai montar, de forma que se tenha o máximo nível de tensão dramática, de acordo com o estilo pessoal do autor. Exemplificando, pensemos nas HQs: um quadrinho (cena) se segue a outro, com um encadeamento dramático (sequência) de acordo com a escolha do desenhista (estilo).
 - ✓ Ainda nessa estrutura, deve-se pensar em tempo para cada cena, número de atores, instalações, cenários, diálogos, narrador (se estará

presente ou não, em *off*), legendas (para comentários, explicação da cena), etc.

- ✓ **Tempo dramático:** Dentro de uma cena ocorre uma ação dramática, num determinado tempo, ou seja, quanto tempo terá cada cena. Cada cena possui um tempo interior próprio, durante o qual os acontecimentos ocorrem. Esse lapso do tempo não é real, mas dá a sensação de o ser. Insere-se o diálogo e às indicações que nele existem. Enfim, as personagens desenvolvem-se (quem é quem, como e por quê) falam (há diálogos). A cena abre-se, desenrola-se e acaba. Cada personagem obterá emoções, personalidade, problemas. Aqui há necessidade de várias reescritas até o roteiro final.
- ✓ **Unidade dramática:** É o roteiro final, é o trabalho com as cenas, onde contém todos os pormenores para a descrição da cena, a ação dramática e os diálogos. Também podem ser inseridos os recursos técnicos cinematográficos: movimentos de câmera, iluminação, pormenores de som, etc, de acordo com o estilo do produtor. No entanto, normalmente, esses recursos ficam a critério do diretor e equipe, pois, conforme afirma Field “o trabalho do escritor é dizer ao diretor o *que* filmar, não *como* filmar. Se você especifica como cada cena deve ser filmada, o diretor joga tudo fora. Justificadamente.” (grifo do autor) (FIELD, 2001, p. 155). Assim, do ponto de vista de Comparato (2000), compete ao diretor e à sua equipe transformar o *roteiro literário* em *roteiro técnico*, que é aquele que contém todas as indicações técnicas imprescindíveis para a conversão do texto em audiovisual (grifo do autor).
- ✚ Modelo de uma cena que compõe um roteiro⁵².
 - ✓ Expomos abaixo uma cena do primeiro episódio de *Retrato de Mulher*, passado na Rede Globo, em 1992/93, que se chamava “Era Uma Vez Leila”, protagonizado por Regina Duarte e dirigido por Del Rangel. Roteiro de Doc Comparato e Ricardo Linhares. Expomos a transcrição da cena 22 e início da 23:

⁵² Também adaptado do livro *Da criação ao roteiro*, de Doc Comparato, 2000.

“CENA 22 (ANTE-SALA DE CONSULTÓRIO MÉDICO/INT/DIA)⁵³

A câmera registra em detalhe uma revista com fotos dramáticas mostrando diversas situações relacionadas à fome, miséria, Etiópia, Somália, Nordeste brasileiro, Carandiru, guerra na Iugoslávia, etc. (Talvez seja necessário produzir a revista, para que alcance o impacto desejado.)

Close-up das fotos.

Uma mão passa rápido as fotos, quase que fecha a revista.

Corta para Leila, são suas mãos que folheavam distraídas a revista. Ela tem um instante de reflexão.

Abre a revista novamente e olha com mais atenção para as fotos.

Sílvia, que estava fazendo a ficha com a enfermeira, aproxima-se.

LEILA – (com o pensamento nas fotos) Ham?...

SÍLVIA – Ai, tanta complicação... Não sei o que eu tô fazendo aqui...

LEILA – Não foi o nosso trato? Eu acho o seguinte, Sílvia, quando a gente se propõe a fazer uma coisa, que faça bem-feita. Acho importante você fazer esses exames antes de viajar, sim. Saber se o neném está bem, se pode suportar a viagem até Goiás... Você vai adorar Hernâni, é meu ginecologista há anos...

SÍLVIA – Eu precisava de alguém que me ajudasse... Até imaginei que essa pessoa fosse você...

Ainda não consigo acreditar que você esteja aqui comigo...

Pausa, Leila não diz nada.

SÍLVIA – Você é uma mulher interessante, sabia?... Corajosa...

Porta abre e Hernâni entra.

A câmera só agora revela que estão na ante-sala do médico. É um lugar sofisticado.

HERNÂNI – Leila...Como está? E as crianças?

LEILA – Tudo muito bem... Foi tão gentil você ter aberto sua agenda pra nós, Hernâni.

HERNÂNI – Você merece muito mais do que isso.

LEILA – Esta é a moça que eu te falei pelo telefone, a Sílvia.

HERNÂNI – (pega-a pela mão) Vem, que não temos tempo a perder...

LEILA – Eu não posso esperar aqui?

HERNÂNI – Vai para o meu gabinete de estudo, é mais confortável.

Corta rápido para:

CENA 23 (GABINETE DE ESTUDOS/INT/DIA)

Câmera abre close de Leila olhando uma estante de livros. Com a mão, ela acompanha a lombada dos livros, com pomposos nomes clássicos. A câmera acompanha os volumes como se seguisse o olhar de Leila.

O ambiente é sofisticado, silencioso, uma confortável poltrona, atmosfera aconchegante. [...]"

⁵³ Em toda cena há o cabeçalho, ou seja, uma descrição que resume a cena, composta de: local, interior (INT) ou exterior (EXT), se é dia ou noite.

✚ Para se produzir uma cena filmada e gravada, há algumas etapas⁵⁴ que precisam ser conhecidas, como Pré-Produção, Produção, Pós-Produção. Vejamos cada uma delas:

- Na pré-produção, ou fase inicial da criação do vídeo, há necessidade de escrever a ideia (ou argumento), a sinopse (ou *story line*) e o roteiro. Nessa fase, precisa-se, também, conhecer o espaço para gravar as imagens, definir as funções da equipe (roteirista, diretor, produtor, cinegrafista, claquetista, editor), montar cenários, conhecer locações e fazer o orçamento. Aqui, o professor pode dividir a turma em grupos e definir essas funções para cada grupo:
 - ✓ Roteirista: quem escreve o roteiro.
 - ✓ Diretor: quem coordena o processo, aquele que decide os movimentos da câmera, a iluminação, os enquadramentos, as interpretações e a edição final.
 - ✓ Produtor: responsável pela administração do vídeo, quem contrata (escolhe) a equipe, o elenco, os equipamentos, os espaços. Normalmente, trabalha em parceria com o diretor.
 - ✓ Cinegrafista: quem vai captar as imagens, deve conhecer os movimentos de câmera, dos planos e dos enquadramentos, também os efeitos de iluminação e de som.
 - ✓ Claquetista: responsável pela ordenação das cenas e pela claquete⁵⁵.
 - ✓ Editor: responsável pela edição final.
- Na produção, fase onde ocorrem as gravações e captações de imagens, põe-se em prática o roteiro.
 - ✓ Nessa fase, procure evitar ruídos externos, como, conversas paralelas, vento, chuva, etc.

⁵⁴ Utilizaremos as etapas de uma produção de audiovisual. Para se criar um vídeo há necessidade de equipamentos específicos que a escola não possui, por isso a produção da cena será uma encenação filmada e gravada, no entanto, os alunos a montarão como se fosse produzir um audiovisual, utilizando para isso espaço interno e externo da própria escola ou da casa do aluno; câmera, iluminação e sons comuns, com recursos disponíveis na escola ou em casa.

⁵⁵Claquete: pequeno quadro-negro em que se registra o título do filme, da novela, do programa, etc., além dos números correspondentes a cada sequência, tomada e cena [A claquete é sempre filmada no início de cada tomada, a fim de, com suas indicações técnicas, facilitar o trabalho posterior de montagem de som e imagem.] (HOUAISS, 2001, p. 735).

- ✓ Não há necessidade, na gravação, de seguir a sequência cronológica do roteiro. Na edição, as cenas serão ordenadas.
- Na pós-produção, fase em que ocorre a montagem das cenas, introdução da trilha sonora e dos efeitos do vídeo. Para editar o vídeo, há diversos *softwares* que podem ser usados, como: Movie Maker, Kdenlive, Adobe Premiere, Adobe After Effects, etc.

❖ **Aplicando atividades**

- 1) O diretor do filme, Luiz Fernando Carvalho, em entrevista concedida em outubro de 2001, no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, para alguns jornalistas e críticos de cinema, disse que leu o livro de Raduan Nassar e visualizou o filme. Em suas palavras: “Primeiro eu li o *Lavoura...* e visualizei o filme pronto, quando cheguei ao final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro”. Carvalho, na construção do roteiro, guiou-se pela narrativa do romance, como se as palavras tivessem alma e virassem imagem. Faça um exercício prático dessa criação: feche os olhos durante alguns momentos e deixe que as imagens do romance venham à mente. Tente visualizar cenas o mais detalhadamente possível. Tome uma cena e fixe nela o pensamento. Transcreva-a.
- 2) Toda dramaturgia, literária ou audiovisual, trata de um conflito-matriz que pode ser reduzido a uma *story line* (a síntese da história – o enredo). A *story line* deve englobar a apresentação, o desenvolvimento e a solução do conflito. Compreende os momentos da narrativa tradicional: o conflito-matriz (o quê); a temporalidade (o quando); a localização (o onde); as personagens (o quem). Faça uma *story line* do romance *Lavoura Arcaica*. É conveniente que seu texto seja claro, fluido e esteja bem redigido; um texto que pareça pedir que seja transformado em imagens e diálogos, por isso reescreva-o várias vezes.
- 3) Assista ao filme *Lavoura Arcaica*. Interrompa-o de meia em meia hora e faça, de cada vez, uma *story line* do trecho assistido. Ao final, junte as *story line* e transforme-as em uma só para compor a síntese do filme. Compare-a com a *story line* do romance e teça comentários.

- 4) A personagem é um elemento extremamente importante em uma história, sem ela não há drama. Em relação à personagem André da história de *Lavoura Arcaica*, responda as questões abaixo:
- Como é a personagem? Descrição física e personalidade.
 - Como pensa e como fala?
 - Onde vive? Com quem e em que circunstâncias?
 - Trabalha? Onde? Que faz para viver? Como são o seu meio e sua família?
 - Tem alguma peculiaridade?
 - O que pensa da vida?
 - Quais são seus conflitos, valores e sentimentos?
 - Qual sua forma de agir perante os seus problemas?
 - Ao final, houve mudança no seu comportamento ou modo de agir?
- 5) Observe sua própria história. Responda as mesmas perguntas do exercício anterior para você mesmo e tente analisar as mudanças que sofreram os valores, atitudes e até comportamentos com o decorrer do tempo. Trace seu perfil como se fosse um personagem de um grande filme.
- 6) A ação dramática em um romance ou em um filme é o encadeamento dos feitos e dos acontecimentos que formam a história. Ao centro da ação dramática, em roteiros para filmes, dá-se o nome de *plot*, ou seja, o núcleo central da ação dramática, a espinha dorsal da história, onde todas as personagens estão interligadas por problemas, conflitos, intrigas, temas, etc. Em relação ao filme *Lavoura Arcaica*, responda as questões abaixo:
- O conflito de André fica claro no princípio da história? É um conflito importante? Por quê?
 - A história é composta de um único núcleo dramático? Ou existem outros? Quais?
 - Quais são as cenas principais do filme?
 - O conflito-matriz é a base central da história? Explique.
 - O clímax está no final da história? É dramaticamente forte? Explique.
 - O desfecho é satisfatório? Ficou por solucionar algum *plot* (ou núcleo dramático) na história?

7) Faça uma mudança quanto ao conteúdo da última sequência do filme, ou seja, manipule o clímax e crie um novo final como resolução do conflito-matriz da história.

8) Dentro de uma cena desenvolvida para um roteiro fílmico ocorre uma ação dramática, num determinado tempo, ou seja, quanto tempo terá cada cena. Cada cena possui um tempo interior próprio, durante o qual os acontecimentos ocorrem. Insere-se o diálogo e as indicações que nele existem. Na história de *Lavoura Arcaica*, não há diálogo entre as personagens de André e Ana. Sugerimos uma situação para ser desenvolvida:

- André e Ana dialogam e expõem seus sentimentos, fazem uma declaração de amor, após a primeira festa da história. Crie a cena e insira o diálogo. Observe que é uma situação complexa e de muita tensão.

