

A MONTAGEM EXPRESSIVA COMO OBJETO DE SIGNIFICAÇÃO EM LAVOURARCAICA, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

ALBUQUERQUE, Ana Karla Costa de (PPGL-UFPB)
AZERÊDO, Genilda (orientadora)

RESUMO: Este trabalho se propõe a analisar a montagem do filme *LavourArcaica*, realizado por Luiz Fernando Carvalho, em 2001, e adaptado do romance *Lavoura Arcaica*, de 1975, escrito por Raduan Nassar. Procuraremos observar de que forma o fluxo de consciência e as temporalidades diversas presentes no texto literário foram traduzidos para a narrativa fílmica, utilizando-nos do princípio de “montagem figurativa”, de Sergei Eisenstein.

Palavras chave: Adaptação; cinema brasileiro; *LavourArcaica*; montagem.

ABSTRACT: This article proposes to analyze the film editing in *LavourArcaica*, directed by Luiz Fernando Carvalho in 2001 and adapted from the novel *Lavoura Arcaica* (1975) by Raduan Nassar. We will observe the way the stream of consciousness and the different temporalities were translated to the film narrative using, the principle of “figurative montage”, elaborated by Sergei Eisenstein.

Keywords: Cinema; Brazilian cinema; *LavourArcaica*; editing

No prefácio do livreto *Sobre o Filme Lavoura Arcaica*, Carlos Alberto Mattos, tratando do processo de adaptação do romance de Raduan Nassar (1975), usa o termo “utopia cinematográfica” para designar a tradução para a linguagem fílmica de uma obra literária cujo texto em filigranas busca mimetizar o fluxo de pensamentos do narrador-personagem. O trabalho, aparentemente difícil de ser alcançado com maestria, foi plenamente executado por Luiz Fernando Carvalho, que, de forma reverente e ao mesmo tempo criativa, conseguiu transportar toda a sensibilidade e os meandros do texto nassariano, utilizando-se de artifícios de construção, que, assim como o romance, têm como objetivo nos fazer visualizar a torrente de memórias de André. A montagem do filme é um dos artifícios usado pela equipe de *LavourArcaica* (2001) para tornar visível essa imbricação de temporalidades. É sobre essa capacidade semântica (temporal ou não) da montagem que trataremos, observando os princípios citados por Carlos Alberto Mattos para se chegar ao conhecimento desta, que já é uma das obras clássicas do cinema brasileiro:

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 seu 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).

Na obra de Raduan Nassar, o fluxo de consciência não serve apenas para fazer jorrar os pensamentos e devaneios da mente do personagem André, que, atormentado, foge de casa e se refugia em uma “pensão interiorana”, até que seu irmão Pedro o leve

de volta para casa. Além disso, cada fragmento de tempo sobreposto ao que chamaremos de “pseudo-presente” (o narrador do romance explicita que toda a narrativa é uma memória, mas trataremos como pseudo-presente o fio condutor, a intriga central: fuga; chegada do irmão; conversa entre os irmãos e volta para casa) também serve para contribuir semanticamente, construindo uma “grande imagem”. Segue um exemplo que se dá quando o primogênito acusa André de ter provocado a desunião da família com a sua fuga e este retruca, dizendo que a desunião começou muito antes disso:

“A nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” eu poderia dizer com segurança, mas não era hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção, mesmo assim eu passei pensando na minha fita de congregado mariano que eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr’eu comungar na primeira missa (...) essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, “essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa e eu quase deixei escapar” (...) e erguendo meus olhos vi que meu irmão tinha os olhos mergulhados no seu copo... (NASSAR, 2001, p.28).

Este trecho do livro demonstra que, além de representar na forma do seu texto a confusão de pensamentos que é a narração de André, o enxerto de um tempo fora da ação, serve também para o enriquecimento da construção de sentido do que se procede na tela. Neste caso, compreendemos que a inquietação que toma conta do narrador-personagem e a “desunião da família” não teriam começado com a fuga. A analepse não aparece como um jorro de memória inútil, também é usada para mostrar de que forma começaram os problemas que o afetam e é pertinente no contexto da conversa entre os irmãos. O mesmo se dá na narrativa fílmica. A montagem, o principal recurso usado por Luiz Fernando Carvalho para representação das temporalidades diversas (podemos contar também com as cores da fotografia como um elemento importante) também é “expressiva”, isto é, está no filme para significação.

