



## **UM COPO DE CÓLERA E LAVOURA ARCAICA: LITERATURA E CINEMA SOB A DIÁSPORA SUBJETIVO-CULTURAL**

Jorge Alves Santana (UFG)

Artigo recebido em 30/04/2009

### **RESUMO**

**Lavoura arcaica** (1975) e **Um copo de cólera** (1978) são duas narrativas de Raduan Nassar que estruturam cartografias subjetivo-culturais. Suas transposições para o cinema, feitas, respectivamente por Luiz Fernando Carvalho (2001) e Aluizio Abranches (1999), acompanham com certa simetria o literário e ressaltam elementos oriundos da cultura libanesa, explorados em regime mais referencial nos filmes. Desse encontro surgem confrontos e acordos existenciais que demonstram a diáspora a que movimentos migratórios estão submetidos. Nessa relação entre literatura e cinema, o movimento de hibridização entre as culturas será enfatizado, sob teorização de Stuart Hall (2003, 2006), bem como da dimensão rizomática e do devir, conceitos propostos por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2001, 2005). Acompanharemos a influência artística e reflexiva que a literatura acrescenta ao cinema, arte intersemiótica que, apesar de sua dimensão industrial e massiva, é capaz de sofisticar-se em sua maleabilidade de territorialização, desterritorialização e reterritorialização de valores.

**Palavras-chave:** **Lavoura arcaica. Um copo de cólera.** Raduan Nassar. Literatura e cinema. Subjetividade rizomática.

### **INTRODUÇÃO**

Literatura e cinema são duas semioses artísticas que andam juntas há mais de um século. Se a primeira tem sua origem há milênios, a segunda toma corpo, é difundida e consolida-se em fins do Século Dezenove e começo do Século Vinte, recebendo influência constante de textos literários como o teatro, o romance, o conto, a novela entre outros.

Em seu início, o cinema apresenta cores realistas na disposição documentarista dos irmãos Lumière. A câmera é fixa, os planos são frequentemente panorâmicos e os referentes filmados são quadros do cotidiano



## Jorge Alves Santana

burguês de Paris, tais como funcionários saindo de uma fábrica (a fábrica da família dos próprios Lumière), um trem chegando a uma gare, a família em seus vários contextos, crianças divertindo-se, entre tantas outras cenas que registram a vida sob a poderosa ótica de uma câmera manipulada por um sujeito. Do efeito do real de início, Georges Méliès explora a nova linguagem sob a égide da literatura de ficção. Aproveita-se então, a partir dessa segunda experiência, o poder da fantasia e do estranhamento para a elaboração de diegeses fílmicas.

A indústria cinematográfica, aproximando-se dessa segunda vertente de produção (a de Méliès), cria e estabelece um dos maiores aparatos artísticos e midiáticos de todos os tempos. A abrangência de público, desde cedo, é portentosa. O poder de persuasão, devido a pluralidades dos códigos cinematográficos (ícones, movimentos, fala, luz, cor, figurino, cenário, música, entre outros), arrebatou multidões, apesar de tal arte ser considerada, em seus primórdios, entretenimento superficial para senhoras, adolescentes e jovens.

Da vertente documental para a ficcional há de se notar as interpenetrações do cinema com a literatura, seja ela sensacionalista ou canônica. Sobre isso Jeanne-Marie Clerc, mostra-nos que:

L'influence exercée par la littérature sur le cinéma depuis ses débuts relève de l'évidence: elle n'a pas à être démontrée. Tout au plus peut-on essayer d'en cerner les aspects les plus patents en dressant un inventaire des emprunts directs et avoués effectués par les cinéastes, sous la forme des adaptations (1985, p. 11).

A literatura chancela a heterogeneidade constitutiva que é a linguagem artística do cinema. No início dessa relação de influência, encontramos diretores e roteiristas que usam narrativas escritas e ficcionais alheias. Em seguida, surgirá o contexto em que os próprios literatos, que além de terem suas obras adaptadas, escreverão diretamente para o cinema na forma do texto que é o roteiro. Tal é o caso de Malraux, Giono, Sartre, Robe-Grillet, Marguerite Duras, William Faulkner, entre tantos outros que foram encantados pelo poder representativo do cinema. Essa tecnologia industrial, com tessitura artística, pode, pois, dar forma, textura, ritmo e movimentos às invenções que a escrita artística articula, contando ainda com a invariavelmente assimétrica abstração da imaginação receptiva do leitor.



***Um copo de cólera e Lavoura arcaica: literatura e cinema sob a diáspora...*, p. 63 - 82**

Nesse quadro em que o cinema alimenta-se do texto literário, a História do cinema acompanhou com grande interesse investigativo e teórico a verdadeira saga que é a transposição do material escrito para o material fílmico. Como em qualquer processo de tradução, seja intralingual, interlingual ou intersemiótica, o contexto de chegada cuidará naturalmente de uma transcrição. Tal dinâmica assegurará o *quantum* necessário para manter-se o vínculo entre o filme e o texto escrito, sendo que esse *quantum*, por vezes, está mais próximo do que seria a fábula (estória – material pré-literário, para os formalistas russos) e distante semiologicamente do que se trata do enunciado (texto sob tratamento estético) e da enunciação (condições pragmáticas da produção do texto artístico). Voltamos a Jeanne-Marie Clerc que reflete sobre isso:

Il semble donc que poser le problème de l'adaptation sous l'angle de son seul rapport avec l'oeuvre initiale aboutisse à le restreindre considérablement. Les modifications apportées par la transposition iconique ne sont pas indépendantes, comme on l'a vu, d'un contexte historique qui les fait évoluer selon un doublé critère: la demande du public et les conditions du 'marché' cinématographique, d'une part; d'autre part, les métamorphoses subies para la conception du 7<sup>e</sup>. Art, elles-mêmes em relation étroite ave le progrès des techniques. Para ailleurs, le travail de l'adaptation est souvent em soi de fait d'un auteur: il s'intègre dans le parcours spécifique d'une création individuelle et en suit les vicissitudes et les transformations, em acord avec de mûrissement progressif d'un ouvre au contact d'une vie que s'écoule (1985, p. 30).