Após essa atividade, represente, com a ajuda de um colega, a cena escrita por você. É importante criar a possibilidade de estabelecer um *feedback* para seu trabalho com o diálogo.

9) A unidade dramática, na construção de um roteiro, é o trabalho final com as cenas, onde contém todos os pormenores para a descrição desta, a ação dramática e os diálogos. Também podem inserir alguns elementos técnicos da linguagem do cinema que são imprescindíveis para a cena. Agora você vai rever o filme *Lavoura Arcaica* com bastante atenção, escolher uma cena e criar o *script* (roteiro). Segue abaixo uma descrição do formato de um *script* (é uma sugestão, não precisa segui-la ao pé da letra):

1. O número da cena.
2. A identificação da cena (exterior ou interior, lugar, dia ou noite).
3. A descrição sumária da ação (conduta da personagem, aparência).
4. Indicações do movimento de câmera (planos), iluminação, cor, som.
5. Indicação de ambientação geral da cena.
6. Nome das personagens, atitudes de interpretação e o diálogo.

Segue um modelo:

TÍTULO: MALU MULHER (REDE GLOBO)

Capítulo: Parada Obrigatória (1980)

Roteirista: Doc Comparato

CENA 24. INTERIOR. QUARTO DE MALU. DIA

Malu acorda; estava sonhando. Abre os olhos. Como todo o mundo faz quando acorda, tem de se situar no tempo e no espaço. Elisa está no meio do quarto, de pé, com uma bandeja nas mãos.

PLANO GERAL

MALU: - Elisa?

ELISA: - Trouxe o seu café!

TRAVELLING

Elisa aproxima-se e pousa a bandeja em cima da cama.

MALU: - Formidável!

ELISA: - Achei que lhe agradaria.

MALU: - Ah! Que boazinha! Obrigada!

Elisa se senta ao lado de Malu.

CLOSE da bandeja e do típico café da manhã.

MALU: - Bom dia, meu amor!

- 10) Com o *script* criado no exercício anterior, você e seus colegas do grupo montarão um vídeo. Cada componente ficará com uma função (diretor, produtor, cinegrafista, claquetista, editor) para produzir esse vídeo. O elenco (personagens) também será distribuído entre os participantes do grupo (que podem ser os mesmos com as funções anteriores). Ensaie a cena, filme e grave-a para produção do vídeo. Esse trabalho pode ser exposto, depois, para as outras turmas da sua escola. Bom trabalho!

Nível 6 – Expansão da leitura: outras obras

Ler um livro é desinteressar-se da gente deste mundo comum e objetivo para viver noutra mundo. A janela iluminada noite adentro isola o leitor da realidade da rua, que é o sumidouro da vida subjetiva. Árvores ramalham. De vez em quando passam passos. Lá no alto estrelas teimosas namoram inutilmente a janela iluminada. O homem, prisioneiro do círculo claro da lâmpada, apenas ligado a este mundo pela fatalidade vegetativa de seu corpo, está suspenso no ponto ideal de uma outra dimensão, além do tempo e do espaço. No tapete voador só há lugar para dois passageiros: leitor e autor.

Augusto Meyer

- ✚ Sabemos que é difícil introduzir os alunos, principalmente os de Ensino Médio, na leitura de obras literárias mais complexas, que exigem mais que simplesmente a assimilação passiva das palavras. Nesse sentido, atrair a atenção de nossos alunos com o recurso da mídia pode ser um caminho para a leitura. Como vimos nos níveis anteriores, há uma infinidade de atividades que podem ser aplicadas para estes dois objetos de leitura: o romance e o filme. Assim, o cinema é um aliado para nós, professores, uma vez que há boas opções, tanto na Literatura Brasileira quanto na literatura estrangeira, para explorar e ampliar a leitura de nossos alunos.
- ✚ Segue abaixo uma lista⁵⁶ de bons filmes adaptados de romances para o professor utilizar na sala de aula como forma de motivação de seus alunos para penetrar no mundo da leitura. Eles podem ser uma base para futuros trabalhos (Obs. Alguns vêm com link para acessar o filme).

- Adaptações estrangeiras:

- ❖ **FILME: O Leitor**

Com direção de Stephen Daldry, esse filme produzido em 2008 é baseado no romance do escritor alemão Bernhard Schlink. Relata a história de amor entre uma mulher de origem humilde e um jovem estudante. O filme foca, especificamente, como a relação entre eles se estabelece por causa do amor pelos livros e como a capacidade de ler modifica a visão de mundo. É importante selecionar os trechos do filme que apresentem essa relação, excluindo outras de cunho sexual que não são adequadas ao espaço de sala de aula.

Link para o filme:

https://www.youtube.com/watch?v=vRIKGCI__bM

- ❖ **FILME: O nome da Rosa**

1986 – Itália/França/Alemanha

Adaptação para o cinema da obra homônima do pensador italiano Umberto Eco. Trata-se de uma trama ambientada no Séc. XIII. Uma série de mortes

⁵⁶Alguns filmes dessa lista pertencem ao curso realizado por nós pela UFPG, *Cinema e ensino: a sétima arte na sala de aula*, organizado pela Professora Dr^a Maria Fatima Menegazzo Nicodem.

misteriosas em um mosteiro dominicano começa a ser investigada por um frade franciscano e seu jovem acompanhante. No decorrer das investigações, são levantadas algumas das questões centrais que caracterizam a Idade Média: a relação entre a doutrina cristã, a filosofia e a ciência; a atitude intolerante da ala mais ortodoxa da Igreja diante das divergências dentro do próprio credo; a questão das heresias entre as diversas orientações no seio do cristianismo e o processo de Inquisição.

Link para o filme (em Espanhol):

<https://www.youtube.com/watch?v=u6-57uQTPpE>

❖ **FILME: Fúria de Titãs**

2010 – EUA

O diretor Louis Leterrier produziu em 2010 essa versão livre do mito de Perseu e Medusa. O ponto positivo desse filme é que por ser bastante recente, tende a ser bem aceito pelos alunos e pode ser usado para ilustrar o estudo dos mitos.

Link para o filme:

<http://megafilmesonline.net/furia-de-titas-dublado/>

❖ **FILME: O Carteiro e o Poeta**

1995 - Bélgica

Michael Radford baseou-se no livro *Ardiente paciência*, de Antonio Skármeta. O filme conta a história de Pablo Neruda, quando vivia na Itália, por volta dos anos 1950. A história relata a vida do poeta, quando ele começou a se relacionar com Mário, o carteiro responsável por sua correspondência. Mário, que era analfabeto, aos poucos aprendeu a escrever, revelando seus sentimentos por Beatrice, e Neruda ganhou, em troca, um ouvinte compreensivo para as lembranças saudosas do Chile. Esse filme é excelente para exemplificar o estudo da figura de linguagem mais presente em poemas, a metáfora.

Link para o filme:

<https://www.youtube.com/watch?v=8G2XBVeURVE>

❖ **FILME: Germinal**

1993 – Bélgica/França/Itália

Adaptação para o cinema de romance homônimo do escritor Francês Emile Zola, publicado em 1885. Retrata as condições de trabalho e vida dos trabalhadores das minas de carvão na segunda metade do século XIX, bem como a emergência dos movimentos, greves e revoltas operárias.

Link para o filme:

<https://www.youtube.com/watch?v=XFs0LCnW-IM>

❖ **FILME: O crime do Padre Amaro**

2007 – México

O filme *O crime do padre Amaro* é baseado no romance homônimo de Eça de Queirós. O objetivo do filme é analisar o comportamento humano frente a uma sociedade decadente. O romance trata, claramente, do combate aos valores religiosos, éticos e morais vigentes na sociedade mexicana da época.

Direção de Carlos Carrera.

❖ **FILME: O enigma de Kaspar Hauser**

1975 – Alemanha

Não é adaptação, mas é um excelente filme para refletir sobre a linguagem e a diversidade. Filme que se inicia em 1828, na praça central de Nuremberg, onde aparece Kaspar Hauser. Sem conseguir falar nada, é a representação pura e romântica do homem natural. Contudo, diante do racionalismo e dos costumes da sociedade a que não consegue se adaptar, acaba morto violentamente por aqueles que não conseguem conviver com a inquietação provocada pela diversidade.

Link para o filme:

<https://www.youtube.com/watch?v=geug75xNoAo>

• Adaptações Nacionais

❖ **FILME: O que é isso companheiro**

1997 – Brasil

Filme que se passa na época da ditadura militar no Brasil. Baseado em livro homônimo do jornalista e político Fernando Gabeira, retrata a organização dos movimentos clandestinos e, especificamente, o sequestro de um

embaixador norte-americano para depois negociar a sua libertação em troca da soltura de presos políticos.

Link para o filme:

https://www.youtube.com/watch?v=9_ODe6ar7ag

❖ **FILME: Memórias Póstumas de Brás Cubas**

2002 – Brasil

O filme *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é baseado no livro homônimo de Machado de Assis, um clássico da literatura brasileira. A adaptação conta com a direção de André Klotzel.

Link para o filme:

<https://www.youtube.com/watch?v=zkdD937k32A>

❖ **FILME: O primo Basílio**

2007 - Brasil

O filme *O primo Basílio* é uma adaptação do romance homônimo de Eça de Queirós. O filme faz uma crítica à sociedade, aos costumes e à religião. Direção de Daniel Filho.

Link para o filme:

<https://www.youtube.com/watch?v=-2cAmxICfIY>

❖ **FILME: O Auto da Compadecida**

2000 - Brasil

O bem humorado filme *O Auto da Compadecida* é baseado na peça teatral homônima, que foi escrita em forma de auto e em três atos, do autor Ariano Suassuna. O filme tem direção de Guel Arraes e roteiro de Adriana Falcão.

❖ **FILME: Capitães de Areia**

2011 – Brasil

Baseado no livro homônimo de Jorge Amado, *Capitães de Areia* foi dirigido por Cecília Amado (neta do escritor). O filme aborda a vida de meninos abandonados que viviam em um trapiche na década de 1930, na cidade de Salvador.

Link para o filme:

<https://www.youtube.com/watch?v=u7v3jxLU074>

❖ **FILME: Cidade de Deus**

2002 - Brasil

- ❖ O filme *Cidade de Deus* é uma adaptação do romance homônimo de Paulo Lins, que é baseado em fatos reais. Para escrever o livro, o autor utilizou parte do material coletado durante os oito anos em que trabalhou como assessor de pesquisas antropológicas sobre a criminalidade e as classes populares do Rio de Janeiro. O filme tem na direção Fernando Meirelles e Kátia Lund.

Link para o filme:

<https://www.youtube.com/watch?v=-0WCKvzN5WM>

- ❖ **FILME: Sonhos tropicais**

2001 - Brasil

- ❖ Dirigido por André Sturm e com roteiro também de André Sturm, Fernando Bonassi e Victor Navaso, o filme *Sonho tropicais* é uma adaptação do romance homônimo de Moacyr Scliar.

- ❖ **FILME: Dom**

2003 – Brasil

Filme inspirado em “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, com roteiro e direção de Moacyr Góes. Amor, ciúmes, triângulo amoroso, desconfiança são temas desse enredo.

- ❖ **FILME: Desmundo**

2003 – Brasil

Filme baseado no romance de Ana Miranda sobre a vinda de moças órfãs ao Brasil do século XVI para se casarem com os primeiros colonizadores portugueses. Falas em português arcaico, com legendas para o contemporâneo. Direção de Alain Fresnot.

- ❖ **FIME: Outras estórias**

1999 – Brasil

Filme baseado em cinco contos de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa. Direção de Pedro Bial.

- ✚ Outra atividade que pode ser desenvolvida com os alunos em sala de aula, após lerem livros e assistirem a filmes, seria, a partir deles, criar textos em outros gêneros textuais. Tanto *Lavoura Arcaica* quanto qualquer outro romance e filme trabalhados podem ser

convertidos, na medida em que for sendo possível, em fábulas, contos, crônicas, notícia de jornal, poemas, cartazes, anúncio publicitário, entre tantos outros. Assim, a leitura passa a ser um exercício de voz do aluno, integrada no seu grupo social, nunca reprimida, mas sempre estimulada e encorajada para atingir a finalidade do ensino de língua portuguesa: ampliar a competência comunicativa para falar, ouvir, ler e escrever bons textos, adequados e socialmente relevantes, conforme propõe Antunes (2009, p. 122).