A montagem é um processo que consiste basicamente na escolha do modo como as imagens obtidas na gravação serão combinadas. Neste momento da produção, são decididos o ritmo, o comprimento de cada plano, a relação que esses planos estabelecerão um com o outro e a sequência em que eles serão “colados”. Segundo Marcel Martin (2005, p. 167) “é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e duração”. Em obras que seguem uma “decupagem clássica” (XAVIER, 2008, p. 27) o andamento da ação é preservado e as ações dos personagens são encadeadas em uma relação causal. Neste caso todos os vestígios de “colagem” são “escondidos” para que o caráter realista da imagem provoque identificação no espectador. Em *Lavoura Arcaica*, filme poético de vanguarda, a montagem não é tratada dessa forma. A continuidade da ação não importa, o encadeamento linear dos eventos dá lugar a uma fragmentação de tempo e espaço

exibida claramente pelo processo de construção onde cada enxerto de um tempo diferente do “pseudo-presente” da diegese é perceptível e afeta o andamento da intriga. O “realismo” da imagem nesse caso é irrelevante porque o intuito não é provocar identificação; o choque de imagens tem como principal objetivo levar o espectador à reflexão e atribuir significado não de forma isolada, mas na articulação dos planos em conjunto. A compreensão semântica do que está sendo mostrado é mais importante que o andamento da ação. Esta é uma explicação possível para o fato de que, embora *LavourArcaica* seja uma tragédia, não costuma provocar no espectador reações de choro ou emotividade exteriorizada, como acontece com filmes construídos nos moldes tradicionais.

No entanto, se pensarmos a ideia de realismo como a capacidade de mimetizar tudo o que é próprio do ser humano, então aí também teríamos uma obra realista no cinema poético de *LavourArcaica*. A estrutura do filme busca transmitir a sensação de simultaneidade, característica do nosso pensamento. Para Ismail Xavier, o cinema poético é a mimese de um estado de alma:

O que de mimético existe na produção cinematográfica fica aceito e redimido na medida em que a mimese proposta não se esgote na “exterioridade dos fatos” e seja capaz de atingir a “profundidade” do enfoque poético (expressão de um estado de alma), contra a “superficialidade” das concatenações lógicas. (XAVIER, 2008, p. 104).

A modalidade de “montagem figurativa”, proposta por Sergei Eisenstein, pode ser adequadamente aplicada ao estudo de *LavourArcaica*, já que ela busca, além da significação através do choque de planos muitas vezes conflitantes e impertinentes, a representação de uma “experiência interior” que não seria alcançada de forma satisfatória através de expressões do ator, closes e outros recursos. Eisenstein até elabora um esboço de como seria um filme “de fluxo de consciência”, o que consistiria basicamente em “justapor” elementos do mundo externo e da mente. Tudo isso pontuado por breves momentos de silêncio, um discurso “apaixonado e desconectado” (EISENSTEIN, 2002, p.101) e sons polifônicos estridentes. A respeito de *Uma Tragédia Americana*, de D.W Griffith ele diz:

A câmera tinha de ir “dentro” de Clyde, auditiva e visualmente, era preciso mostrar a febril corrida de pensamentos intercalados com a realidade externa – o barco, a moça sentada do lado oposto a ele, suas próprias ações. A forma do monólogo interior nascera. (EISENSTEIN, 2002, p. 103)

Para Eisenstein, apesar do grande esforço da literatura, só o cinema teria a capacidade de “fazer uma adequada apresentação de todo o curso de uma mente perturbada” (EISENSTEIN, 2002, p. 104). Depois dessa observação, compreendemos a razão das mais frequentes interferências de planos alheios durante a primeira parte do filme, quando André ainda está no quarto da pensão em seu momento de maior confusão mental e agonia. Quando ele volta para casa, resignado, a trama segue um curso mais linear. Um exemplo do que foi explicado acima está na sequência do encontro entre os dois irmãos na pensão, no momento em que o filho pródigo conta ao primogênito que é epilético. Em um discurso inflamado, André bebe, joga a garrafa na parede, grita para Pedro: “eu sou epilético, um epilético, você tem um irmão epilético, fique sabendo. Volte agora para casa e faça esta revelação. Volte agora e você verá que

as portas e janelas de casa não de bater com essa ventania ao se fecharem...” Enquanto a conversa prossegue, o espaço e o tempo da narrativa são descontinuados para dar lugar à imagens que não pertencem ao domínio da memória do narrador-personagem, são fruto de um delírio e mostram o tormento psicológico pelo qual ele passa, ao confessar o seu problema. O aprisionamento da religião da família está presente nessa profusão de imagens, assim como a condição de estigmatizado que André parece carregar. As imagens apresentam a sua epilepsia como um sinal de que Deus havia rejeitado a todos da família e ele seria o escolhido para ser o portador da maldição que trouxe a desgraça. Neste caso, o sentido só está completo com a descontinuidade da ação, que além de ser a única forma de “entrar” na mente de André é também uma maneira particular de conferir lirismo a uma cena que tenderia ao superficial, caso tivesse sido resumida ao diálogo concatenado logicamente.