Se a literatura ofereceu material formal/conteudístico para se consolidar a diegese fílmica no sólido campo estético, na adaptação da semiose escrita para a fílmica, há de se observar estratégias de representação em que o dispositivo tecnológico estruturará o material recebido sob os olhos de uma câmera que, usando planos, ângulos, recortes, seqüências sintagmáticas, acabará contribuindo com, em movimento recíproco, a dinâmica da narrativa literária. De início, as semioses do teatro, da narrativa escrita e a do filme caminham juntas, para em seguida, criar-se um contexto composicional particular para a linguagem fílmica, sem, no entanto, quebrarem-se os vínculos que as aproximam.

A indústria cinematográfica atinge dimensões planetárias, mobilizando





## Jorge Alves Santana

equipes heterogêneas e complexas de profissionais, além de exigir um montante financeiro que, por vezes, supera o valor comercial de um sem número de empresas de demais produtos e serviços. No entanto, mesmo nesse contexto de independência empresarial, a particularidade fílmica não exclui a escrita artística. Ao contrário, aprende mais a controlar o fluxo de sua singularidade, aproveitando constantemente as características e qualidades das singularidades da linguagem teatral, da literária e de outras afins.

Nesse contexto intersemiótico, interessam-nos de perto os textos literários de Raduan Nassar: **Lavoura arcaica** (1975) e **Um copo de cólera** (1978), transpostos para o cinema, respectivamente, com o título **Lavour'arcaica** (2001), de Luiz Fernando Carvalho, e **Um copo de cólera** (1999), de Aluizio Abranches. Assim, acompanhamos o exercício transtextual de duas marcantes narrativas literárias da Literatura Brasileira que fornecem material para dois marcantes filmes do cinema brasileiro.

Do vasto campo estético e temático que tais obras oferecem-nos, destacamos, para uma análise mais detalhada, o tema da identidade subjetivo-cultural, estruturada pelas diegeses escritas e fílmicas, em processo de diáspora, reterritorialização ou dissolução social, cultural e subjetiva.

## CARTOGRAFIAS SÓCIO-CULTURAIS E LITERÁRIAS

Raduan Nassar é oriundo do interior de São Paulo, de Pindorama. É o sétimo de dez filhos do casal libanês João Nassar e Chafika Cassis. Seus pais casam-se em 1919, na aldeia de Ibel-Saki, no sul do Líbano. Imigram para o Brasil em 1920. João Nassar junta-se a parentes que já estavam no Brasil e entra para o ramo do comércio no interior do Rio de Janeiro, como fez grande parte dos imigrantes libaneses que escolheram por conta própria, ou foram obrigados a escolher o Brasil como porto seguro.

Importam-nos esses dados, que seriam extraliterários, devido ao enfoque culturalista de nossas reflexões. Assim, é importante sabermos que Nassar é descendente direto de uma família de imigrantes libaneses e quais foram os possíveis vetores de sua formação pessoal e profissional que, de modo simétrico ou assimétrico, geram consequências no tecido das duas ficções que aqui pretendemos analisar.

Os libaneses, correlatos do povo árabe, aportaram no Brasil a partir do





***Um copo de cólera e Lavoura arcaica: literatura e cinema sob a diáspora...*, p. 63 - 82**

final do Século Dezenove. Essa imigração acentuou-se nas primeiras décadas do Século Vinte, o que criou, no Brasil, a maior comunidade de imigrantes libaneses no mundo. Questões políticas sempre estremeceram a paz do povo libanês. Vizinhos belicosos dinamizaram constantemente métodos de invasão e cooptação desse relativo povo pacato do oriente próximo. Por outro lado, a dimensão radicalmente heterogênea das instituições religiosas criava um poderoso elemento de distensão no Líbano.

Normalmente, ao lado das querelas políticas, a variabilidade religiosa teve papel importante no adensamento dos freqüentes confrontos bélicos entre o Cristianismo (com suas várias ramificações, tais como maronitas, ortodoxos gregos, melquitas greco-católicos, cristãos armênios, cristãos assírios, coptas) e o Islamismo (xiitas, sunitas e ismaelitas). Tais fatores são determinantes para um êxodo intenso desse povo para os Estados Unidos e para o Brasil. Famílias mais abastadas conseguiam ir para os EUA, enquanto famílias mais humildes achavam seu provisório porto seguro no Brasil.

A aclimação dos libaneses no Brasil deu-se por meio de sua índole para a necessária atividade comercial em um país predominantemente agrícola, portanto ainda de economia precária, e da aparentemente tranqüila recepção, feita pelos brasileiros, às várias etnias que por aqui aportaram. Famílias libanesas, com freqüência, habitavam o estado do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Normalmente uma família desenvolvia meios para unir-se a outras famílias libanesas, o que formou um sólido grupamento, semelhante a outros povos, tais como japoneses, alemães, italianos e outros.

