


LAVOURA ARCAICA: UMA REINVENÇÃO EM MOVIMENTO

LAVOURA ARCAICA: A CINEMATIC REINVENTION IN MOTION

LAVOURA ARCAICA: UNA REINVENCIÓN EN MOVIMIENTO

 <https://doi.org/10.56238/arev7n7-259>

Data de submissão: 21/06/2025

Data de publicação: 21/07/2025

Mariene de Fátima Cordeiro de Queiroga

Doutora em Literatura e Interculturalidade

Instituição: Hankuk University of Foreign Studies (HUFS)

E-mail: marienecqueiroga@hotmail.com

RESUMO

Este estudo investiga a transformação de *Lavoura arcaica* da literatura para o cinema como um processo criativo que se distancia do modelo tradicional de fidelidade estrita ao texto original. Em vez de reproduzir literalmente a obra de Raduan Nassar, o filme dirigido por Luiz Fernando Carvalho se situa em uma zona intermediária entre linguagens, onde as palavras ganham vida em imagens, sons e corporalidades que remodelam as emoções da narrativa literária. A análise foca nas relações e tensões intermediais desencadeadas por essa transposição, evidenciando como o cinema serve como um espaço para a reinterpretação sensorial e simbólica do texto. Embasado em referências teóricas sobre adaptação, performatividade e intermedialidade (como Hutcheon, Stam, Rajewsky, Fischer-Lichte), o estudo propõe que a adaptação não é mera cópia, mas uma reinvenção estética em que o ritmo, o silêncio e a textura adquirem papel central na construção do significado. Ao deslocar a linguagem verbal para o campo do sensível, o filme transforma a leitura em experiência vivencial, ampliando o alcance do literário por meio da linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema e Literatura. Linguagens Híbridas. Raduan Nassar. Recriação Sensorial. Corpo e Afeto. Luiz Fernando Carvalho.

ABSTRACT

This paper explores the cinematic adaptation of *Lavoura Arcaica* as a creative endeavor that breaks away from the conventional paradigm of strict textual fidelity. Rather than offering a literal reproduction of Raduan Nassar's novel, Luiz Fernando Carvalho's film occupies an interstitial space between artistic languages, where verbal expression is reimagined through images, soundscapes, and embodied performance. The analysis highlights the intermedial dynamics and aesthetic frictions that emerge from this transposition, revealing how cinema becomes a medium for the sensory and symbolic reconfiguration of literature. Grounded in theoretical frameworks on adaptation, performativity, and intermediality (including Hutcheon, Stam, Rajewsky, and Fischer-Lichte), the study argues that cinematic adaptation is not a simple act of translation but a poetic reinvention. Elements such as rhythm, silence, and texture play a vital role in shaping new layers of meaning. By transferring verbal language into a field of affect and sensation, the film transforms reading into a visceral experience, expanding the boundaries of the literary through the grammar of the moving image.

Keywords: Cinema and Literature. Hybrid Languages. Raduan Nassar. Sensory Re-creation. Embodiment and Affect. Luiz Fernando Carvalho.

RESUMEN

Este artículo explora la adaptación cinematográfica de *Lavoura Arcaica* como un esfuerzo creativo que rompe con el paradigma convencional de la estricta fidelidad textual. En lugar de ofrecer una reproducción literal de la novela de Raduan Nassar, la película de Luiz Fernando Carvalho ocupa un espacio intersticial entre lenguajes artísticos, donde la expresión verbal se reimagina a través de imágenes, paisajes sonoros y actuaciones corporales. El análisis destaca la dinámica intermedial y las fricciones estéticas que surgen de esta transposición, revelando cómo el cine se convierte en un medio para la reconfiguración sensorial y simbólica de la literatura. Basándose en marcos teóricos sobre la adaptación, la performatividad y la intermedialidad (como los de Hutcheon, Stam, Rajewsky y Fischer-Lichte), el estudio sostiene que la adaptación cinematográfica no es un simple acto de traducción, sino una reinención poética. Elementos como el ritmo, el silencio y la textura desempeñan un papel vital en la conformación de nuevas capas de significado. Al trasladar el lenguaje verbal a un campo de afectos y sensaciones, la película transforma la lectura en una experiencia visceral, ampliando los límites de lo literario a través de la gramática de la imagen en movimiento.