✚ Por fim, nosso objetivo nesse Roteiro foi oportunizar aos professores de língua portuguesa uma alternativa de leitura e interpretação de textos para alunos do Ensino Médio. Por meio de romance e filme oferecemos recursos didáticos que podem auxiliar na elaboração e planejamento de aulas mais atrativas.

✚ Como última atividade desse Roteiro, pedir ao aluno para responder a questão abaixo:

Você acha que assistir a um filme baseado numa obra literária substitui a leitura do livro? Para responder, leve em consideração que se trata de duas linguagens diferentes das quais resultam também produtos distintos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mundo da comunicação, no século XXI, as produções de objetos culturais alteram-se e incorporam diferentes linguagens. Essa diversidade promove estudos sobre a comunicação humana na constituição de significados do verbal junto com o não verbal, com o viso-sonoro, etc. Nesse viés, os jornais, vídeos, filmes, entre tantos outros, são exemplos de como a cultura humana utiliza e mistura elementos do verbal com outras linguagens. Nos filmes, especificamente, percebemos a estreita relação interdependente entre imagem e palavra. No discurso fílmico, essa relação responde por efeitos diferenciados de sentidos a serem atribuídos pelos espectadores.

Assim, ao propormos a análise da transmutação fílmica, de Luiz Fernando Carvalho (2001), da obra literária *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, foi nossa intenção promover um diálogo entre as duas linguagens, literária e fílmica, verificando os mecanismos de construção de sentido mobilizados pelos dois textos. E, a partir dessa construção, instrumentalizar os alunos do ensino médio para que leiam, compreendam e analisem, eficientemente, esses gêneros textuais, como também, os diferentes textos que circulam na esfera social, para se posicionarem criticamente diante das mensagens midiáticas deste século.

Nas análises que desenvolvemos nesta tese, compreendemos aspectos relevantes na transposição de *Lavoura Arcaica* para o processo de construção de sentidos de seu discurso.

Observamos que a transmutação das linguagens resultou em transformações inevitáveis diante da mudança de suporte e modos de produção, revelando que a nova obra se tornou autônoma, sujeita a comparações e críticas, mas com várias relações com o texto que lhe serviu de base, portanto não foi uma mera ilustração do texto literário. Analisamos os elementos expressivos empregados no cinema – a câmera, os planos, o som, a música, os enquadramentos, entre outros – a fim de evidenciar as significações na narrativa fílmica. Vimos que estes recursos auxiliam o diretor para a composição do mundo maravilhoso do espetáculo cinematográfico. Enfim, no conjunto da análise realizada aqui, temos uma visão de artes que

exercitam seus elementos componentes em obras distintas, mas com o propósito único de buscar uma forma de expressão plena.

Trabalhos que versam sobre a transmutação de linguagens podem auxiliar outros que queiram mostrar como as adaptações podem se constituir em poderosa instância para ampliar e diversificar o conhecimento e a leitura, tanto dos textos ficcionais, literários, como da própria linguagem cinematográfica, possibilitando-nos dinamizar e atualizar as formas de aquisição dos conhecimentos dessa linguagem e do caminho para uma leitura interdiscursiva.

Realizamos um estudo semiótico dos discursos utilizados no romance e no filme, utilizando como ferramenta de análise a teoria semiótica de linha francesa. O arcabouço teórico dessa linha ajudou-nos a desvendar os processos de geração de sentido em suas profundezas. Fizemos uma leitura dos aspectos discursivos, narrativos e profundo das obras escolhidas, como também, abarcamos a formação do semissymbolismo e o campo da enunciação. A leitura permitiu-nos compreender o processo de construção de sentidos materializados em textos literários e fílmicos.

Também encontramos nessa teoria um aparato metodológico eficaz para a aplicação de atividades de leitura e compreensão de textos em sala de aula. A atividade pedagógica pode apoiar-se em diretrizes teóricas consistentes, que sustentem a prática docente e formalizem a aprendizagem do educando. Isso implica salientar que é importante a escola estar organizada para oportunizar estratégias pedagógicas que direcionem, no ensino de língua portuguesa, a leituras prazerosas, criativas, produtoras de sentido, a partir do convívio com variadas formas significantes. O suporte teórico precisa levar em consideração uma prática de leitura que esteja em contato com textos de diversas naturezas: o filme, a novela, o romance, a história em quadrinhos.

Muitas são as teorias e as correntes científicas disponíveis, no entanto, isoladamente, elas ainda não solucionaram a baixa qualidade de ensino no que concerne à leitura. O Brasil é um país de não leitores ou de poucos leitores competentes e proficientes, conforme comprovam os resultados do Instituto Pró-Livro, da Prova Brasil e do Pisa 2015. Nesse sentido, é relevante considerar a possibilidade de integrar teorias que abarquem a imensa variedade de textos manifestados em diferentes linguagens: verbais, não verbais e sincréticos. Por isso

nosso posicionamento em favor da teoria semiótica de base greimasiana, que subsidia o professor para compreender a organização composta nos discursos de textos manifestados em diferentes suportes, tornando-se, assim, uma aliada segura na prática pedagógica. Nesse sentido, o educador pode mediar uma leitura aprofundada realizada pelo aluno.

Para isso, propusemos um roteiro de leitura com atividades para o educando do ensino médio melhor compreender o romance e o filme transmutado, transformando-se em um coenunciador mais capaz, consciente e crítico. Criamos leituras possíveis que podem ser acolhidas e melhoradas pelo educador em sala de aula, por meio de análise semiótica dos textos, especificamente literário e fílmico, juntamente com aportes teóricos do cinema como forma de encaminhamento para a compreensão desses textos. Nosso intuito foi o de ilustrar que é possível a semiótica, juntamente com outras áreas, alicerçar o trabalho do professor nas questões de leitura e reflexão da linguagem. É preciso que a escola abra espaço para teorias que possam contribuir com o ensino, principalmente, da língua materna, de modo a efetivar o que os documentos oficiais propõem para o aluno egresso do ensino médio, ou seja, competências que lhes garantam o conhecimento sobre as diversas manifestações da linguagem verbal, não verbal e sincrética para poder posicionar-se a elas, compreendê-las, aplicá-las ou transformá-las. Enfim, sugerimos uma prática leitora, aliada a tantas outras que existem, que pode atender às necessidades sociais quando o aluno se deparar com os discursos na vida contemporânea. Acreditamos na possibilidade de que uma vez de posse de ferramentas consistentes para a leitura, qualquer educador pode ousar, fazer diferente, realizar algo a mais aos seus alunos.

Os resultados expostos, resumidamente, aqui, permitem-nos concluir que alcançamos nossos objetivos graças aos aportes teóricos do cinema e ao arsenal teórico e metodológico da teoria semiótica. A junção dessas teorias mostrou-nos a compreensão dos sentidos em profundidade e permitiu-nos assimilar os processos de construção de sentido materializados em textos literários e fílmicos, como também, alicerçou a inserção dessas áreas ao ensino de leitura.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade aberta, 2002.

ALMEIDA, Milton J. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Editora Cortez, 2001 (2004).

ANTUNES, Irlandé. **No meio do caminho tinha um equívoco: gramática, tudo ou nada**. In: Bagno, Marcos. (Org.). *Linguística da norma*. São Paulo: Edição Loyola, 2002. P. 127-134.

_____. **Aula de português: encontro & interação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003 (2009).

_____. **Muito além da gramática: por um ensino de línguas sem pedra no caminho**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

ARISTOTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

_____. **Poética**. Tradução Edson Bial. São Paulo: Edipro, 2011.

ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história: a fotografia do cinema**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

AUMONT, J. et al. 6. ed. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2007.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALLERINI, Frantjesco. **Cinema brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus, 2012.

BALOGH, A. M. **A transmutação do literário ao fílmico e ao televisual**. Glotta, São José do Rio Preto, n. 14, 1992.

_____. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. **O discurso ficcional na Tv**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1988 (1990 e 2005).

_____. **Teoria do Discurso: fundamentos semióticos**. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A retórica da imagem. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BASTOS, Lúcia Kopschitz Xavier; MATOS, Maria Augusta Bastos. **A produção escrita e a gramática**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. et al. **Textos escolhidos**. Tradução de José Grunnewald. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesko. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENVENISTE, E. **Problemas de lingüística geral II**. Campinas: Pontes, 1989.

_____. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de Lingüística Geral I**. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERTRAND, Dénis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 1998.

BOBERG, H. T. R.; STOPA, R. **Leitura literária na sala de aula**: propostas de aplicação. Curitiba, PR: CRV, 2012.

BORNEUF, R.; QUELLET, R. **O universo do romance**. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL. Secretaria da Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental – Língua Portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1998a.

_____. Conselho Nacional da Educação. Diretrizes curriculares nacionais: Ensino Médio. In: _____. SEMTEC. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio**. Brasília: MEC/SEMTEC, 1998b.

_____. Ciências humanas e suas tecnologias. Parte IV. In: _____. SEMTEC. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio**. Brasília: MEC/SEMTEC, 2002.

BREMOND, Claude. Ética do filme e moral do censor. In: ESPÍRITO SANTO, Michael. (Org.). **Cinema, estudos de semiótica**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1973.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

BUNZEN, Clecio; MENDONÇA, Márcia. (Org.). **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 21-37.

CÂNDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: DANYAS, Vinicius (Org.). **Textos de intervenção** – bibliografia de Antonio Candido. São Paulo: Editora 34, 2002.

CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de Luz** – o drama romântico no cinema. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CARRIÈRE, Jean Claude. **Práctica del guión**. Cinematográfico. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991, p. 15.

_____. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CLARAS, S. M. **Semiótica, leitura, análise linguística**: uma proposta de intervenção no ensino fundamental. UEL: Londrina:, 2011. 356f.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

COPE, B. KALANTZIS, M. New media, new learning. In: COLE, D.; PULLEN, D. **Multiliteracies in motion**: current theory and practice. New York: Taulor & Francis, 2009.

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.

CORTINA, Arnaldo. **O texto e o leitor**. Um problema de interpretação. São Paulo: FFLCH/USP. Dissertação de mestrado. 1988.

_____. **Leitura como processo de compreensão e de interpretação**. O príncipe e seus leitores. São Paulo: FFLCH/USP. Tese de doutorado, 1994.

_____. Semiótica e leitura: os leitores de Harry Potter. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (Org.) **Razões e sensibilidades**: A semiótica em foco. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.

_____; MARCHEZAN, Renata Coelho. Teoria semiótica: a questão do sentido. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (Org.). **Introdução à linguística**: fundamentos epistemológicos. v. 3, 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____; SILVA, Fernando Moreno da. **Semiótica e comunicação**: estudos sobre textos sincréticos. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2014.

COSTA, Maria Cristina C. **Ficção, Comunicação e Mídias**. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

COURTÉS, Joseph. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.

CUNHA, Renato. **As formigas e o fel** – literatura e cinema em um copo de cólera. São Paulo: Annablume, 2006.

DALEY, E. **Expandindo o conceito de letramento**. Trabalhos em Linguística Aplicada, Campinas, v. 49, n. 2, p. 481-491, jul./dez. 2010.

D'ÁVILA, Nícia. **Harry Potter e a Pedra Filosofal e o vídeo: A camisinha**. *Semiótica na transcodificação e esquematização de textos sincréticos*. Material didático, Unimar, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEMO, P. O porvir: desafios das linguagens do século XXI. Curitiba: Ibpex, 2007. In: SILVEIRA, Ana Paula Pinheiro da. **O jogo da leitura e a leitura do jogo**: semiótica, games e ensino. 2013. 243f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, 2013.

DINIZ, Maria Lucia V. P.; PORTELA, Jean Cristtus. (Org.). **Semiótica e mídia**: textos, práticas, estratégias. Bauru: UENESP/FAAC, 2008.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Interdisciplinaridade: literatura e cinema. In: **Fragments**: o ensino de literatura e cultura de língua inglesa no Brasil. Revista de Línguas e Literatura Estrangeiras. v.7, n. 1. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.

_____. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução.** Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e conto maravilhoso.** São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.

_____. **O estilo nos textos: histórias em quadrinhos, mídia, literatura.** São Paulo: Contexto, 2003.

_____. HQ e charge. In: LOPES, Ivã Carlos.; HERNANDES, Nilton. (Org). **Semiótica, objetos e práticas.** São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **A comunicação nos textos: leitura, produção e exercícios.** São Paulo: Contexto, 2005 e 2012.