Apesar da decantada receptividade do povo brasileiro, a construção de um novo espaço social assume cores de exílio para o libanês e exige esforços para que elementos da nova cultura não enfraqueçam ou mesmo destruam a tradição cultural desses imigrantes. Ações e contextos de retração e de exclusão usualmente são ativados nessas circunstâncias, para que a tradição e as particularidades da cartografia étnico-subjetiva mantenham-se intactas diante das singularidades representadas pelo povo diferente que se coloca no papel de anfitrião. No entanto, nenhum tecido sócio-político-cultural sustenta-se pela regra da exclusão permanente de elementos que lhe seriam estranhos. Movimentos de encontro, de interpenetração, de hibridização, surgem e tendem a minimizar os desencontros, a eugenia cultural, e a “guetização”, advindos dos encontros/conflitos entre povos diferentes.





## Jorge Alves Santana

O caráter extrínseco dos dados acima reclama-nos a validade de sua utilização, pois nosso ponto de partida deve ser a obra literária para, em seguida, colocá-la em uma rede dialógica com o cinema e demais elementos culturais, construindo assim um espaço existencial em que os sentidos tomam sua aura estética e, ao mesmo tempo, dialética em relação aos elementos de contextos pragmáticos que lhe servem de base e de acolhida. Os valores dessa rede intraliterária surge-nos quando, em um primeiro momento, acompanhamos o corpo das duas narrativas de Raduan Nassar.

**Lavoura arcaica** estrutura-se em uma diegese que se debate na dinâmica anacrônica do enunciado autodiegético de André. Esse protagonista conta-nos de sua fuga de casa, que é desencadeada por seus conflitos com sua família fortemente tradicional. O rapaz é rodeado por irmãos, sendo que todos vivem sob o olhar amoroso da mãe e a tutela implacável do pai. Descobrimo seu corpo erotizado, o rapaz incorre em práticas de exploração de desejos variados. Possui um afeto incestuoso por uma de suas irmãs e por um de seus irmãos, além de possuir ainda resquícios de um Édipo não-resolvido.

De índole mais flexível, do que aquela tolerada pelo exemplo paterno, André questiona as instituições que lhe deveriam alicerçar o comportamento. Percebe que a família o impede de assumir valores estranhos ao clã. Estranha o excessivo zelo pelos preceitos religiosos. Não se insere no círculo fatalista do trabalho no campo. Não admite o bloqueio de seu fluxo afetivo que foge ao controle moral dos hábitos da cultura que lhe é imposta.

A narrativa atualiza, de modo parodístico, a parábola do filho pródigo, sendo que aqui a paródia é vista no regime sério dessa estratégia literária, que é proposta por Gérard Genette (1982). Acompanhamos então o rapaz em sua tentativa de fuga de um contexto que lhe é adverso, no seu retorno à casa paterna, na comemoração de sua volta e no desfecho trágico da narrativa, com a morte da irmã (acusada de incesto), a morte do pai e a provável dissolução de sua família.

Com sua reconhecida linguagem, paradoxalmente constituída pela síntese e pela verborragia detalhista, Raduan Nassar constrói um quadro fragmentado de uma família de origem libanesa em solo brasileiro. Essa instituição é focada em seus esforços que visam à consolidação e perpetuação de tradições daquilo que seria sua nação de origem, principalmente nas esferas que são a família, sólida em seus valores, a religiosidade cristã, típica do Oriente, com sua





*Um copo de cólera e Lavoura arcaica: literatura e cinema sob a diáspora...*, p. 63 - 82

doutrina atemporal; por fim, hábitos e comportamentos ditados por essas duas instituições.

**Um copo de cólera** traz-nos concisão e verbosidade linguística que se assemelha à primeira diegese. Porém, seu núcleo accional envolverá um casal em relação parental diferenciada. De focalização predominantemente autotélica, o texto apresenta-nos um homem, por volta de seus quarenta anos e vivendo isolado em um sítio, que se relaciona com uma mulher, jornalista e ativista em causas político-sociais. O casal protagonista não é nominado. Ele e Ela (termos que usaremos para nos referir a esses dois protagonistas) são as referências para localizarmos as duas subjetividades que se encontrarão em uma temporalidade breve, mas de intensidade conflituosa acima da média daquilo que encontramos no repertório literário da Literatura Brasileira.

Ele e Ela não são casados de modo convencional. Lembram-nos de amantes que são íntimos, mas que não acreditam na instituição do casamento. A ação, semelhante à narrativa de **Lavoura arcaica**, ocorre em um percurso temporal breve. No caso de **Um copo de cólera**, a temporalidade física perfaz o período de poucas horas. Temporalidade esta, que no plano do discurso, ocorre de modo calmamente sequencial. Poucas e breves anacronias dão-nos conta de fatos que poderiam explicar a circunstância que causa os confrontos presentes na narrativa principal.

O casal encontra-se no sítio de propriedade do homem, relaciona-se intimamente, dorme junto e na manhã seguinte, ao tomar o café, discute violentamente sobre a assimétrica relação de poder e de afeto existente entre ambos. Após a emergência radical da violência psicológica e física, separa-se e vai cuidar de suas atividades diárias. À noite, Ela volta, reconciliam-se e retomam o curso da parentalidade ex-cêntrica na qual estão imersos.

Simplicidade de enredo, apesar da urdidura da linguagem usada, e da polissemia intensa de ações, sensações e afetos desconstruídos, marca essa segunda narrativa de Raduan Nassar. Nela, a instituição da família é vista sob ângulo diferenciado. Tal esfera existe e sobredetermina os actantes, mas suas bases já são outros valores, tais como a preservação do universo íntimo de cada um, do lugar social profissional de cada um, das crenças religiosas (colocadas de modo bastante implícito) de cada um. O casamento, nesse contexto, é feito na esfera provisória do acordo entre constituições subjetivas aparentemente exclusivas que, por um impulso contraditório, procuram atenuar as diferenças,



**Jorge Alves Santana**

sem que, no entanto, elas desapareçam.