Palabras clave: Cine y Literatura. Lenguas Híbridas. Raduan Nassar. Recreación Sensorial. Personificación y Afecto. Luiz Fernando Carvalho.

1 A ARTE EM FLUXO

A criação artística, por sua natureza, escapa à rigidez de categorias fixas. Ela acontece como um movimento constante, transitando entre diferentes formas, tempos e linguagens, desafiando fronteiras estabelecidas. No campo da adaptação cinematográfica, essa dinâmica se intensifica ao colocar em diálogo códigos diversos e por vezes antagônicos. Quando a prosa densa e ritualística de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, se encontra com a linguagem audiovisual de Luiz Fernando Carvalho, não temos uma tradução literal, mas uma operação que recria o texto em sua dimensão sensorial e simbólica, feita de reencenação e inovação. A literatura não é simplesmente transposta para o cinema; ela se transforma, rompendo sua superfície textual para ressurgir como imagem, som e pausas significativas.

O romance de 1975 já se apresentava como um corpo estranho à narrativa linear tradicional: desprovido de capítulos, marcado por uma sintaxe quase litúrgica e um vocabulário que desafia a norma, tensiona os limites entre relato e poesia. A voz do protagonista André soa como um cântico contido, uma prece que atravessa o leitor por seu ritmo e intensidade. Essa qualidade liminar encontra no cinema de Carvalho uma resposta sensível: um cinema que não se limita a representar, mas que traduz em pulsação visual e sonora aquilo que no livro se expressa em murmúrios, vertigens e materialidade.

Este artigo examina essa migração estética a partir de conceitos de intermedialidade e transmedialidade. A teoria de Irina Rajewsky (2005), que vê a intermedialidade como espaço de interações e contaminações entre mídias, e as ideias de Linda Hutcheon (2013), que entende a adaptação como gesto performativo e criativo, fundamentam a compreensão do filme não como simples derivado, mas como nova obra poética. A teoria dos sistemas culturais de Itamar Even-Zohar (1990) também contribui para pensar essa passagem do literário ao cinematográfico como um deslocamento simbólico e reordenação estética.

Aqui, o objetivo não é medir a fidelidade do filme ao romance, mas explorar a experiência estética que nasce dessa reinvenção. O foco está na dimensão sensorial da leitura — o corpo do espectador sendo tocado por imagens, sons e silêncios que rompem com a recepção linear tradicional. *Lavoura arcaica*, nesse campo vibrátil, se manifesta como uma presença que ressoa entre palavra e figura, ausência e intensidade, rito e ruptura. O filme deixa de ser tradução para se tornar oferenda, um cinema-oráculo onde a narrativa cede espaço ao sagrado.

2 O CINEMA COMO REESCRITA POÉTICA

Adaptar uma obra literária para o cinema requer abandonar a ideia de reprodução literal. O que ocorre é um gesto criador que transita o texto para outra gramática sensorial. No caso do filme de Carvalho, não se trata de transferir a trama, mas de captar a vibração simbólica e sonora do romance — o que pulsa para além da narrativa textual. O filme se configura como um território próprio, que não visa “explicar” o livro, mas dialogar com sua interioridade através de uma sensorialidade profunda.

Carvalho opta por uma dramaturgia fragmentada, baseada em repetições e pausas, evitando a linearidade cronológica. O tempo no filme é emocional, feito de pulsações internas, memória e sensação. A linguagem audiovisual não traduz, mas ecoa o ritmo de Nassar, cuja escrita é marcada pela musicalidade e pelo fluxo subjetivo. Essa estética do intervalo transforma o filme numa experiência quase tátil, convidando o espectador a habitar as imagens e sons como paisagens afetivas.