DOLZ, Joaquim; SCHNEUWLY, Bernard e Colaboradores. **Gêneros orais e escritos na escola.** Tradução e organização Roxane Rojo e Galaís Sales Cordeiro. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2004.

DONDIS, A. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

SCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ESPÍRITO SANTO, Michel do. **Cinema, estudos de semiótica.** Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

FARACO, Carlos Alberto. As sete pragas de ensino de português. In: GERALDI, João Wanderley. (Org.). **O texto na sala de aula: leitura & produção.** 4. ed. Cascavel:Assoeste, 1984, p. 17-23.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI; FRANCISCO Platão. **Para entender o texto: leitura e redação.** São Paulo: Ática, 1992.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo.** São Paulo: Ática, 1996 (2016).

_____. **Lições de texto: leitura e redação.** São Paulo: Ática, 1996.

_____. Teorias do discurso e ensino da leitura e da redação. In: GRAGOATÁ. **O ensino de língua e da literatura**. Revista do Instituto de Letras - Programa de Pós-Graduação. Niterói: EDUFF, nº 2, 1º semestre, 1997.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1999a (2009).

_____. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1999b.

_____. O Ethos do enunciador. In: CORTINA, Arnaldo.; MARCHEZAN, Renata Coelho (Org.) **Razões e sensibilidades: A semiótica em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.

_____. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

FLOCH, Jean Marie. Quelques oncepts fondamentaux em sémiotique générale. In: _____. **Petitesmythologies de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique**. Paris/Amsterdam: Hadés/Benjamins, 1985, p. 189-207.

FLOCH, Jean Marie. **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas – 1**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2001.

FREGONEZI, Durvali Emílio. **Leitura e ensino**. Londrina: Eduel, 1999.

GAUDREAU, André; JOST, François. **El relato cinematográfico – cine y narratologia**. Barcelona: *Paidós*, 1995.

GENETTE, G. **Figures III**. Tradução de Ivone Floripes Mantoanelli. Paris: Seuil, 1972.

_____. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

GERALDI, João Wanderley. Unidades básicas do ensino de português. In: GERALDI, João Wanderley. (Org.). **O texto na sala de aula: leitura & produção**. 4. ed. Cascavel:Assoeste, 1984, p. 49-69.

_____. **Portos de passagem**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento**. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOTTARDI, Ana Maria (Org.). **A retórica das mídias e suas implicações ideológicas**. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.

_____; SILVA, Tânia A. Tinonin da; SCOPARO, Tânia R. M. T. **Machado, Eça e o cinema**. São Paulo: Arte & Ciência, 2008.

GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural**. 2. Ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____; **Du sens**. Paris: Seuil, 1970.

_____. **Du sens II: essais sémiotiques**. Paris: Seuil, 1983.

_____; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix. s/d.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. **Revista Matrizes**, São Paulo, n. 2, Jan/Jul 2010.

HERNANDES, Nilton. **Semiótica dos jornais: análise do Jornal Nacional, Folha de São Paulo, Jornal da CBNM, Portal UOL, revista Veja. 2005**, 324 fls. Tese. (doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2005.

HJELMSLEV, L. T. **Prolegomenos a uma teoria da linguagem**. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNI, Octávio. **“Lavoura Arcaica”**. Ensaios de Sociologia da Cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

INEP. **BRASIL no Pisa 2015**. Sumário Executivo. Diretoria de Avaliação da Educação Básica-DAEB. Ministério da Educação, 2016.

Disponível em:

http://download.inep.gov.br/acoes_internacionais/pisa/documentos/2016/pisa_brasil_2015_sumario_executivo.pdf. Acesso em 20/01/2017.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema** - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. Trad. de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

_____. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.

_____. **Por que estudar literatura?** São Paulo: Parábola, 2012.

_____. A leitura como retorno a si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas. **Leitura subjetiva e ensino de literatura**. ROUXEL, A., LANGLADE, G. e REZENDE, N.L. (Org.). São Paulo: Alameda, 2013.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KLEIMAN, Angela B.; MATENCIO, Maria de Lourdes M. **Letramento e formação do professor: práticas discursivas, representações e construção do saber**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2005.

KLEIMAN, Angela. **Oficina de leitura: teoria e prática**. Campinas, SP: Pontes, 2007.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 2006.

LAVOURA ARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001. DVD (172 min), son., color. Baseado no romance "Lavoura Arcaica" de Raduan Nassar.

LAWSON, John Howard. **O processo de criação no cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEMKE, J. L. **Letramento metamidiático: transformando significados e mídias**. Trabalho em Linguística Aplicada, Campinas, v. 49, n. 2, p. 455-479, jul./dez. 2010.

LIMA, Sheila Oliveira. Subjetividade e formação do leitor: o problema da ausência da leitura literária em livros didáticos do ciclo 1 do ensino fundamental. **Terra Roxa e outras Terras**, Londrina, vol. 31, p. 18-30. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/27154>. Acesso em: 10 ago. 2017.

LIMOLI, Loredana; AMEKO, Paula Cristina. **Semiótica e literatura na escola: uma proposta de leitura de Vidas Secas, de Graciliano Ramos**. Estudos Linguísticos. USC: Bauru, 2000.

_____. **Semiótica e ensino: práticas pedagógicas de leitura**. Anais do 53º Seminário do Gel. Taubaté, 2003.

_____; DORNELLES, F. C. B.; SGUASSÁBIA, F. C. M. Leitura do texto poético: uma abordagem semiótica. **Mosaicos**. UEMS, ano 1, n. 1, p. 75-86, 2005.

_____. Leitura da imagem e ensino de língua materna. In: LIMOLI, Loredana; MENDONÇA, Ana Paula Ferreira de (Org.). **Nas fronteiras da linguagem: leitura e produção de sentido**. Londrina: Editorial Mídia, 2006.

LOTMAN, YURI. **Estética e semiótica do cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUCAS, I.; QUEIRÓS, L. M. **Raduan Nassar é o vencedor do Prêmio Camões**. UOL. São Paulo, 31 mai. 2016. Disponível em: <http://publico.uol.com.br/culturaipsilon/noticia/-e-o-vencedor-do-premio-camoes-1733550>. Acesso em: 6 de junho de 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MANZANO, Luiz Adeldo F. **Som-imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINE, Joly. **Introdução à análise da imagem**. Campinas. Papyrus, 2001.

MARTINS, Maria Helena (Org.). **Questões de linguagens**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 1993.

MATTOS, Carlos Alberto. As paredes da casa. Prefácio. In: CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENDONÇA, Márcia. Análise linguística no ensino médio: um novo olhar, um outro objeto. In: BUNZEN, Clecio; MENDONÇA, Márcia. (Org.). **Português no ensino médio e formação de professores**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 199-226.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia [tradução de Lino Grunewald]. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. **Fenomenologia da percepção** (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Texto original publicado em 1945).

METZ, Christian. [tradução Jean-Claude Bernadet]. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972 (2004 e 2007). – (Debates; 54 / dirigida por J. Guinsburg).

MINART, Celia. "**Nassar, brésilien inconnu**". La croix, Paris, 24 ago. 1985.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1970.

NAGAMINI, E. **Literatura, televisão e escola: estratégias para leitura de adaptações**. São Paulo : Cortez, 2004.

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Que gramática usar na escola?** 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006a.

_____. **Texto e gramática.** São Paulo: Contexto, 2006b.

_____. **Gramática na escola.** 8. ed. São Paulo: Contexto, 2007. (Repensando a Língua Portuguesa).

NICOLA, José de. **Literatura brasileira:** das origens aos nossos dias. São Paulo: Scipione, 1998.

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

OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. (Org.). **Linguagens na comunicação:** desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. **Entre o milênio e o minuto:** prosa literária e discurso filosófico em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

OLIVEIRA, Ana Cláudia Mae de. A semiótica na gravitação dos sentidos. In: **Nexos:** Revista de Estudos de Comunicação e Educação / N 469, Universidade Anhembi, ano II, nº 3, São Paulo: Terra, 1998.

ORLANDI, E. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2000.

ORLANDO, J.A. *A cidade dos lunáticos.* In: NAZARIO, L. (Org.). **A Cidade Imaginária.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

PACCOLA, Rivaldo Alfredo. **Cinema e imaginário:** em a história sem fim. Bauru, SP: EDUSC, 2006.

PALMA, Glória Maria (Org.). **Literatura e cinema:** A demanda do Santo Graal & Matrix / Eurico, o presbítero & A máscara do Zorro. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. **Diretrizes Curriculares da Rede Pública de Educação Básica do Estado do Paraná.** Curitiba: SEED, 2009.

PÉCORRA, Alcir. **Problemas de redação.** 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PELLEGRINI, Tânia. [et al.]. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERFEITO, A. M. Concepções de linguagem, teorias subjacentes e ensino de língua portuguesa. In: **Concepções de linguagem e ensino de língua portuguesa** (Formação de professores EAD 18). v. 1. Ed. 1. Maringá: EDUEM, 2005. p. 27-75.

_____; OHUSCHI, M.C.G; BORGES, C.A.G. Bula de remédio: da teoria à prática em sala de aula. In: Mikhail Bakhtin: **cultura e vida**. E. M. R. Osório (Org.). São Carlos: Pedro e João Editores, 2010. p. 51-75.

PERRONE-MOISÉS, Leila. “**Raduan Nassar – Lavoura Arcaica**”. *Colóquio*. Lisboa. p. 96. Jul 1977.

PIETROFORTE. Antonio Vicente. **Semiótica visual**: o percurso do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. **Análise do texto visual**: a construção da imagem. São Paulo: Contexto, 2007.

PEREIRA, J. E. D. **Formação de professores**: pesquisas, representações e poder. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

POSSENTI, S. **Por que (não) ensinar gramática**. 4 ed. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996.

PRÓ-LIVRO. **Retratos da leitura no Brasil**. 4. ed.. Resultados. Instituto Pró-Livro. Resultados. Disponível em: http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf. Acesso em: 10 jun. 2016.

PROVA ABC. **Avaliação Brasileira do Final do Ciclo de Alfabetização**. Resultados. Instituto Paulo Montenegro. Disponível em: <http://www.todospelaeducacao.org.br/sala-de-imprensa/releases/27341/nova-edicao-da-prova-abc-traz-resultados-sobre-a-alfabetizacao-de-todo-o-pais/>. Acesso em: 10 jun. 2016.

RICHARDSON, Robert. **Literature and film**. Bloomington: Indiana University, 1973.

RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ROJO, Roxane. **Praticando os PCNs**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000.

_____; MOITA LOPES, L. P. Linguagens, códigos e suas tecnologias. In: BRASIL/DPEM. **Orientações Curriculares do Ensino Médio**. Brasília: MEC/SEB/DPEM, 2004, p. 14-59.

_____. **Letramentos múltiplos**, escola e inclusão social. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

_____. Pedagogia dos Multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. In: Rojo, Roxane. e MOURA, Eduardo. (Org.) **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012a.

_____; MOURA, Eduardo. **Multiletramento na escola**. São Paulo: Parábola, 2012b.

_____. (Org.). **Escola Conectada: os multiletramentos e as TICs**. São Paulo: Parábola, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. et.al. **A personagem de ficção**. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAMPAIO, Maria Cristina Hennes. José Luiz Fiorin, semiótica e paixão. Pernambuco: Revista Eutomia, v. 1, n. 2, p. 58-67, 2008.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCOPARO, Tânia R. M. T. et al. (Org.). **Estudos em linguagens: diálogos linguísticos, semióticos e literários**. v. 1 e v. 2. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014 e 2016.

_____. **Estudos em linguagens: diálogos linguísticos, semióticos e literários**. v. 3. Curitiba: CRV, 2017.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, V. M. T. **Leitura literária & outras leituras: impasse e alternativas no trabalho do professor**. Belo Horizonte: RHJ, 2009.

SILVA, Odair José Moreira. **A manifestação de cronos em 35 mm – o tempo no cinema**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2004.

_____. **O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema**. Tese. (Doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2011.

SILVEIRA, Ana Paula Pinheiro da. **O jogo da leitura e a leitura do jogo : semiótica, games e ensino**. Tese. (Doutorado em Estudos da Linguagem). Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, 2013.

SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966.