Ainda analisando a obra de D.W Griffith, Eisenstein, apesar de reconhecer a sua maestria na montagem de planos para a condução de uma ação, sente falta do poder de significação que a sua técnica pioneira de montagem paralela poderia ter, caso fosse direcionada para essa função. É o que a montagem de *LavourArcaica* consegue alcançar:

O cinema de Griffith não conhece este tipo de estrutura de montagem. Seus primeiros planos criam a atmosfera, esboçam traços dos personagens, se alternam nos diálogos dos principais personagens, e os primeiros planos do perseguidor e do perseguido aumentam o ritmo da perseguição. Mas Griffith sempre permanece num nível de *representação e objetividade* e nunca tenta, através da *justaposição* de planos, exprimir sentido e imagem. (EISENSTEIN, 2002, p. 209)

Esta sensação de estranhamento que permeia todo o filme já começa desde a primeira cena. Não é um caso de justaposição de planos, mas de montagem de som que parece à primeira vista, impertinente. André está deitado no chão, o corpo em riste, a mão em movimentos ritmados junto à virilha, em uma atitude que, tomada isoladamente leva a crer que seja de masturbação, enquanto ouvimos o barulho de um trem que se aproxima e vai ficando cada vez mais alto à medida que ele se aproxima do “auge”. O som, apesar de aparentemente não pertencer ao espaço da ação, corrobora a ideia de masturbação e momentos depois terá seu sentido completo quando ouvirmos batidas na porta e em seguida quando virmos Pedro entrar no quarto da pensão. Este é um exemplo de rompimento da continuidade feito de forma sutil, uma montagem de som que além de complementar a significação, cria um local próprio no espaço e no tempo reforçando o sentido de simultaneidade isomórfica, presente em várias partes do filme. Ismail Xavier, comentando a montagem figurativa de Eisenstein, argumenta a capacidade que esta tem de fazer com que o espectador olhe para dois eventos distintos ao mesmo tempo:

A montagem “discursiva” de Eisenstein não mostra simplesmente o fato naturalisticamente em sua continuidade, mas procura criar um espaço-tempo próprio, descontínuo, capaz de fazer daquele instante e daquele fato particular algo que nosso olhar se detém para seguir direções de eventos simultâneos, de tal modo que a sua significação social seja “figurada” pela composição não-natural que a montagem oferece. (XAVIER, 2008, p. 131).

A mimese da nossa habilidade de pensar em várias coisas ao mesmo tempo, ou pensar durante o procedimento de uma ação exterior qualquer, é reforçada por mais um detalhe de som importante, ao longo da primeira parte do filme: a *voice over* e os diálogos se sobrepondo, passando de um plano para outro, sem serem interrompidos pela passagem da “ação” do pseudo-presente (embora a narrativa fílmica não explicita que tudo que é mostrado pertence ao domínio da memória, deixando a leitura do romance à parte, presumimos se observarmos algumas “pistas” deixada pelo realizador: tons de sépia na fotografia, *voice over* diferente da voz do narrador André jovem). A montagem do filme se encarregou de manter a conversa entre os dois irmãos, mesmo quando a imagem dos dois é interrompida por imagens de memória, o que serve de “ligação com o mundo real”. Já a *voice over* também se sobrepõe em diversos momentos como na passagem do *close* dos pés de André enquanto ele caminha pelo quarto da pensão para os preparativos de uma festa na fazenda. O narrador, a partir de um momento incerto (o “presente verdadeiro”) comenta: “e era no bosque, atrás da casa, debaixo das árvores mais altas, que compunha com o sol, o jogo alegre e suave de sombra e luz (...) e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança”. Este recurso, assim como a sobreposição da conversa, também serve de ligação ao “presente verdadeiro” da narração.

A “montagem figurativa” em *LavourArcaica*, dentro de um mesmo fragmento temporal, funciona como um comentário, sendo este o caso da sequência de André fazendo sexo com uma prostituta, enquanto em primeiro plano, vemos a fumaça de um cigarro em espiral. Os dois saem de cena, ficando apenas a fumaça, lembrando culpa, perdição ou o fogo do inferno no qual André, apesar de sua rebelião, parece acreditar.