## **DO HIPOTEXTO ESCRITO AO HIPERTEXTO FÍLMICO**

Uma perceptível linha de força que une a duas narrativas escritas é feita pelos elementos da cultura libanesa. Mais explícita na primeira, **Lavoura arcaica**; mais implícita na segunda, **Um copo de cólera**. Se na primeira, a herança cultural é radiante, na segunda, acompanhamo-la em sua forma subterrânea. André, na primeira, é naturalmente um descendente direto dos valores libaneses de sua família e de sua religião. Ele, na segunda narrativa, age mais implicitamente, em seu cotidiano, como um descendente dessa mesma cultura.

Se nas duas diegeses escritas, o substrato cultural libanês é notado de modo ameno e, conseqüentemente de modo mais abstraído, o mesmo não ocorre nas duas diegeses fílmicas. Nessas, elementos evidentes dão a coloração cultural singular.

Quanto ao aspecto relacional desses quatro textos (dois escritos e dois fílmicos) buscamos auxílio na teoria de Gérard Genette (1982), ensinando-nos que do seio da natural transtextualidade, que baseia a composição dos textos, merece destaque a transposição de elementos formais/conteudísticos de um texto primeiro, o hipotexto, para um texto segundo, o hipertexto. Tal ordenação não sugere hierarquia entre as obras. Nesse processo de transtextualização, a segunda obra, o hipertexto, pode ser estruturada pelo princípio da transformação ou da imitação. O primeiro princípio supõe alterações que dão margens de autonomia ao hipertexto. O segundo, supõe um seguimento que minimiza a autonomia do hipertexto a ponto de torná-lo cópia do hipotexto.

Junto ao procedimento de transformação, feito por certos hipertextos, acompanha-se ainda o caráter de funcionalidade moral e cultural decorrentes do procedimento. Tais regimes podem ser de natureza lúdica, satírica ou séria. O hipertexto oriundo do procedimento de transformação em regime sério é a transposição. Esse é o tipo de hipertexto que nos interessa aqui, pois nessa categoria podem ser inseridas as duas transposições fílmicas feitas sobre as duas narrativas escritas de Raduan Nassar.

Natureza transformacional e regime sério são, pois, características que marcam os filmes **Um copo de cólera** e **Lavoura arcaica**. A transformação é ocasionada pela contribuição criativa dos roteiristas, diretores e demais membros





***Um copo de cólera e Lavoura arcaica: literatura e cinema sob a diáspora...*, p. 63 - 82**

da equipe que elaboram os filmes. Neles, percebemos, apesar da notória reverência prestada aos hipotextos, a soma e/ou a subtração de elementos narrativos feitas aos textos de base.

Ao procedimento de soma e/ou subtração, feito pelo roteiro e pela decupagem, temos ainda os elementos peculiares da semiose fílmica, que se baseiam em imagens, signos, ícones que são colocados em movimentos, ao lado de tantos outros códigos cinematográficos tais como o cenário, o figurino, a iluminação, as cores, a encenação dos atores, além dos naturais elementos do dispositivo que são a câmera e a montagem (a seleção de referentes, a angulação, a distância, a seleção de quadros, cenas, seqüências etc).

A estruturalidade e funcionalidade da semiose fílmica tornam a representação escrita mais dinâmica e com maior configuração de sentidos (nunca com configuração plena). Dessa forma, os universos literários são dimensionados em uma representação mais viva e pulsante. A realidade ficcional assume ares superiores à realidade factual e suas estratégias de convencimento, junto ao seu público, adensam-se e constituem-se em poderoso instrumental de transmissão de conhecimentos, valores e motivos que impulsionam a fruição estética.

Estamos no campo da prática comparativa. É útil, pois, determo-nos sobre o tema. Pierre Brunel e Yves Chevrel (1989) quando tratam da Literatura Comparada, em perspectiva intersemiótica, falam-nos do que seriam as três leis do exercício de comparação. Em termos simplificados, temos que a primeira seria a lei da emergência: o elemento “estranho” do hipotexto é perceptível na trama do hipertexto; a segunda lei seria a da flexibilidade: a facilidade do hipertexto em assumir os elementos “estranhos” do hipotexto em sua composição; a terceira lei trata da irradiação: os elementos do hipotexto seriam explícitos como um sol, ou implícitos como a noite, ou destrutivos quanto à autonomia do hipertexto.

Em relação a essas três leis, comuns ao fato comparatista, pensamos que nos dois filmes, que aqui analisamos, predomina a terceira lei, que é a da irradiação, sendo que, de modo específico, teríamos uma irradiação solar de elementos hipotextuais presentes no hipertexto de **Lavoura arcaica** e uma irradiação noturna, presente no hipertexto de **Um copo de cólera**. No caso, tais irradiações trazem-nos, de modo explícito ou implícito, aqueles contextos, mencionados acima, que envolvem a cultura libanesa e seus desdobramentos no exílio.

As duas narrativas escritas usam de modos diferentes dessa irradiação,



## Jorge Alves Santana

quando comparamos as obras literárias aos elementos factuais com os quais elas relacionam-se. **Lavoura arcaica** evidencia mais a presença da cultura libanesa, enquanto **Um copo de cólera** atenua, sem esconder, a evidência da presença da cultura libanesa. Nos filmes, ocorre uma construção semelhante, pois ambos explicitam, de modo análogo às narrativas escritas, o diálogo entre o universo ficcional e o universo factual dessa cultura.