SILVESTRE, P. L. S. Palavras e imagens: reflexões sobre leitura cinematográfica e literária – aspectos intertextuais e adaptação. In: SCOPARO, Tânia R. M. T. et al. **Estudos em linguagens**: diálogos linguísticos, semióticos e literários. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

SOARES, Magda Becker. **Letramento e alfabetização**: as muitas facetas. Revista Brasileira de Educação. n. 25, p. 5-17, jan./abr. 2004.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003 (Coleção Campo Imagético).

_____. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2008.

STRAUBHAAR, Joseph; LAROSE, Robert. **Comunicação, mídia e tecnologia**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004, p. 284-285.

TARDIVO, Renato. Porvir que vem antes de tudo. **Literatura e cinema em Lavoura Arcaica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TEIXIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, Ana Claudia. **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

TERRA, Ernani. **Leitura do texto literário**. São Paulo: Contexto, 2014.

THE NEW LONDON GROUP. **A Pedagogy of Multiliteracies**: designing social futures. Harvard Educational Review, v. 66, n. 1, p. 60-92, 1996. Disponível em: http://vassarliteracy.pbworks.com/f/Pedagogy+of+Multiliteracies_New+London+Group.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2013.

THOMPSON, John B. **A Mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Gramática e interação**: uma perspectiva para o ensino de gramática no 1º e 2º graus. 8. Ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Gramática**: ensino plural. 3. Ed. São Paulo: Cortez, 2007.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus, 1997.

VILLAÇA, Alcides. Prefácio. In: RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tania. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZILBERMAN, R.; SILVA, E. T. **Leitura**: perspectivas interdisciplinares . São Paulo: Ática, 1999.

ZILLY, Berthold. **Lavoura Arcaica “lavoura poética” lavoura introdutória**: historicidade, atualidade e transculturalidade da obra-prima de Raduan Nassar. Estudos Sociedade e Agricultura, abril 2009, vol. 17, n. 1, p. 5-59. ISSN 1413-0580.

ANEXO 1

Prêmios *Lavoura Arcaica*

Lavoura Arcaica
Um filme de Luiz Fernando Carvalho
Da obra de Raduan Nassar

Elenco⁵⁷:

André – Selton Mello
Pai – Raul Cortez
Mãe – Juliana Carneiro da Cunha
Ana – Simone Spoladore
Pedro – Leonardo Medeiros
Lula – Caio Blat
Prostituta – Denise Del Vecchio
Rosa – Mônica Nassif
Zuleika – Christiana Kalache
Huda – Renata Rizek
André menino – Pablo César Cânciao

Equipe:

Direção, roteiro e montagem – Luiz Fernando Carvalho
Direção de fotografia – Walter Carvalho
Direção de arte – Yurika Yamasaki
Figurinos – Beth Filipecki
Assistentes de direção – Raquel Couto e Gustavo Hernández
Assistentes de montagem – Paulo H. Farias e Paulo Leite
Caracterização – Marlene Moura
Trilha sonora original – Marco Antônio Guimarães
Pesquisa de elenco – Raquel Couto

⁵⁷ As informações contidas em Elenco, Equipe e Prêmios foram retiradas das páginas finais do livro *Sobre o filme Lavoura Arcaica* (Ateliê Editorial, 2002), onde consta uma entrevista que foi concedida pelo cineasta Luiz Fernando Carvalho no Rio de Janeiro, em 2 de outubro de 2001, no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, a José Carlos Avellar, Geraldo Sarno, Miguel Pereira, Ivana Bentes, Arnaldo Carrilho e Liliane Heynemann.

Produção executiva – Elisa Tolomelli

Produtores – Videofilmes, Luiz Fernando Carvalho, Raquel Couto, Mauricio Andrade Ramos e Tibet Filme

Prêmios:

Competição Oficial do Festival de Montreal / Canadá, setembro 2001

Prêmio de Melhor Contribuição Artística

Competição Oficial do Festival de Biarritz / França, outubro 2001

Prêmio Especial do Júri

Festival do Rio BR, outubro 2001

Prêmio Ministério da Cultura

Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, outubro 2001 – Prêmio de Melhor Filme do Júri Popular

34º Festival de Cinema de Brasília, novembro 2001

Melhor Filme

Melhor Ator - Selton Melo

Melhor Atriz Coadjuvante - Juliana Carneiro da Cunha

Melhor Ator coadjuvante - Leonardo Medeiros

Melhor Fotografia - Walter Carvalho

Melhor Trilha Sonora Original - Marco Antônio Guimarães

Prêmio Andi - concedido pela Unicef

Festival de Cinema de Havana / Cuba, dezembro 2001

Prêmio Especial do Júri

Melhor Ator - Selton Mello

Melhor Fotografia - Walter Carvalho

Melhor Trilha Sonora - Marco Antônio Guimarães

Festival de Cinema de Tiradentes, janeiro de 2002

Prêmio de Melhor Filme do Júri Popular

Festival de Cinema de Santo Domingo / República Dominicana, fevereiro 2002

Melhor Filme

Melhor Fotografia - Walter Carvalho

Festival de Cinema de Cartagena / Colômbia, março 2002

Melhor Filme

Melhor Diretor – Luiz Fernando Carvalho

Melhor Fotografia – Walter Carvalho

Prêmio Especial do Júri de Melhor Trilha Sonora – Marco Antônio Guimarães

Prêmio dos Cineclubes de Cartagena – Melhor Filme

Festival de Cinema de Guadalajara / México, março 2002

Melhor Filme

Melhor Diretor – Luiz Fernando Carvalho

Prêmio da Crítica – Melhor Filme

Prêmio Sesc São Paulo, março 2002

Melhor Filme

Melhor Atriz do Júri popular – Juliana Carneiro da Cunha

Melhor Filme da Crítica

Associação de Críticos de Arte de São Paulo (APCA), março 2002

Melhor Atriz – Juliana Carneiro da Cunha

Festival de Cinema de Lleida / Espanha, abril 2002

Melhor Filme

Melhor Ator – Selton Mello

Festival de Cinema Independente de Buenos Aires / Argentina, abril 2002

Melhor Filme do Júri Popular

Melhor Fotografia – Walter Carvalho

Prêmio Especial do Júri

Prêmio Kodak de Tratamento de imagem – Walter Carvalho

Prêmio da Associação brasileira de Cinematografia, maio 2002

Melhor Fotografia – Walter Carvalho

L. A. Latino International Film Festival / Los Angeles, agosto 2002

Melhor Diretor – Luiz Fernando Carvalho

Sexto Encuentro Latinoamericano de Cine / Peru, agosto 2002

Melhor Ator – Selton Mello

Medalha fellini

Prêmio do Público

Grande Prêmio BR do Cinema Brasileiro, setembro 2002

Melhor Atriz – Juliana Carneiro da Cunha

Melhor Fotografia – Walter Carvalho

23º International Film Camera Festival “Manaki Brothers” / , setembro 2002

Goden Câmera 300 – Walter Carvalho

Prêmio do Público

9º Festival Internacional de Cine de Valdivia / Chile, 2002

Melhor Longametragem

XVII Festival de Cine Latinoamericano de Trieste / Itália, outubro 2002

Melhor Filme

ANEXO 2

RESPOSTAS DAS ATIVIDADES

NÍVEL 1

Atividade 1

- a) Pedro é o irmão mais velho, portanto representante do pai no núcleo familiar. Seu discurso “Abotoe a camisa, André” ratifica o discurso autoritário do pai. Pedro era uma extensão das palavras de ordem do pai.
- b) No texto *Lavoura Arcaica*, há a projeção pressuposta de uma pessoa “eu”, sujeito André, estabelecendo uma relação de sentido subjetiva. Exemplos: “**dei** logo uns passos e **abri** uma das folhas”; “era num sítio lá do bosque que **eu escapava** aos olhos apreensivos da família” (grifos nossos).
- c) Resposta pessoal. Sugestão: Se a projeção pressuposta fosse “ele”, a relação de sentido seria objetiva, imparcial, de distanciamento, portanto o texto teria mais credibilidade.
- d) O narrador fala de seu passado, são lembranças. Vários verbos comprovam isso, como “dei”, “abri”, “era”, “entrou”, entre outros.
- e) O passado influenciou o presente de André de forma negativa, ele estava em estado de opressão: “eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira”, “eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado”.
- f) Resposta pessoal.
- g) O narrador fala de suas lembranças do passado. O passado é restaurado para dar sentido a seu presente, nesse processo de retomada. As lembranças são ressignificadas a partir de seu presente. Sua história é uma dimensão do passado, ressignificada no aqui e agora, como representativa de sua solidão e de sua opressão vivenciada junto à família. Se o narrador falasse exatamente como foi o passado, seria uma narração mais objetiva, sem um novo significado às lembranças do passado.
- h) O verbo “dei”, em “dei logo uns passos”, no início do texto, já revela uma ação pontual, está no pretérito perfeito, portanto a enunciação dos fatos é posterior ao

acontecimento narrado. Os verbos, nesse fragmento, descrevem ações de André (narrador), marcando sua presença de forma viva, em ações já concluídas. No texto, no momento em que André narra suas lembranças, o verbo utilizado é o pretérito imperfeito, uma ação não acabada ou que se repetia “era”, como em “era num sítio”. Nos dois casos, a fala de quem conta a história é posterior à história contada, por isso os verbos no pretérito.

i) O enunciador do texto dá voz a André, pessoa da enunciação já instalada no enunciado. O eu, nesse caso, registra por meio de uma debreagem enunciativa e de uma enunciva, um eu e um ele no discurso. O eu com valor de ele manifesta-se como interlocutor de um diálogo “não te esperava”, que tem como interlocutário (tu) o irmão Pedro. Pedro (ele) faz uma debreagem enunciativa, instaurando um eu no discurso “nós te amamos muito”. Com esse tipo de recurso, o discurso provoca sensação de presente enunciativo no interior do tempo passado, como também produz um efeito de verdade, criando a ilusão de situação “real” de diálogo.

j) A história de André é uma dimensão do passado. Quando fala do passado, o bosque, a fazenda, por exemplo, ele alude a um espaço datado e materializado no passado, no lá, e a partir de um espaço-tempo do passado que projeta um olhar sobre o presente, o aqui, ressignificado: um lugar onde podia brincar, estar livre e liberto.

Atividade 2

a) A embreagem acontece quando o pai diz ao filho André “Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do **teu pai**”, suspende-se a oposição entre *eu* e *ele*, empregando-se a terceira pessoa (teu (seu) pai) em lugar da primeira (de mim).

b) No discurso de André, algumas figuras são: história, pai, sol a sol, fome, corpo, dentes, pés, mundo, prisioneiro, casa, carcereiro, membro, abraço, afeto, aleijão, mãos, algoz, canga, boi, pescoço, etc.

No discurso do pai: água, luz, palavra, soberba, milênios, casa, ideias, poeira, olhos, cegueira, escuridão, árvore, frutos, semente, grão, dias, pensamento, língua, família, etc.

c)

Sujeitos/Ator	Figuras	Percurso	Temas
---------------	---------	----------	-------

		Figurativo	
André	Prisioneiro, carcereiro, aleijão, membros, mãos, pés, algoz, boi, pescoço, canga	Da raiva	Da Revolta
Pai	Água, palavra, casa, cegueira, escuridão, frutos, semente, grão, família, milênio, dias, família	Da autoridade	Da Opressão

d) Sugestão: A partir das figuras presentes nesse fragmento, chega-se à isotopia da universalização, ou seja, a fragmentação histórica do sujeito, dos problemas enfrentados pela família e pelo homem, mesmo que sejam problemas e situações projetadas em tempo e espaço diferentes no decorrer da história do homem. Essa isotopia é uma síntese das relações e conflitos das famílias. O ciclo da família de André é o mesmo de muitas famílias, as histórias se repetem, mas o homem continua praticamente o mesmo, e esse ciclo da intemporalidade é uma imagem da universalização encontrada nos conflitos de André.