Assim como vemos, no momento em que o narrador-personagem conta para o irmão que tem epilepsia, a transição do pseudo-presente para uma situação hipotética a que foge do tempo da memória, também acontece quando a sequência da “fábula do faminto” se projeta entre lembranças da infância narradas pela *voice over* e um fragmento da conversa entre os dois irmãos. Essa “colagem” da sequência precisamente entre estes planos se dá pelo fato de a fábula ser um conto frequentemente repetido pelo pai Yohana à mesa e para que este intrincado de pequenos planos anteriores ao conto tenha seu sentido completo quando observarmos o lugar de cada um deles na mesa do homem rico. Primeiro, o pai começa a contar a história com toda a família como ouvinte. Ele acende um lampião, o que nos leva a mais uma vez associar suas palavras à sabedoria, e começa a falar: “era uma vez um faminto”. Nesse momento, ele é interrompido por um *close* de André em sua loucura fazendo oposição à imagem do pai no plano anterior e assumindo por antecipação o lugar de faminto da fábula contada na sequência seguinte. Nesse momento, o faminto cambaleante chega à casa do homem rico e a significação se estabelece, quando vemos os dois ocuparem os lugares à mesa durante o “banquete” que já foram presumidos anteriormente, graças às estratégias de montagem.

As posições que vemos André e o pai ocuparem durante a sequência da fábula parecem se repetir no momento do encontro dos dois após o retorno de André para a casa da família. O pai, novamente com uma lamparina ao seu lado, conversa com André na mesa de refeições. O plano/contra-plano de ângulo levemente baixo nas costas do filho e na altura da parte de trás da cabeça do pai reforça a ideia de loucura e sabedoria de ambos respectivamente, mas também reforça o sentimento de opressão de André

causado pelos ensinamentos de Yohana. A sequência só é interrompida por planos rápidos da mãe angustiada.

Depois de analisar a função da montagem figurativa em *LavourArcaica* em sequências distintas separadas por cerca de 1 hora de filme, observamos a capacidade dialógica da montagem, que faz cenas mesmo distantes na cronologia da projeção, no tempo e no espaço, estabelecerem uma articulação. Um elemento novo surge do diálogo: as posições de cada um no seio da família, as razões do sofrimento de André e a autoridade e sabedoria do pai. Provavelmente, se a linearidade tivesse sido respeitada em todo o filme, haveria perda de significação tanto das temporalidades diversas existentes quanto do que cada enxerto de memória traz para a criação de uma imagem superior. Para Eisenstein, essa deve ser uma das principais funções da montagem figurativa:

Para nós o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido a tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de um modo novo. (EISENSTEIN, 2002, p. 205.).

Um dos momentos em que a montagem figurativa é empregada de forma mais sensível e criativa é durante a sequência do encontro de André e Ana, a irmã que ele por muito tempo desejou. Eles se encontram numa casa velha, o vemos entrar e imediatamente entra em cena o plano de uma coruja branca deixando o lugar, significando tanto o mau agouro do senso comum quanto “fuga da sabedoria”, preparando para o ato socialmente abominável que ele está prestes a cometer. Cenas do André criança preparando uma armadilha para uma pomba branca assim como também é branco o vestido de Ana. A moça entra na casa e a imagem é substituída pelo plano no animal sendo preso. À medida que o irmão a toca, partes do seu corpo são substituídas pelas da pomba. A construção da sequência transforma o ato que normalmente soaria repugnante e indelicado em um momento de grande sensibilidade e delicadeza, chegando até a tornar este, que deveria ser um momento apoteótico, em apenas um detalhe diante da “grande imagem” que o filme é capaz de projetar. É a passagem da “esfera da ação” para a da significância da qual fala Ismail Xavier:

A imagem é uma “unidade complexa constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme. (...) A síntese produzida por tal montagem faz com que o cinema passe da “esfera da ação” para a “esfera da significância, do entendimento. (XAVIER, 2008, p. 131.).

Em *LavourArcaica*, a significação não fica completa após a festa elaborada para celebrar o retorno do filho pródigo, que acaba se tornando uma festa de sacrifício. Também não chegamos a produzir uma “grande imagem” definitiva após os créditos finais acompanhados do sermão do pai exaltando a paciência que André não teve. Cada retorno ao “grande texto” que é *LavourArcaica* como narrativa fílmica é repleto de significância e assim como a montagem expressiva sobre a qual ele foi construído, dialoga com temporalidades diversas dentro da narrativa, cada nova experiência de aproximação à obra de Luiz Fernando Carvalho também dialoga com a anterior. Talvez

essa seja a real “utopia cinematográfica” da qual falou Carlos Alberto Mattos no prefácio de *Sobre o Filme Lavoura Arcaica*: a criação de uma obra inesgotável em suas significações. Para ele “Caberá ao tempo, esse tribunal absoluto, reivindicar a plenitude de sua contribuição”. (MATTOS, 2002, p. 07).

REFERÊNCIAS

- AZEREDO, Genilda. “Escritas e imagens do Eu: A Lírica Lavoura de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho”. In: Anais do: *XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: Abralic, Julho de 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- Lavoura Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Videofilmes/Tibet Filme, 2001. Cópia em DVD, Versátil, 2006.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MATTOS, Carlos Alberto. In: CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- XAVIER, Ismail.(org) *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal. 2008.