Exemplo dessa similaridade composicional diz respeito à produção musical. Em ambos os filmes, tanto a música incidental quanto a trilha sonora são de natureza libanesa. Há de se notar os exemplos da abertura de **Um copo de cólera** e a festa fatídica de **Lavoura arcaica**. Nessas situações, instrumentos, melodias, ritmos e coreografias, remetem-nos à extratextualidade da formação pessoal de Raduan Nassar e de sua família.

O figurino também cumpre seu papel nessa caracterização cultural. As personagens de **Lavoura arcaica** vestem-se de modo campesino, mas de um campesinato muito próximo daquele libanês. Os trajes são feitos por cortes retos e fechados, bem como de cores sóbrias, como para representar o rigoroso comportamento moral que esse povo assume.

Em **Um copo de cólera** acompanhamos uma seqüência que antecipa a relação íntima entre Ele e Ela. Enquanto Ela prepara-se para a relação íntima, Ele despe-se, deita na cama, segura a saia da companheira (em forma de tecido sem costura que povos árabes costumam usar), ergue-a sobre seu rosto e em tal tecido ondulante, como em uma *mise en abyme*, vemos a relação sexual do casal ser poeticamente representada.

Os espaços, nos quais as ações ocorrem, são espaços rurais, com suas comidas, arquitetura, sua flora e fauna típicas. Esses espaços são notadamente de visualidade libanesa. Ressaltando também que tal elemento estrutural funciona como uma topicalização de exclusão diante de presenças que não pertencem à mesma cultura. André e sua família estão reclusos em sua casa no campo. Ele, da segunda diegese, está recluso em seu sítio. Isso denota o peculiar apego à terra, que é tão comum a essa cultura.

Pela lei comparatista da irradiação solar, acompanhamos a insurgência de elementos da tradição libanesa nos hipertextos fílmicos. Se esses dados, por vezes, não foram tão destacados nos hipotextos, suas transposições ocorrem na ênfase dessa caracterização peculiar. Parece-nos que a factualidade do universo de Raduan Nassar é mais intensamente valorizada pelo campo cinematográfico.





## ***Um copo de cólera e Lavoura arcaica: literatura e cinema sob a diáspora...*, p. 63 - 82**

O próprio autor parece não ter ousado fazer relação tão simétrica entre obra e vida, caso mais explorado em **Lavoura arcaica** e menos em **Um copo de cólera**. Essa escolha de enfoque temático feita pelo escritor, com seus sentidos culturais e étnicos subjacentes e, aparentemente não centrais para a economia de suas narrativas, parece ter instigado os diretores e os roteiristas a enfatizarem mais esses dados em suas transposições fílmicas.

### **UM OLHAR CULTURAL SOBRE A DIÁSPORA E A RETERRITORIZAÇÃO CULTURAL**

Como acompanhamos anteriormente, a comparação foi feita entre as narrativas literárias e as fílmicas. Somou-se a essas a comparação entre a dimensão ficcional e a factual. Exploraremos, agora, esse segundo tipo de exercício que dimensiona a ficção em uma rede mais ampla que envolve temas sociais, culturais e políticos. Dessa forma, o valor estético enriquece-se na interpenetração com fatos, situações e valores que fundam o espaço pragmático da vida.

Aproveitamos então a terceira lei comparatista de Pierre Brunel, a da irradiação solar e da noturna (1989), em seu sentido lato, para nos determos sobre o substrato cultural libanês presente nas duas ficções escritas e nos dois filmes.

A tradicionalidade institucionalizada, típica da esfera cultural libanesa, emerge nas duas obras. Em **Lavoura arcaica**, acompanhamos a mitificação da figura paterna que alicerça a família, um dos temas bem trabalhados na monografia de Alexssandro Ribeiro Moura (2007). No contexto literário em questão, André, de forma recorrente, oferece-nos a imponência dessa figura paterna:

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 mesmo 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, tacadas nos



## Jorge Alves Santana

pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 2005, p. 193-194).

Esse trecho refere-se ao final da narrativa, fase na qual o protagonista já desmontara o rigor da figura paterna. Após tal confronto, o filho parte para o trabalho de luto que envolve a reconstrução dessa figura em bases dignas de pranto e de louvação. As palavras do pai são gravadas a fogo. Sua autoridade, mesmo depois da morte do chefe da família, é assegurada, apesar do contexto de dissolução, e sua sabedoria de vida talvez possa ser consolidada para futura difusão.

Esse resgate da paternidade, outrora enfrentada e diminuída, engrandece o respeito rigoroso e ritualístico com o qual a família da esfera árabe cristã estruturase. Respeita-se a família sob a prescrição da lei teológica, pois santificado é o homem que se reproduz e vive à sombra do edifício familiar e de acordo com os preceitos divinos.

Sobre a instituição familiar, André também revela sua estruturalidade fechada, sendo que esse fechamento é uma das causas que o impulsionam a sair de casa:

[...] 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 disser [...] (NASSAR, 2005, p. 9).

Essa é a sequência na qual o irmão mais velho de André, Pedro, encontra-o na pensão e convence-o a voltar para a casa. Esse irmão representa toda a potência organizadora da família. Representa o patriarca que não pode deslocar-se à procura do filho pródigo, mas que incumbe diligência para que se resolva o conflito. A parentalidade libanesa convencional mostra-se contundente nesse esforço de preservação dos laços sanguíneos, mesmo que esses esforços demonstrem a patente desordem que acomete tal estrutura. O sofrimento causado pelo orgulho familiar ferido é recompensando pela suposta ordem que deveria ser instaurada após a reconciliação.