Silêncios, contenção verbal e expressão corporal ganham destaque. Mais do que palavras, são os olhares, gestos e movimentos que revelam o drama íntimo do protagonista. A câmera, próxima e delicada, acompanha a interioridade de André, captando seus silêncios. A montagem não segue a cronologia, mas uma leitura onírica, associativa, onde imagens e sons se articulam como memória sensível.

Visualmente, o filme se assemelha a uma pintura viva. A fotografia, em tons ocres e contrastes profundos, remete à memória do passado, do interdito, do sagrado. O quadro cinematográfico funciona como um espaço simbólico, onde luz e sombra sugerem mais do que mostram. Cada cena compõe um ícone pulsante.

A trilha sonora, longe de ser mero suporte, possui papel narrativo: alterna silêncio e sons ritualísticos, acentuando uma sensação de suspensão temporal. O filme não transcorre no tempo da fábula, mas no da evocação, circular e impregnado de memória, convocando o espectador a uma escuta afetiva.

Essa leitura aproxima-se da noção de adaptação como recriação defendida por Hutcheon (2013), para quem adaptar é produzir algo novo, em outro espaço, com outras linguagens. Carvalho não duplica o romance, mas o lê com o olhar e corpo do cinema. A perspectiva de Ismail Xavier (2001), que vê o cinema como linguagem capaz de acessar o inconsciente e o sensível, reforça essa ideia.

Assim, *Lavoura arcaica* não é mera adaptação, mas reencarnação da obra literária. Os conflitos centrais do romance — entre tradição e ruptura, desejo e repressão, pertencimento e fuga — ganham

corpo numa experiência estética que rompe fronteiras. O cinema é território de reescrita, onde as palavras se dissolvem em imagens e o sentido se abre ao sensível.

3 O CORPO COMO CAMPO SENSÍVEL: ESTRATÉGIAS DO CINEMA AFETIVO

A escrita de Nassar configura a linguagem como experiência encarnada, onde palavra e carne se entrelaçam. A narrativa flui pela consciência fragmentada de André, onde desejo, trauma e memória se expressam como tensões corporais. As palavras, com repetições e pausas, esculpem a interioridade como matéria viva. O corpo emerge não como consequência da ação, mas como origem da linguagem e ruptura.

A adaptação de Carvalho não busca decodificar esse universo, mas reinscrevê-lo por meio de uma materialidade própria. O corpo na tela é presença viva que afeta e é afetada. A direção explora luz, gesto, silêncio e tempo com sensibilidade, transformando o corpo filmado em espaço de inscrição afetiva. O cinema atua como ritual em que o corpo do protagonista é zona de passagem e reverberação.

O uso da câmera lenta interrompe o tempo linear e leva o movimento ao campo da sensação. O corpo de André não é apenas mostrado, mas compartilhado com o espectador. A câmera próxima funciona como superfície tátil, revelando tremores e resistências que escapam ao verbal. A encenação evoca camadas de sentido onde o gesto convoca em vez de explicar.

A iluminação, com contrastes densos, intensifica essa presença sensível. O espaço filmado reflete o conflito entre presença e ausência, desejo e proibição. A luz toca, envolve, oculta, tornando o ambiente extensão do corpo afetado. A imagem ganha textura quase pictórica, aproximando-se da pintura na sugestão do invisível pela forma.

A trilha sonora, de Marco Antônio Guimarães, reforça essa corporeidade expandida. Os sons não ilustram, mas habitam o corpo da imagem, entrelaçando vozes e timbres que criam uma escuta afetiva. A música evoca sentimentos antes mesmo que eles se manifestem verbalmente, imprimindo-os no espectador.

A montagem cria uma temporalidade dissonante, alternando tempos alongados e cortes bruscos, espelhando os estados emocionais do protagonista. O filme propõe uma poética do deslocamento, afastando o espectador da passividade e convidando a um envolvimento sensível e físico. O corpo não é representado, mas convocado como lugar de inscrição estética.