Atividade 3

a) Sugestão: Literatura e cinema são modalidades artísticas diferentes. A transmutação da linguagem literária para a linguagem audiovisual resulta em algumas transformações, inevitáveis diante da mudança de veículo, dos contextos diferentes, e modos de produção. Essas transformações resultam em uma nova obra, sujeita a comparações e críticas. Analisar esse processo implica compreender as especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos de cada linguagem, exigindo alterações na transformação da palavra para a tela de maneira a permitir que o modelo fílmico se transforme em uma obra independente.

b) É uma suposta debreagem temporal enunciativa, pois quem assiste ao filme está no tempo presente, todas as imagens que se vê estão acontecendo no presente do indicativo. O momento de referência é o presente, cuja concomitância se dá no momento do acontecimento, o presente do presente, por isso se diz que o cinema é a arte do presente. É a partir dele que se visualiza debreagens e embreagens, sejam

elas enunciativas ou enuncivas. A história de André ocorre, então, nessa concomitância, cujo momento de referência é o presente.

c) A partir da chegada de Pedro ao quarto de pensão, há a debreagem enunciativa de segundo grau, as vozes do interlocutor (André) e do interlocutário (Pedro). Tem-se instaurada uma anterioridade também enunciativa. O efeito de sentido é o de subjetividade, aproximação, parcialidade.

d) O recurso visual que sugere a presentificação de uma anterioridade do presente, evocada pela embreagem enunciativa, no momento de referência presente, foi o corte das imagens. Pedro, ao chegar ao quarto, abraça o irmão e diz “Abotoe a camisa, André”. No momento de referência presente, instaurada pelo agora (figs. 102 e 103), há um corte de imagens, instaurando uma anterioridade também enunciativa, André se recorda das tardes na fazenda, quando criança (figs 104 e 105), enunciando, em voz *off* “Na madorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapa aos olhos apreensivos da família”. Há também a instauração do cromatismo nas imagens. Há uma mudança significativa em relação ao sentimento interno de André ao relatar seu encontro com o irmão e suas lembranças da infância. No quarto há pouca luz, e muitas sombras, produzindo efeito de uma interioridade fechada, nebulosa, angustiada. Ao se lembrar da infância, em nova sequência, o claro sobressai, revelando lembranças de uma infância mais pura, inocente. Assim, o corte e o cromatismo instauraram a presentificação de uma anterioridade do presente.

e) O espaço exterior às memórias do ator do enunciado é instaurado por uma debreagem enunciativa, colocando o *aqui* na diegese narrativa. Os espaços do *alhures/algures* relacionados pelas memórias do ator do enunciado manifestam-se em contraponto ao *aqui* inserido inicialmente, por meio de uma debreagem enunciva de segundo grau. Tem-se, portanto, o *alhures/algures* representado pelo espaço inscrito no enunciado. Quando os *flashbacks* são acionados, há o efeito de sentido da presentificação de algo que estava fora da situação de enunciação entre interlocutor e interlocutário.

f) O narrador é explicitado. O próprio André é o personagem-narrador-protagonista, projeção enunciativa. Nesse processo, ao instaurar o narrador, há uma debreagem de primeiro grau; e, ao instalar as personagens, na interlocução, ocorre uma

debreagem de segundo grau (discurso direto). O efeito de sentido é de subjetividade, parcialidade, aproximação.

g)

Plano do conteúdo	Liberdade	Opressão
Plano da expressão	 <p>Topológica: aberto vs fechado Cromática: claro/luz vs sombra/escuro Eidética: linhas curvas abertas vs linhas retas, fechadas</p>	

Atividade 4: Produção de texto pelo aluno

Nível 2

Atividade 1

a) No texto, pode-se dizer que existe narratividade porque, entre as ideias, aparecem transformações e mudanças de estado, mudanças nas ações das personagens.

b) O texto apresenta elementos concretos do mundo: gente, sermões, pai, olhos, corpo, irmão, vinho, caroços, mãos, mesa, cinzeiro, cama, etc.

c)

Estado inicial de André (enunciado de estado: relação de junção)	
Conjunção:	Paixão pela irmã, solidão, desespero, revolta, opressão
Disjunção:	liberdade

- d) As figuras são: voz, irmão, pai, cal, pedras, catedral, livro, família, pé, sangue, porta.
- e) O irmão Pedro comparece na pensão para reforçar as palavras do pai e manipular por provocação o poder fazer do sujeito André “para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse”.
- f) Conflito: “sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido”; sentimento por Ana: “e quase perguntei por Ana”
- g) Algumas figuras concretizam a imagem de uma jovem sedutora, tais como: flor vermelha, coalho de sangue, cabelos negros e soltos, peste no corpo, cigana, braços erguidos, selvagem elegância.
- h) Ana o manipulou, por meio da dança e dos gestos, por sedução e tentação.

Atividade 2

- a) A necessidade de ir contra os desmandos do pai. As palavras do pai representam um sistema de valores tradicionais representativos de famílias com preceitos arcaicos, de onde sobressai força e influência de um poder superior, de tomada de decisão. Dessa instância provém a necessidade que impulsionou a ação do sujeito André e instaurou sua competência: “tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai”.
- b) André compara Ana a uma pomba utilizando a figura da metáfora: “fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte”.
- c) Tanto Ana como a pomba de sua infância são enleadas e cativas pela manipulação de André. A aproximação de Ana na casa velha lembra André de suas caçadas a passarinhos com armadilhas. A irmã é atraída por ele à casa velha, caça atraída pelo caçador. Assim, há uma relação entre Ana/pássaro sendo presa(o) em armadilha. Na apresentação dessa relação metafórica, relacionada com a experiência do narrador, oferece força expressiva a associação entre amor/armadilha, como o texto ratifica, misturando as imagens da pomba e da caça às do movimento de Ana e André: “fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo

que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte”.

d) “me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida”.

e) A necessidade de André ir contra os preceitos arcaicos do pai. De natureza cultural, o indivíduo responde a imposições sociais que, muitas vezes, vão contra as expectativas do sujeito. Representa um grito de revolta, um não à opressão, às tradições.

f) É aparente porque dura somente o instante do ato em si. Depois, Ana se arrepende e foge para a capela da fazenda: “Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo os seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas”.

g) Apesar da vontade do homem, de seus desejos, o tempo cumpre seus desígnios, como a profecia do *maktube* do avô, ou seja, “está escrito”; o movimento do tempo, como o pai dizia, se dá no sentido de sempre manter as coisas no mesmo lugar, “não cabendo contudo competir com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente”, ou num movimento circular que sempre retorna ao ponto de partida. André percebe esse tempo inexorável no final, quando cai na sua armadilha, como o pai, o avô, o irmão o fizeram. O círculo permaneceu imutável. André continuou a tradição.

h) Resposta pessoal.

i) Os monólogos interiores de André suspendem a progressão da diegese. Uma temporalidade diegética curta, o quarto de pensão, corresponde a uma temporalidade narrativa longa, pois o enunciador instaura uma espécie de narrativa segunda, que se desenvolve, explorando as virtualidades da memória, o mundo interior da personagem. Como um exemplo, entre muitos outros, André diz ao irmão “Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai” (p. 48) e após isso ele comenta a disposição do pai à mesa de jantar, na casa da fazenda, e narra um dos inúmeros sermões do pai. O capítulo 9 inteiro é dedicado à lembrança do sermão.

j) A narração retoma com as mesmas palavras da primeira festa. São poucas diferenças, mas extremamente importantes. Nessa última festa, os verbos são

outros, conjugam-se no pretérito perfeito, uma ação acabada no passado, um tempo irreversível “e foi no bosque atrás da casa”.

k) Não. As personagens têm outra postura frente à dança de Ana, que não é mais inocente, doce, ingênua e aparece “varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência”.

l) Na primeira festa, ainda inocente e pura, Ana dança sensualmente, mas sem agressividade. Ao contrário acontece na segunda festa, onde não há mais ingenuidade e sedução, somente agressividade, numa “selvagem elegância”. Alterou totalmente o comportamento e o modo de dançar, segundo a narração de André.

m) Mudanças drásticas acometem a família. Há uma ruptura, ao que já não é mais. Uma festa responsável por marcar o rompimento da família. Nesse momento, tudo para. Há um deslocamento no tempo, um recuo aos ancestrais milenares. O pai de posse de um alfanje ceifa a vida “com um só golpe a [da] dançarina oriental” (p.192). Seguem-se, então, os gritos da família.

n) Os parágrafos estão desordenados para mostrar a derrocada, a dissolução e dilaceramento final da família: as filhas, os filhos e a mãe, em desespero, a clamar pelo pai. O patriarca, tomado pela paixão, executa a própria filha, em nome dos valores da família.

o) Não. Ana se arrepende e a moral se sobrepõe, afastando-se do irmão. André foge da fazenda, e se encontra disjunto do valor almejado.

p) A sanção é negativa. Segredos e mentiras são desmascarados, perdem-se as recompensas. Caem as máscaras sociais. Na festa, Pedro conta ao pai o incesto praticado entre os irmãos, André e Ana. O pai mata a filha e, depois, não explicado pelo texto, morre. Pedro perde o pai e a irmã.

q) André assume os valores arcaicos do pai, em um ciclo constante: o pai como sucessor do avô, sucedido pelo filho mais velho, Pedro, e também por André, a tradição passada de pai para filho, de geração para geração. Isso acontece porque André compreende que por causa dos valores tradicionais da família não deve, não tem o direito. Ao dar continuidade à tradição, aceita a punição arbitrada pelo pai, mesmo após sua morte, devido a ação cometida com a irmã, o incesto.

r) Algumas figuras: banco, pés, chão, espinha, cotovelo, braço, joelho, queixo, cabeça, mão, olhos, sol, chuvas, ventos, tempo, planos, planícies, trilhas, cascos, rebanhos, gado, poço.

s)

Estado Final de André (enunciado de fazer; transformações)	
Conjunção ou Disjunção?	Disjunção
Explique:	André não se libertou e acabou por se tornar uma voz do próprio pai.

t) Os temas principais são: Liberdade e opressão. Mas ainda podemos elencar: moderno e arcaico, paixão e moral, natureza e cultura, entre outros.

u) Resposta pessoal.

v) Resposta pessoal.

Atividade 3

a) Sugestão: Literatura e cinema são modalidades artísticas diferentes. A transmutação da linguagem literária para a linguagem audiovisual resulta em algumas transformações, inevitáveis diante da mudança de veículo, dos contextos diferentes, e modos de produção. Essas transformações resultam em uma nova obra, sujeita a comparações e críticas. Analisar esse processo implica compreender as especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos de cada linguagem, exigindo alterações na transformação da palavra para a tela de maneira a permitir que o modelo fílmico se transforme em uma obra independente.

b) Apesar do drama que acarreta a sequência, ela foi narrada de forma muito suave, com movimentos lentos da câmera, ao som de uma música orquestral bastante terna, e permeada de metáforas. A manifestação musical nessa sequência é importante para o efeito de sentido pretendido pelo enunciador, que é colocar o enunciatário em um estado sublime, do mesmo encantamento que envolve os sujeitos do enunciado, mesmo que a cena retratada seja revoltante na perspectiva da moral.

c) A metáfora. Ana se mostra, ao ser cativa, passiva, como uma ovelha. E é dessa forma que ela se entrega a André. Ana é capturada pela paixão de André, para

juntos se tornarem “uma mesma alma”, dentro da própria família (do mesmo rebanho).

d) Resposta pessoal.

e) O espaço é fechado, sufocante. A iluminação reforça o ambiente contido, é psicológica e dramática: luzes esculpem as sombras e intervêm como fator de dramatização, que intensiva o estado interior de André: desespero, na expectativa, na solidão da espera.

f)

Plano do Conteúdo	Plano da Expressão
Solidão, Espera, Desespero	Elementos topológicos: amplo e reduzido Elementos cromáticos: harmonia entre bege, verde claro e marrom, e revelam o vazio esmaecido do interior de André. Elementos eidéticos: enquadramento sem equilíbrio pelo limite entre o entorno amplo e reto e o limite, no canto, curvo, destacando sua condição passiva

g) Sim. O diretor posicionou André no canto do quarto, com a cabeça em movimento diagonal inferior lançando-o para dentro de sua introspecção. O desalento é criado pela linha descendente de sua cabeça e do corpo curvados. Aqui, André é figura do campo da interioridade. O seu isolamento nesse canto do quarto adensa o sentido de interioridade que embute a construção passiva da personagem.

h) A categoria luz vs sombra (plano de expressão) observável em toda sequência dessas imagens, cujos formantes incidem sobre várias partes dos quadros, homologa-se à categoria semântica de base /opressão/ vs /liberdade/, construindo, dessa forma, uma relação semissimbólica.

i) Produção de texto pelo aluno.

Nível 3

Atividade 1

Nível 1: Fragmento 1: “e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira”; “eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado”; “abotoe a camisa, André”.