Em **Um copo de cólera** vemos o protagonista Ele supervalorizando





***Um copo de cólera e Lavoura arcaica: literatura e cinema sob a diáspora...*, p. 63 - 82**

os hábitos patriarcalistas, quando exige um comportamento subserviente de sua companheira Ela. A mulher da nova parentalidade, porém, assume um comportamento típico do feminismo, sendo que as consequências dessa assumência apontam sua independência ideológica, financeira e afetiva. Ele cobra que Ela assuma a relação de modo tradicional, que ela tome conta dos afazeres domésticos, da gerência dos serviços domésticos, da roupa e da comida de seu companheiro. No entanto, Ela não admite o retrocesso comportamental e enfrenta o companheiro de forma franca e intensa, o que gera o transbordamento da cólera do macho desobedecido. Ela, além de não assumir o lugar social feminino e estereotipado, contesta a mundividência conservadora e paradoxalmente anárquica do companheiro em relação a temas como trabalho, ação política, conhecimento entre outros. Eis um exemplo do enfrentamento de Ela aos desmandos e dogmatismos do companheiro:

Só um idiota recusaria a precariedade sob controle, sem esquecer que no rolo da vida não interessam os motivos de cada um - essa questãozinha que vive te fundindo a cuca - o que conta mesmo é mandar a bola pra frente, se empurra também a história com mão amiga dos assassinos; aliás teus altíssimos níveis de aspiração, tuas veleidades tolas de perfeccionista tinham mesmo de dar nisso: no papo autoritário dum reles iconoclasta - o duma classe agônica... Sai de mim, carcaça" (NASSAR, 2001, p. 40).

A característica típica do mundo árabe, que diz respeito à autoridade dogmática do marido, do pai, do homem em geral em relação às mulheres, crianças e velhos, é deslocada para uma nova dimensão de relações. Um comportamento estereotipado é colocado no crivo da desconstrução, apesar de Ele reagir com agressividade desmesurada a essa nova possibilidade de condição.

Autoridade dogmática, baseada em textos religiosos (seja a **Bíblia** ou o **Alcorão**), patriarcalismo fixo (cuja base falocêntrica não admite divisão de poderes com outros gêneros), exigência de se formar uma família fechada sobre si mesma (ou então agrupada em uma rede de famílias de mesmo credo e cultura), formam um conjunto denso de postulados tipificadores do mundo árabe, em sua dimensão libanesa.

Quando observamos essas emergências do que seriam as peculiaridades



## Jorge Alves Santana

culturais, perguntamo-nos sobre como é constituída a condição existencial desse povo libanês, que como tantos outros, encontra-se em franca situação de diáspora e de posterior reterritorialização. Os protagonistas André e Ele representam suas famílias, suas religiões, suas culturas, suas nações. Suas cartografias subjetivas formam-se em constantes e variados devires (DELEUZE; GUATTARI, 2001, 2005) que exemplificam os encontros-confrontos de cultura diferentes em condições provisórias que anseiam por uma solidificação de identidade. No entanto, a constituição sempre rizomática de tais fenômenos impende o corte dos fluxos cartográficos do que seriam identidades familiares, religiosas, culturais, nacionais e subjetivas. Semelhante ao rizoma do mundo botânico, as instituições sociais são criadas de modo heterogêneo e em constante processo. Suas constituições verticais, cêntricas e essencializadas não passariam, pois, de miragens criadas por forças políticas alienantes.

Ao lado da perspectiva de Deleuze e Guattari, usamos o conceito de diáspora, sob os estudos de Stuart Hall (2003, 2006), um dos principais nomes dos estudos culturais. Para esse autor:

Esta é a sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento, a qual – parece cada vez mais – não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez nós sejamos, nos tempos modernos – após a Queda, digamos – o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* – literalmente, “não estamos em casa”. [...] Já que esta é uma questão conceitual e epistemológica, além de empírica, o que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural? Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que “a identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos pensar as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura? (2006, p. 27-28)

Os protagonistas das narrativas de Nassar, e dos seus correlatos fílmicos, encontram-se em situação de diáspora. Aquilo que seria suas bases nacionais, familiares, culturais e subjetivas está como que exilado em solo brasileiro, o que causa perturbação considerável à constituição subjetiva desses protagonistas. O sentimento de unicidade do sujeito é freqüentemente questionado pelo encontro com uma frente cultural que se desconhece. Mesmo quando se conhece o outro,





***Um copo de cólera e Lavoura arcaica: literatura e cinema sob a diáspora...*, p. 63 - 82**

ainda existem dificuldades em elaborar acordos pragmáticos.

Se por um lado André, em **Lavoura arcaica**, tenta flexibilizar as regras comportamentais de sua família, supostamente tendo seu olhar contaminado pelo que seria a identidade cultural brasileira, Ele, em **Um copo de cólera**, esforça para preservar o seu olhar dessa contaminação cultural, ao mesmo tempo em que tentar fazer acordo com uma mulher que representa aquilo que seria a cultura típica do Brasil.