Assim, o corpo em *Lavoura arcaica* não é apenas tema, mas constituinte da forma fílmica. Imagem, som, montagem e atuação convergem para um regime estético centrado na afecção. O cinema torna visível o que na literatura era vertigem verbal. A singularidade da adaptação reside em reinventar modos de experienciar, não apenas em transferir conteúdo.

Essa abordagem dialoga com teorias fenomenológicas que veem o corpo como agente ativo da percepção. O filme exige mais do que entendimento racional: pede engajamento sensível. Propõe-se como espaço onde a narrativa se dissolve para revelar as forças que a animam. Assim, a adaptação torna-se um corpo novo — feito de imagens, sons e intensidades — que prolonga o gesto poético original.

4 INTERMIDIALIDADE ENQUANTO ESTRATÉGIA ESTÉTICA

A noção de intermedialidade revela-se fundamental para compreendermos como o filme negocia a convergência entre distintas linguagens expressivas. Não se trata de uma mera transposição técnica de um suporte para outro, mas de uma prática que fomenta um espaço dinâmico de tensão e emergência, onde signos literários e audiovisuais se entrelaçam e se metamorfoseiam mutuamente. Rajewsky (2005) conceitua a intermedialidade como fenômeno situado nas fronteiras entre mídias diversas, e é exatamente nessa zona liminar que o filme se posiciona — não como uma simples réplica, mas como uma criação independente e original.

Ao romper com a linearidade narrativa tradicional e privilegiar as dimensões sensoriais e afetivas, o filme institui uma relação não hierárquica entre as formas literária e cinematográfica. A adaptação não tem a função de esclarecer ou ilustrar o romance, mas de estender suas zonas de ambiguidade e incerteza, mantendo a opacidade do texto original. As palavras escritas transformam-se em imagens e sons que evocam o mistério, convocando o espectador a uma escuta e uma percepção mais atentas e abertas.

A teoria da performatividade de Fischer-Lichte (2008) ilumina esse processo ao destacar que o ato de encenar constitui uma criação autônoma e não uma simples reprodução. O retorno do protagonista, André, assume um caráter ritualístico que mobiliza forças tanto subjetivas quanto coletivas. A casa onde se desenrola a narrativa funciona como um palco simbólico, carregado de ressonâncias míticas, enquanto a temporalidade do filme é marcada por circularidade e imersão na memória.

A câmera adota uma postura cúmplice, aproximando-se do corpo do personagem, demorando-se em seus gestos e estendendo os silêncios. O filme prefere sugerir a afirmar, construindo sentidos no espaço entre o explícito e o implícito. É nesse limiar que reside a essência da intermedialidade: um ato de criação situado na fronteira, onde diferentes códigos dialogam e se transformam.

A montagem fragmentada expressa um tempo vivido e afetivo, em contraposição ao tempo cronológico convencional. O espaço intermedial, assim, redefine o papel do espectador, que se torna

ativo na leitura dos silêncios e das ausências. A adaptação se estabelece, desse modo, como obra independente, cuja potência reside na trama estética construída entre o verbal e o visual.

5 TRADUÇÃO SENSÍVEL NO CINEMA

A obra de Luiz Fernando Carvalho assume o processo adaptativo como uma ampliação estética e não uma mera reprodução do romance. O filme realiza uma tradução para uma gramática própria, conforme a proposta de transposição intersemiótica discutida por Stam (2005), reinventando o texto original por meio de imagens, sons e pausas.

A poética do intervalo ganha destaque, valorizando as pausas, os gestos suspensos e o espaço entre os planos. Em vez de narrar diretamente, o filme convida o espectador a habitar esses vazios, fazendo emergir sentidos a partir da experiência sensorial e afetiva, configurando a adaptação como um processo de co-criação.

A narrativa foge da lógica causal linear e se orienta por uma sensibilidade que traduz o trauma e o desejo, enfatizando a ambiguidade e o não-dito. As imagens densas criam zonas de indeterminação que aproximam o público da corporeidade do protagonista. O intervalo, nesse contexto, é tanto forma quanto conteúdo: aquilo que se recusa a ser verbalizado explicitamente.