Fragmento 3: “Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule”; “Cale-se”; “dobre a tua língua”.

Nível 2: Fragmento 1: “a gente sempre ouvia os sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso”; “eu estava era escuro por dentro”; “e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado”; “quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral”;

Fragmento 2: “não nos deixando sucumbir às tentações”.

Fragmento 4: “tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai”; “eram pesados aqueles sermões de família”.

Entre outras.

Atividade 2

a) O pai é um defensor absoluto da ordem, da verdade, de valores imutáveis, assim possui um valor negativo para André - Fragmento 1: “a gente sempre ouvia os sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso”; “quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral”.

A liberdade é eufórica, possui valor positivo para André – Fragmento 2: “era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família”; Fragmento 3: “e na minha frente eu sentia a carícia livre dos meus cabelos”; “meus olhos [...] não desgrudavam de minha irmã”; Fragmento 4: “senti num momento profeta de minha própria história”; “a impaciência também tem seus limites!”.

b) A afirmação da opressão: Fragmento 1: “a gente sempre ouvia os sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso”; “quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral”.

Afirmção da liberdade: Fragmento 2: “era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família”; Fragmento 3: “e na minha frente eu sentia a carícia livre dos meus cabelos”; “meus olhos [...] não desgrudavam de minha irmã”;

Fragmento 4: “senti num momento profeta de minha própria história”; “a impaciência também tem seus limites!”.

c) Sugestão: A passagem do incesto é a maior subversão cometida por André. Na busca desesperada pela libertação das palavras do pai, André encontra em Ana, sua irmã, a paixão proibida e incestuosa. A paixão manifestada pela irmã põe em cheque a validade da palavra opressiva do pai. Imperavam, no discurso do pai, a ordem e a lei. Dessa forma, a paixão concretizada é a maior transgressão dessa ordem, da união da família, opera ruptura e questionamento das leis do homem para viver em sociedade. O incesto é uma quebra das regras de conduta moral, rompimento dos paradigmas sociais e familiares.

d) Resposta Pessoal.

Atividade 3

a) A repetição das expressões “era”, “meu” e “minha” é utilizada de forma paralelística, com o intuito de resgatar a sensação delirante de lembrar a figura incestuosa da irmã, Ana. O uso dos pronomes carrega sentido de unificação entre eles, assim como entre a imagem da irmã com as partes sexuais do corpo: “testículos; sensoriais: “respiro” e “sopro”.

b) A incidência do fonema consonantal “p” confirma o uso da aliteração ao longo da narrativa.

c) O recurso fonológico usado foi assonâncias.

Atividade 4

a) Nesse fragmento, em “o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral” pode-se inserir a seguinte comparação: o quarto é como um mundo. Os termos “quarto” e “mundo” carregam aqui uma similaridade subentendida. O primeiro está no sentido denotativo, enquanto o segundo possui vários sentidos, estando, portanto, no sentido conotativo. A palavra “mundo”, nesse trecho, está ligada ao universo de André, ao seu espaço individual em que é possível viver toda a sua intimidade e a sua individualidade. Ainda nesse trecho, os termos “áspero caule” e “rosa branca” também estão com seus sentidos alterados, significando o órgão sexual de André e o esperma produzido no ato de masturbação, respectivamente.

b) Nesse fragmento, encontra-se catacrese ou personificação. O tempo é personificado, ou seja, atribuem-se características humanas a ele, pois, para André,

o tempo era “algoz”, sem continuidade, mas com descobertas e experiências, que também se rompiam, instáveis.

c) Nesse fragmento, depreendem-se sinestésias e sensações. Sinestésias e sensações ligadas ao corpo em contato com a natureza aparecem de forma abundante no texto. O tato pode ser visto em “mais macio”; do olfato, “mais cheiroso”; do paladar, “entorpecido pela língua de uma vaca”; e da visão, “que feno era esse que me guardava”.

Atividade 5

André é um sujeito com forte carga emocional, carrega na alma sentimentos fortes e confusos, simples palavras não são capazes de expressar todo seu conflito, por isso faz uso da poesia para conseguir expor a profundidade de sua alma, de seu eu, somente com a poesia ele consegue sugerir a luta e a tensão de sua existência, a angústia de sua interioridade, como bem explana Massaud Moisés.

Atividade 6

a) As figuras que compõem a harmonia e a ordem são: objetos alinhados: talheres, pratos, copos, mesa, cadeiras, personagens, mãos, luz ao centro.

b) Os elementos que estão na cena – como a posição da família, a ordem dos objetos, a iluminação - permitem descobrir uma série de significações: sufocamento, opressão, intimidação.

c) Há a figura do pai na cabeceira da mesa e a família em volta, em sentido de submissão. Essa composição em volta da mesa retrata bem a família patriarcal. É nesse espaço que o pai ditava seus sermões, em discursos grandiosos e inflamados. Era isso que tanto oprimia André, segundo sua narração, no quarto de pensão, desabafando ao irmão Pedro, antes de iniciar a sequência do sermão do pai.

d) há um equilíbrio topológico entre os objetos e os personagens da cena. A linha reta da mesa, a ordem disposta da família, os talheres alinhados. As linhas retas da mesa formam um retângulo que se fecha com a família no entorno. Essa composição se destaca no instante flagrado, conferindo um ritmo austero. O destaque dado ao equilíbrio da disposição dos objetos da cena vem reforçado também pelos elementos cromáticos (harmonia entre claro: no centro da mesa, representando a luz no seio da família, como o pai queria; e escuro: ao redor de toda

a família, representando o poder das palavras nos sentimentos de André) e eidéticos (perfeito enquadramento entre o limite reto da mesa e o limite curvo dos ombros das personagens, representando as palavras do pai e o sentimento da família, respectivamente).

e) A configuração plástica dos objetos e a disposição dos personagens são uma metáfora da estrutura familiar: a submissão da mulher e dos filhos perante o patriarca da família. Há a imposição da ordem, da castração, da obediência, sem diálogo, sem afeto. Isso afetava sobremaneira os sentimentos de André.

f) Há um jogo entre claro e escuro em toda a cena. Há luz somente no centro da sala, uma iluminação parcial e fraca na mesa e nos personagens; ao redor da mesa e o resto do ambiente está escuro e há sombras, desfocando o fundo da sala. A utilização de claro e escuro, com predominância das sombras, tem valor metafórico, é a condição de André na casa, é a representação de seu mundo interior, a sua solidão.

g) A imagem ratifica os valores disfóricos que André colheu para si, evidenciando o aspecto passional desfavorável.

h) O efeito que se tem é o poder que as palavras exercem na família, e, principalmente, em André. Todos em silêncio, em posição de obediência, e o som corrobora esse silêncio, não se manifestando. Assim, podemos enunciar que a manifestação sonora possui um papel diegético no sentido que mantém uma relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo.

Atividade 5

Produção de texto pelo aluno.

Nível 4

Atividade 1

a) O quarto está bastante escuro. A câmera somente enquadra o drama de André, deixando o resto do quadro no escuro. A iluminação é dramática, esculpindo as sombras e os rostos dos irmãos, criando uma obscuridade voltada para a interioridade das personagens.

b) Na montagem, os planos se alternam para compor o quadro, plano conjunto nos dois irmãos sentados no assoalho, fig. 117. Um segundo plano (americano) revela André pegando uma caixa com quinquilharias, fig. 118, que ganhou de prostitutas; a

câmera desloca-se para baixo do quadro até detalhar André espalhando os objetos da caixa no chão, fig. 119. Detalhe primeiro plano nas mãos se misturando aos objetos. Fig. 119. Diz ao irmão “Pedro, pega na mão e sinte essa fitinha imunda”. A câmera reitera o mesmo enquadramento do plano mais aproximado nas mãos com a fita entre os dedos, fig. 120, em meio a muita delicadeza. Depois, em campo-contra-campo, ora com foco em André, ora em Pedro, alisando a fita, figs. 121 e 122. Vários minutos para a narração de André com cenas intercaladas de sua comunhão com as prostitutas.

c) Há sons humanos: narração agressiva, respiração ofegante, manifestação de desespero, fig. 123-124, intensificando a alta voltagem emocional; como também uma discreta música ao fundo, somente para intensificar o drama narrado e aprofundar a sensibilidade.

d) Incrível o efeito que o movimento da lâmpada faz nas personagens, alternando o claro e o escuro em seus rostos. A lâmpada contribui para criar uma atmosfera ambígua e ao mesmo tempo esculpe as sombras, intervindo como fator de dramatização dentro daquele espaço pequeno do quarto. O quarto parece menor, sufocante, compondo o interior da personagem, amalgamado ao seu corpo. Articula-se aqui um paralelismo, entre espaço interno e externo. O espaço externo em meio às sombras; o interno, um furacão de sentimentos contraditórios que irá explodir de forma desordenada.

Atividade 2

a) André sai do demônio, do quarto de pensão, na sequência anterior a esta, e vai para a infância, do espaço da casa velha. Assim, o espaço é mais aberto, iluminado. Sai da memorização da vida mundana, entre prostitutas, direto para a pureza, do pão sagrado. Ele não é somente mal, é bom também. Anjo e demônio. A agressividade da sequência anterior foi rompida por uma delicadeza imensa. A câmera, lentamente, num *travelling* vertical, de cima para baixo, materializa no espaço a cultura árabe revelada por Raduan Nassar. Apesar de o teor de suas palavras discursando a Pedro ser de pesar e revolta contra as imposições do pai, André as expressa de maneira terna, delicada, como se os fatos narrados não fossem representação de um passado que o revolta. Ele os retoma ressignificados a partir do momento de sua narração para o irmão, o presente, e o faz de outra

forma, melancolicamente, com um lirismo sutil. Conforme vai narrando suas memórias, as imagens dessas vão surgindo aleatoriamente na tela, com iluminação entre claro e escuro, dependendo da localização do espaço, aberto ou fechado: a coalhada pingando, o vestuário da família, em plano americano, figs 127 e 128; o trabalho no campo, o excesso proibido, figs. 129 e 130, em planos de conjunto; os afazeres domésticos, plano de conjunto, a vergonha escondida, em primeiro plano, figs. 131 e 132; o pão feito em casa e o ritual de austeridade, figs. 70 e 71, em planos de conjunto. Ao expor memórias da infância boa, do pão caseiro, das árvores do bosque, da casa velha, André relata um espaço datado no passado, lançando um olhar sobre outro tempo, imaginado no presente, e o recria de forma a evitar o esquecimento. Fazendo dessa forma, não permite que esse passado e suas experiências ruins venham a se repetir no presente.

b) No cinema, todas as características sonoras são inseridas e combinadas na imagem para contribuir com novas e variadas possibilidades para a gramática fílmica. Desde o timbre, altura, intensidade, como também os elementos sonoros, como diálogos, música, ruídos/efeitos, ambiências. O som associado à imagem naturalmente a modifica, criando uma nova dimensão. Dentre todos esses elementos sonoros, destacamos aqui a música. A música no filme denota, é discreta, dá uma dimensão sonora adequada ao drama e intervém somente nos momentos importantes do filme (que nem sempre são os mais cruciais da ação), como uma espécie de fundo sonoro limitado em sua duração, discreto em seu volume e age discretamente no plano sentimental: sua função é acrescentar à imagem um elemento de ordem sensorial, agindo como uma espécie de mensagem secundária que se dirige ao inconsciente do espectador. A música presente no filme é dotada desta qualidade eminentemente desejável: discrição dramática e pudor ao sentimentalismo; não debilita nem emascula a imagem, ao contrário, contribui para reforçar a importância e a densidade das memórias de André, na passagem (imagens) em análise, dando-lhe uma dimensão lírica, consoante com sua narração *voz off*.

c) Sim. Pudemos perceber, nessa leitura, que o cinema dispõe de uma linguagem competente e ao mesmo tempo complexa capaz de reproduzir com precisão não só fatos e comportamentos de personagens, como também seus sentimentos e ideias,

que são expressos somente pela linguagem verbal no romance. O diretor de *Lavoura Arcaica* converte as páginas do livro de Raduan em imagens expressivas, esforçando-se por sugerir com precisão os conteúdos mentais mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis de André, fazendo o espectador penetrar na sua interioridade.