No entanto, Stuart Hall (2003, 2006) ainda nos ensina que a identidade cultural, bem como seus derivativos, não passa de narração inventada por um conjunto de agenciamentos políticos e afins. Essa inventividade abrange também a identidade nacional, a identidade religiosa e, por fim, a identidade subjetiva. Todas essas constituições seriam, mesmo quando localizadas em um pretense espaço existencial natural, situações temporárias de organização humana. Sua constituição não é natural como os fenômenos da natureza, já que são invenções humanas no decorrer de uma complexa cronotopia. Se tais realidades sócio-culturais são provisórias, sua transitividade é frequentemente mascarada pelos órgãos de controle que lhes impõem uma roupagem de situações substantivas, cêtricas e imutáveis. Se por um lado essas constituições acarretam a sensação de conforto e de segurança diante do material identificatório conhecido e sob controle, por outro lado, elas podem funcionar como força que inibe a identificação com grupos étnicos diferentes, pois esses grupos trarão hábitos e valores estranhos.

Grupamentos étnicos, em situação de diáspora, são obrigados, apesar dos esforços em manter sua suposta identidade cultural intacta, a compactuar com aquilo que seria a identidade cultural do lugar vivencial escolhido como nova casa. Este movimento de acordos é necessário para que o “estrangeiro” constitua condições de sobrevivência pragmática no lugar para o qual se desloca. Em um primeiro momento, então, surgem oscilações nos hábitos e valores que devem ser controlados para que a organicidade do grupo étnico, em transição, não corra risco de ter sua identidade sob mesclagem intensa que pode gerar inclusive sua destruição como realidade singular.

Ainda acompanhando Hall (2003, 2006), sabe-se que o grupo étnico, que se desloca, sofre influência massiva dos grupos étnicos dos lugares escolhidos como nova moradia. Também se sabe que os grupos autóctones também serão dinamizados pela influência dos imigrantes. Dessa forma, segue-se naturalmente,



## Jorge Alves Santana

e de modo intenso, o processo de deslocamento de populações pelo globo terrestre. Esse processo acarreta hibridização cultural de modo equilibrado, na medida em que se pode considerar o movimento como gerador de situações de futuros equilíbrio, mas também pode gerar situações de implacável desvalorização e até mesmo de destruição de segmentos minoritários de imigrantes.

A sistemática migração, que consolidou a globalização do Século Vinte, gerou uma redefinição do mapa de culturas singulares no Ocidente e no Oriente. Nosso trabalho de comparação artística, que envolve as duas obras de Nassar e seus filmes correspondentes, também aponta para as possíveis conseqüências do deslocamento imposto ao povo libanês, em especial aqueles que tiveram o Brasil como porto seguro.

**Lavoura arcaica** coloca o elemento humano em situação de risco de extinção daquilo que seria a identidade cultural singular dos sujeitos dispostos em seus núcleos de ação. O núcleo familiar, aí localizado, é comprometido por uma força de eugenia incontrolável. A narrativa apresenta-nos uma família que constrói uma redoma que deveria servir de proteção para sua identidade cultural, mas que, ao contrário disso, acaba por gerar um isolamento diante do *socius* no qual ela está ainda provisoriamente inserida. Não vemos, em momento algum, membros da família de André mantendo contato com os brasileiros, sendo que situações e ações narradas restringem-se de modo violento ao pequeno clã. Uma das raras circunstâncias de vínculo com contextos diferentes, no caso, o brasileiro e sua cultura, seria a situação inicial da diegese, na qual André encontra-se na pensão de uma cidade que sequer é nomeada. Esse contexto é impulsionado por sua fuga do ambiente familiar, estruturado em franca dimensão de exclusividade.

As células de conflito giram em torno desse excesso de parentalidade libanesa, com possível extensão para o conjunto mais amplo da cultura árabe. André, nessa aproximação com a cidade, demonstra sua intenção, consciente ou não, de descortinar os horizontes de possibilidades existenciais que a nova terra descortina-lhe. No entanto, essa sua ação pode representar o desligamento com o seu clã. E se essa ação é vigorosamente rechaçada pela família, que incumbe o irmão mais velho de resgatar o “filho pródigo”, seus sucessos são reduzidos, pois quando o protagonista retorna à casa paterna, suas ações de eugenia são adensadas, percebidas e punidas. André relaciona-se sexualmente com um dos irmãos, o que configura o incesto homoafetivo. O pai percebe a relação afetiva







***Um copo de cólera e Lavoura arcaica: literatura e cinema sob a diáspora...*, p. 63 - 82**

entre ele e a irmã. A volta do filho pródigo, no lugar de restabelecer o equilíbrio da família, causa sua desestruturação mais intensa, fazendo-nos crer que o grupo familiar recluso, sem vínculos com a cultura brasileira que o rodeia, não se sustentará na modalidade de isolamento.

Em **Um copo de cólera**, o processo de inclusão sócio-cultural dá-se de modo diferenciado. Apesar de o protagonista Ele isolar-se em um sítio, existe o vínculo amoroso entre Ele e Ela. O mundo da brasilidade tem, pois, acesso ao mundo da tradição libanesa, mesmo que essa relação seja estabelecida em bases conflituosas de ações e valores heterogêneos. Ele esforça-se por influenciar Ela em relação ao que acredita serem procedimentos comportamentais, profissionais, familiares, adequados ao verdadeiro exercício do saber viver. Em contrapartida, Ela insiste em reagir a essa influência, mostrando e programando uma educação sentimental e pragmática ao companheiro machista e dogmático, que funciona como exemplo do que seria o típico homem libanês e árabe, por extensão lata.