A transmidialidade amplia o filme ao incorporar elementos ausentes no texto escrito — sons, ritmos, texturas — que estabelecem um campo sensorial expandido. O filme funciona como um palimpsesto, onde o romance permanece subjacente, presente nas camadas e nas ausências da imagem.

Essa adaptação propõe uma ética da recepção fundada na escuta e na abertura sensível: o espectador é chamado a vivenciar, não apenas a compreender. Cada componente fílmico se torna signo de uma poética densa, na qual o cinema ressignifica o romance como experiência estética e emocional.

A obra de Carvalho reafirma a capacidade do cinema de ser linguagem criadora, em que o sentido não é fixado, mas pulsa, tornando a palavra uma presença e o silêncio um canal comunicativo.

6 EXPERIÊNCIAS SENSORIAIS NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL

A força inovadora da adaptação reside na habilidade do filme de reformular e ampliar a carga emotiva do romance de Nassar. Enquanto o texto se expressa em uma prosa densa e visceral, o filme opta por uma linguagem fortemente sensorial, na qual a imagem e o som são os veículos para transmitir tensões internas.

A fotografia, marcada por contrastes intensos entre luz e sombra, funciona como metáfora do conflito psicológico do protagonista. Paletas cromáticas específicas e texturas visuais sugerem deslocamentos temporais e criam uma atmosfera onírica que convida o espectador à imersão. Assim,

a experiência fílmica centra-se na corporeidade e nas emoções, dialogando com perspectivas que consideram o audiovisual como meio capaz de expressar vivências para além da linearidade narrativa (Xavier, 2001).

O design sonoro, que inclui a trilha composta por Marco Antônio Guimarães e sons ambientes, é essencial para a construção do espaço afetivo. O som não atua como mero suporte, mas se entrelaça às imagens para formar uma continuidade sensorial que reflete os fluxos emocionais do personagem.

A corporeidade ganha centralidade: os atores comunicam-se predominantemente por meio de olhares, silêncios e gestos contidos, transformando o corpo em registro da memória, do desejo e do trauma, funcionando como ponte entre o texto literário e o cinema. A encenação remete a um ritual, no qual o protagonista transita por experiências liminares de perda e reencontro.

Dessa forma, o filme evidencia que adaptar é também reinventar, expandindo a riqueza do texto original por meio de uma poética sensorial capaz de envolver profundamente o espectador.

7 A MEMÓRIA COMO ESTRUTURA DA NARRATIVA FÍLMICA

Na obra de Raduan Nassar, a memória não se configura como um arquivo ordenado, mas sim como um campo vibrante de afetos, saudades e tensões acumuladas. O retorno de André à casa da família representa uma jornada tanto física quanto psíquica para um tempo denso e persistente. Essa articulação entre tempo e emoção estrutura a narrativa do filme.

Carvalho concebe o filme como um sonho errante, que subverte a cronologia linear. Fragmentos, flashbacks e estímulos sensoriais se mesclam em um fluxo contínuo que dissolve as fronteiras entre passado e presente. Essa estrutura reforça a noção de memória como fenômeno subjetivo e não linear.

A memória é encenada por meio de gestos não resolvidos, silêncios carregados e ausências significativas, tornando o passado vivo e presente no corpo e na ação. Esse modo performativo da lembrança dialoga com teorias que consideram a arte como um processo regenerativo e reencenatório (Fischer-Lichte, 2008).

A câmera atua como mediadora entre o vivido e o rememorado, revelando camadas ocultas e emoções latentes. A casa paterna transforma-se em um depósito emocional onde o silêncio assume um papel ambíguo, expressando tanto presença quanto ausência.

A memória permeia toda a linguagem fílmica e se manifesta em movimento, reabrindo feridas emocionais e possibilitando novas interpretações estéticas.

8 O SILÊNCIO COMO ELEMENTO ATIVO

Uma das características mais marcantes do filme é o uso do silêncio como um componente ativo e gerador de significado. Longe de ser apenas uma pausa, o silêncio torna-se um espaço simbólico onde desejos reprimidos, regras internas e emoções profundas emergem, criando uma tensão latente que exige sensibilidade do espectador.