Atividade 3

a) A construção da sequência se apoia na montagem, tanto na composição cênica, quanto no enquadramento e relação dos planos. A eventual sugestionabilidade da iluminação permeia a sequência, estando presente nos momentos-chave para a percepção do espectador. A sequência se inicia no quarto da pensão, onde se encontram Pedro e André sentados no assoalho, como indica o romance. A câmera, em um campo/contra-campo, focaliza as expressões conflitantes das duas personagens. André está expondo a versão do pai sobre a justiça: a parábola do faminto, proferida nos seus sermões, junto à família, na mesa das refeições, fig. 135. Gradativamente, André vai se transmutando na própria personagem da história do faminto, figs. 136 e 137, por meio de um jogo da câmera em *close-up* e o recurso da iluminação. Deparamo-nos com um ser fantasmagórico, meio bicho, meio homem, que acende em nós a noção de que algo na história se modificou.

b) Quando André se transforma na própria personagem da história do faminto, romance e filme distanciam-se. Ao invés de apresentar a memória, como nas outras sequências, com um corte na cena e, imediatamente, a próxima cena já é em outra época, outro espaço, o diretor introduz paulatinamente o universo cênico. A percepção do espectador vai sendo organizada, a passagem do tempo presente para a memória, fundindo imagens, participa de uma montagem na qual a ideia de teatro, alegoria, máscaras, banquete invisível, tudo isso, em preto e branco, contribui para a percepção do mistério. O jogo de luz com sombra utilizado na montagem da cena torna a passagem perceptível ao olhar do espectador. O diretor não mostra o pai narrando a parábola do faminto, como é realizado no romance, ele nos introduz gradativamente no universo da encenação da história pelas mesmas personagens André (o faminto) e pai (o rei), fig. 138. A construção acaba por adquirir maior expressividade.

c) A fábula do Faminto é um grande “teatro social”, e quem o está regendo na casa de André é o pai, o grande ilusionista, com seu poder, na cabeceira da mesa, fig. 135, um semeador das palavras, da lavoura das palavras. As memórias de André põem em xeque, por meio de metáforas, as utopias, as leis, a ordem, que envolvem todas as cenas do filme, os gritos e gemidos de André representam o grito de uma sociedade inteira. Somos um planeta de excluídos, para onde quer que se vire, haverá sempre um eco da voz de André. Metaforicamente, o discurso do pai é um discurso de grupo, e os excluídos da sociedade, a sociedade do mundo real - famintos, sem-terra, imigrantes pobres, crianças da rua, índios – não possuem lugar na mesa posta da família social. O pai, possuidor do poder da palavra, da força do olhar, acredita ser capaz de distribuir as máscaras sociais para os membros da família, e nisso, domar as “ânsias do rebanho”. No entanto, seu discurso gera leis, regras que André não aceita, revolta-se, figs. 139 e 140, tornando-se um excluído.

d) Essa cena constrói e anuncia a indignação e a revolta pelas palavras do pai. A tensão é construída. A situação ocorre aos poucos, elaborada por enquadramentos sobre detalhes da história do faminto, até culminar, em plano a plano, em sua explosão, dizendo “A impaciência também tem seus direitos”. André repete duas vezes essa frase, muda o plano, volta a cor na imagem, e ele já não é mais a personagem da parábola, mas está se levantando da mesa do sermão. Repete novamente “A impaciência também tem seus direitos” e derruba os talheres da mesa ao chão. É a primeira vez que fica explícita a sua revolta perante toda a família. A dor, o ódio, a revolta manifestam-se nas expressões faciais do ator e entrelaçam-se de tal forma no processo psíquico de sua emoção intensa, que acaba por conferir inúmeras nuances à cor do seu sentimento. Para isso, o diretor organizou um *close-up*, primeiro em sua mão, e depois em seu rosto para acentuar ao máximo a ação emocional do rosto, onde a raiva, a fúria, falam em linguagem inconfundível.

e) A iluminação aqui é assombrosa. Os rostos são apresentados parcialmente na luz, o resto é tudo sombra ou total ausência de luz, a qual define e modela os contornos e planos da face, para produzir uma atmosfera emocional e dramática. Em suas faces, um poderoso fator de ansiedade pela ameaça do desconhecido. A sonoridade da sequência é construída sutilmente, aparece somente em alguns momentos, com uma melodia suave, mas na maior parte, somente som ambiente,

diálogos e silêncio. Este funciona como símbolo de tensão interior e sublinha com força o drama de André. No momento em que a câmera perpassa lentamente pelas faces da família, na hora em que André se levanta abruptamente da mesa, o silêncio é muito significativo. Há somente o som natural dos corpos e do ambiente natural da fazenda, sons da situação real, sem a habitual justaposição imagem-som, em que a música acrescenta significados e intenções à cena. Há naturalmente um forte apelo de tensão que dispensa qualquer outro elemento artificial sonoro. O silêncio sublinha a forte carga emocional da família, uma vez que esta não havia ainda se deparado com o lado revoltado explícito de André. Essa ausência de som ressalta a emoção de cada membro da família.

f) André sentia por sua irmã um amor proibido, imoral, segundo as leis da sociedade. A opressão exercida pelas palavras do pai e os costumes arcaicos que ele impunha à família, levaram André, mesmo que inconscientemente, dar um basta nesse poder absoluto. A paixão pela irmã é uma forma de ruptura com essa opressão e ao mesmo tempo uma esperança de liberdade. O retorno à natureza pode estar relacionado a um estado que desconhece justiça e moralidade. Em meio à natureza, na cena, André surge nu, como um animal, ou como uma criança que não conhece leis e um mundo organizado. A natureza é o lugar em que ele se sente livre, puro, inocentado de suas ações e sentimentos impuros.

g) Nessa cena, André incorpora-se à natureza que o circunda, dando voz à sua liberdade “E eu posso! Eu posso! Eu posso ser o profeta da minha própria história”. Há uma composição visual apurada, nesse momento, fig. 144, entre cenário, interpretação e iluminação, associados a uma articulação da montagem para atingir o efeito desejado: o som de sua voz foi *visualizado* com intensidade, ao repetir a mesma frase diversas vezes, como um eco da força de seu sentimento; a iluminação, também, composta de claro e escuro, introduz um efeito psicológico, sombrio, de paixão proibida. A luz esculpe as sombras e intervém na luta de André contra a sua própria obscuridade, conflito interno e age como fator de dramatização; a câmera baixa (*contra-plongée*), em um espetacular movimento inicia um jogo de imagem e som: André é focado de baixo para cima, em uma demonstração de sua superioridade momentânea, na explosão de sua libertação, há um sutil congelamento da imagem, como se o diretor quisesse eternizar esse momento de

exaltação. A densidade dramática funde-se nos dois planos de imagem André/natureza, numa expressão de duração indeterminada, mas intensa, transmitindo uma sensação de real, como uma imagem viva. Essa sensação constitui uma espécie de síntese do ponto de vista de uma câmera subjetiva, não neutra, que convida o espectador a participar e sentir o drama de André.

Atividade 4

a) O contraste entre as gerações, entre o arcaico e o moderno, que o grito de liberdade e a memória do avô deixam entrever. Há manutenção da estrutura arcaica, na família de André, em um mundo moderno, em constante mudança. A figura do avô é de um ancião que representa uma pessoa rigorosa, imutável. O discurso retórico do pai, em seus sermões, é um discurso que vem cristalizado no tempo, de gerações anteriores a ele, sem avanços, para manter a união da família, como podemos perceber pela representação da figura do avô.

Atividade 5

a) Na montagem, o diretor, em sua transposição, utiliza uma câmera com foco em primeiro plano, em meio a sombra e luz, somente *o relógio de bolso* nas mãos do avô, fig. 145, sua figura austera, em *seu terno preto de sempre, naquela perdição de corredores*, fig. 146, *fazendo esconder os medos de meninos*. A câmera, no filme, revela Ana criança atrás da porta. A isso resume a transmutação. O diretor aproveitou uma descrição do avô feita por André, em uma passagem do livro, e aproveitou para fazer a transição de uma sequência a outra.

b) A câmera se dirige para um objeto (o relógio e a figura do avô, no final do corredor), que pertence à ação e se acha revestido de um valor simbólico, no caso, a temática da temporalidade. O sentido ancora-se no arcaico e no moderno, que sustenta a narrativa. A mente do espectador é trabalhada para poder suprir, sem dificuldade, esse entendimento.

Atividade 6

Produção de texto pelo aluno.

Nível 5

Atividades

- 1) Resposta pessoal
- 2) Resposta pessoal

Sugestão: No romance, há divisão do enredo em duas partes intituladas “A partida” e “O retorno”. Em “A partida”, a narrativa mostra o encontro dos dois irmãos, André e Pedro, em um quarto anônimo de pensão, na cidade, onde André se escondeu e se refugiou após abandonar a fazenda em que vivia com a família. Nessa primeira parte da narrativa, André rememora e desnuda suas experiências, distanciando no tempo, e procura explicar ao irmão mais velho, Pedro, sua fuga do campo. Seu relato sobre si mesmo opõe-se, numa comunicação ambígua, à força poderosa do pai, que leva a vida dedicada aos trabalhos com a terra e à contrição religiosa. Os capítulos se alternam entre o momento da narração e o passado na fazenda com a família. Nesse momento presente da narração, há uma visão profunda de sua solidão, envolvida pela lascívia do corpo, da carne, em um quarto escuro de pensão. O cenário, aqui, avulta de importância, assumindo a relação entre a personagem André e o seu drama: é apertado, sufocante, escuro. Nesse espaço, o irmão mais velho chega para tentar resgatá-lo para o seio da família novamente. Há um diálogo tenso entre eles. André faz inúmeras revelações, entre elas, o incesto praticado com a irmã Ana, deixando aflorar suas angústias. Na segunda parte, em “O retorno”, André está de volta à fazenda, e o pai fica sabendo do incesto pelo irmão Pedro. Em uma festa em comemoração à volta de André, o pai mata Ana.

3) Resposta pessoal.

4) Resposta pessoal.

5) Resposta pessoal.

Atividade 6

Sugestões de respostas:

a) Sim. Logo no início percebemos que André se encontra em conflito interno. Ele está em um quarto de pensão e com o desenrolar da trama, os fatos que o levaram a deixar a fazenda vão sendo revelados, trazendo consigo as transgressões e perturbações da personagem. É um conflito importante porque trata de assuntos próprios do ser humano. É a história de uma família de agricultores do interior do Brasil, descendente de imigrantes cristãos provenientes do Oriente Médio, que se apoia no autoritarismo e na repressão. Há embate entre pai e filho, gerações diferentes, reafirmação da individualidade, e ainda a temática do incesto. O amor

proibido pela irmã gera todas as incertezas e dúvidas na personagem e transforma a família e sua dinâmica, culminando em um final trágico.

b) A história possui um único núcleo temático, o drama de André: sua paixão pela irmã e a revolta com o autoritarismo do pai.

c) Todas as cenas são importantes, pois se relacionam e se imbricam para o sentido do filme.

d) Sim, a história é centrada em André, personagem principal da trama. É uma constante a intensidade do estado passional vivida por ele. O sentimento de opressão e de falta perpassa toda a narrativa, deixando-se manifestar em diferentes formas de disjunção. Há atuação implacável de um pai que invade sua vida, devasta sua convivência com a família e retira sua liberdade. Um patriarca arcaico, cuja presença, força e os sermões em volta à mesa de jantar oprimem tudo a sua volta, mas afeta, principalmente, e em demasia a personagem de André. A figura desse pai é uma constante em boa parte da narrativa. O pai mostra uma postura profetizadora, cujo discurso opressivo é problematizado por André que propõe uma ruptura com a autoridade para construir sua própria experiência de vida.

e) O clímax se encontra no final da história e é bastante impactante, uma verdadeira catarse, próximo do terror e da piedade. O irmão Pedro relata ao pai a paixão incestuosa entre André e Ana; o pai, então, mata a filha em nome dos valores da família e a narração mostra as filhas, os filhos e a mãe em desespero, a clamar pelo pai.

f) O desfecho fecha o núcleo dramático. André assume os valores arcaicos do pai, em um ciclo constante: o pai como sucessor do avô, sucedido pelo filho mais velho, Pedro, e também por André, a tradição passada de pai para filho, de geração para geração; enfim, André revive sua história, em plena solidão.

8) Resposta pessoal.

9) Resposta pessoal.

10) Produção de texto.

11) Produção de vídeo.