Nessa relação de influência mútua, com metodologia educada ou ríspida, o processo de desterritorialização e de reterritorialização segue seu curso usual da globalização que não destrói por completo as singulares das identidades culturais. Ao contrário da possível destruição que tais encontros podem ocasionar, criam-se novos complexos humanos, nos quais a regra dos vínculos passa a ser aquilo que Deleuze e Guattari denominam de síntese disjuntiva inclusiva. Ou seja, identidades de qualquer natureza formam-se na precária constituição de heterogêneas características que surgem das diferentes realidades em fluxo rizomático e devires constantes.

Em **Um copo de cólera**, apesar dos aparentes desencontros entre o homem e a mulher, percebemos que o enredo encaminha-se para um ponto de equilíbrio, mesmo que temporário e sempre frágil, entre as cosmovisões diferentes. O homem isolado encena uma subserviência infantil, enquanto a mulher encena o lugar sócio-cultural de mãe e de amante, o que cria o pacto necessário à continuação dos entrecruzamentos das duas culturas que, antes, existiam de modo exclusivista. Assim, a vida complexa, e ao mesmo tempo repleta de diafaneidades, segue seu curso por entre realidades rizomáticas feitas pelas dimensões da mesmice e da outridade.





Jorge Alves Santana

## A PLASTICIDADE EXISTENCIAL CRIADA PELA RELAÇÃO LITERATURA E CINEMA

Vimos, pois, como o cinema, arte serial, massiva e com grande poder de criar contextos alienadores, pode tornar-se linguagem artística de grande plasticidade que dinamiza e difunde as potencialidades temáticas/formais da literatura. Estas intersemioses podem minimizar as dificuldades criadas por suas esferas de singularidades representativas, aumentando as possibilidades de inclusão de elementos (um deles, o código da narratividade) que efetivam como que um terceiro território de constituição e de funcionalidade.

Nessa nossa época em que as realidades mostram-se em suas constituições complexas e híbridas, acompanhamos literatura e cinema criando estratégias de consolidação e difusão de novos campos estéticos e reflexivos que atingem um público cada vez mais numeroso e, quiçá, mais esclarecido quanto aos fenômenos artísticos que recebe.

Vimos também que as transposições de regime sério não se submeteram, de modo acrítico, aos hipotextos de Raduan Nassar. Existe a reverência normal diante das narrativas já canônicas, mas também existe o campo da criatividade que é vital à singularidade dos hipertextos fílmicos.

Da literatura comparada, em sentido estrito quanto às narrativas escritas e às fílmicas, aproveitamos ainda a relação entre o universo ficcional e o factual. Nesse campo, usamos elementos da crítica cultural para explorarmos as condições de diáspora do povo libanês, diáspora extensiva a outros povos árabes e outros povos mais, em sua reterritorialização sócio-político-cultural no solo brasileiro. Em uma narrativa, **Lavoura arcaica**, esse processo de nova constituição cultural dá-se de modo mais excludente, enquanto na outra, **Um copo de cólera**, a hibridização rizomática segue seu curso de modo mais produtivo, apesar dos naturais desencontros e violências causados pela fixidez de identidades culturais e subjetividades que enganosamente seriam singulares, unas e absolutizantes.

Com esse percurso, acreditamos que contemplamos o diálogo entre literatura e cinema, tanto na dimensão narratológica, cujo código composicional une de perto as duas semioses, quanto na dimensão cultural, com suas implicações sócio-políticas e suas tentativas de construção de equilíbrios existenciais, mesmo que provisórios.





## **UM COPO DE CÓLERA AND LAVOURA ARCAICA: LITERATURE AND THE CINEMA IN THE SUBJECTIVE CULTURAL DIASPORA**

### **ABSTRACT**

**Lavoura arcaica** (1975) and **Um copo de cólera** (1978) are two of Raduan Nassar narratives that structure subjective-cultural cartographies. Their transpositions into film, made, respectively by Luiz Fernando Carvalho (2001) and Aluizio Abranches (1999), accompany the literary with certain symmetry and highlight elements of Lebanon culture, explored on a more referential scheme into the films. From this encounter, existential clashes and agreements, that demonstrate the diaspora that migrants are submitted, arise. In this relationship between literature and cinema, the movements of hybridization between cultures must be emphasized, under Stuart Hall's theory (2003, 2006), as well as the rhizomatous and the becoming dimensions, concepts proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari (2001, 2005). This study accompanies the artistic and reflective influence that literature adds to the cinema, an intersemiotic art that, despite its massive and industrial dimension, is able to enrich itself through its flexibility of territorialization, deterritorialization and retorialization values.

**Keywords:** Lavoura arcaica. Um copo de cólera. Raduan Nassar. Literature cinema. Rhizomatous subjectivity.

### **REFERÊNCIAS**

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. **Précis de littérature comparée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

CLERC, Jeanne-Marie. **Des mots aux images, des images aux mots: adaptations et cine-romans**. Paris: Klincksieck, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie**. Paris: Minuit, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **L'Anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie**. Paris: Minuit, 2005.



**Jorge Alves Santana**

GENNETE, Gérard. **Palimpsestes**: literature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Trad. de Adelaine La Guardia Resente et al. Minas Gerais: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LAVOUR'ARCAICA. Direção, produção e roteiro de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Riofilmes, 2001, 2 DVDs. Baseado na obra literária homônima de Raduan Nassar.

MOURA, Alexssandro Ribeiro. **Lavoura arcaica**: tradução intersemiótica. 2007, 117f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica** (edição comemorativa de 30 anos). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Um copo de cólera**. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

UM COPO de cólera. Direção de Aluizio Abranches. Produção de Flávio R. Tambellini. Roteiro de Aluizio Abranches e Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Riofilmes, 1998. Baseado na obra literária homônima de Raduan Nassar.