O romance original já investe na suspensão e na elipse, e o filme aprofunda essa estratégia ao reduzir significativamente os diálogos. O sentido se desloca para os olhares, os mínimos gestos e as pausas prolongadas, dando voz ao que não pode ser verbalizado.

Essa escolha estética afasta o espectador da busca por respostas explícitas e o convida a habitar a densidade do não-dito. A câmera se aproxima para captar expressões sutis, fazendo do silêncio uma matéria expressiva onde se revelam traumas, repressões e desejos.

Essa abordagem dialoga com as reflexões de Barthes e Blanchot, que consideram o silêncio como um espaço aberto, ambíguo, que chama o espectador a construir sentidos a partir da ausência.

No contexto do drama familiar, o silêncio expõe as barreiras comunicativas e os limites do que pode ser dito, assumindo simultaneamente funções de resistência e revelação.

A ausência da palavra e da explicação formal estruturam o ritmo do filme, criando uma suspensão que intensifica sua carga emocional e confere ao filme sua potência poética singular.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa entre o romance de Raduan Nassar e sua versão cinematográfica dirigida por Luiz Fernando Carvalho revela um movimento que ultrapassa a simples adaptação: trata-se de uma escuta atenta às especificidades de cada meio. A fidelidade aqui não é medida pela reprodução exata do conteúdo, mas sim por uma “lealdade sensível”, que se expressa na capacidade de recriar os afetos e as atmosferas do original em outra linguagem. Ao transportar as emoções e tensões do texto para a linguagem audiovisual, Carvalho constrói uma obra que é simultaneamente diálogo e reinterpretação, onde luz, silêncio e enquadramentos atuam como elementos narrativos essenciais.

Essa estratégia não apenas conserva o espírito da obra literária, como amplia sua força poética, oferecendo uma nova chave de percepção para o espectador. O processo de transposição, portanto, não se reduz a um ato servil de fidelidade, mas configura-se como um processo criativo e sensorial que faz emergir o invisível nas entrelinhas da narrativa. O filme torna palpáveis e audíveis elementos que o texto apenas sugere, como a memória, o corpo, o tempo e o desejo, transformando-os em dimensões tangíveis da experiência fílmica.

A temporalidade do cinema de Carvalho dobra o tempo narrativo, sobrepondo camadas de passado e presente, realidade e lembrança, numa fluidez que reverbera diretamente com a estrutura do romance. Seu gesto artístico habita as lacunas do literário, reconhecendo a impossibilidade de captar a totalidade da obra original, e encontrando no vazio e no não-dito o terreno fértil para a criação. É nesse espaço entre as palavras que reside a potência do filme, que não pretende encerrar significados, mas abri-los em múltiplas possibilidades interpretativas.

Assim, essa releitura cinematográfica de *Lavoura Arcaica* pode ser vista como uma obra autônoma, mas intimamente conectada ao texto que a inspira, um exemplo emblemático do vigor da intermedialidade nas artes contemporâneas. A convergência entre a visão e a leitura aqui não se dá por sobreposição, mas por uma relação poética de coexistência, onde as linguagens se complementam e se reinventam mutuamente.

Por fim, essa perspectiva amplia nossa compreensão sobre o que significa adaptar uma obra literária para outras mídias: não como um subproduto ou uma mera ilustração, mas como um processo legítimo de criação artística, que explora as fronteiras entre códigos e sensibilidades para reinventar a experiência estética.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1957.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: *Obras Escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Des Tours de Babel*. Paris: Éditions Galilée, 1985.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. “Polysystem Studies.” *Poetics Today*, vol. 11, no. 1, pp. 9–26, 1990.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*, 2nd edition. New York: Routledge, 2013.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RAJEWSKY, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.” *Intermédialités*, no. 6, pp. 43–64, 2005.
- SHAW, Deborah. *Contemporary Cinema of Latin America: Ten Key Films*. New York: Continuum, 2007.
- STAM, Robert. *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.