

A concepção do desenho visual de *Lavoura arcaica*: conceitos e significados

Vera Lúcia dos Santos Nojima
Vera Bungarten

Uma equipe trabalha coletivamente em torno de um conceito para conceber a linguagem visual de um filme. A partir de trocas de experiências, de repertórios imagéticos, de imagens guardadas no inconsciente, cada um cria, de forma intuitiva ou planejada, um conjunto de significados. Experimentando e usando os elementos e recursos próprios de cada setor, esses autores vão construindo as imagens que possam expressar a essência da proposta conceitual do filme.

Os relatos coloquiais que acompanham a versão em DVD do filme *Lavoura arcaica* permitem acompanhar os processos de pesquisa, experimentação, troca e criação que levaram ao resultado coeso da linguagem visual deste filme em particular. A interpretação e a direção dos atores, o projeto musical, o *sound design* e a montagem completam esse trabalho coletivo orquestrado pelo diretor, Luiz Fernando Carvalho.

O filme se baseia numa obra literária densa, do escritor brasileiro Raduan Nassar, filho de imigrantes libaneses. Foi realizado inteiramente em uma locação – uma fazenda do interior de Minas Gerais – onde atores e equipe técnica viveram por um período de nove semanas. Durante esse tempo aprenderam a trabalhar a terra, ordenhar, fazer pão, bordar e dançar, como uma família de origem libanesa. O próprio Raduan Nassar esteve presente durante esta etapa.

No texto, o personagem André narra em primeira pessoa a sua história. Rebelar-se contra as tradições agrárias e patriarcais impostas pelo pai, fugindo para o vilarejo, onde seu irmão mais velho, Pedro, o encontra em uma pensão suja. André passa a contar-lhe, de forma dramática, as razões de sua fuga e seu conflito com os valores paternos.

Sem ordem cronológica, André empenha uma viagem de volta à infância, aos carinhos e cuidados da mãe e à disciplina rígida do pai. O patriarca, conservador, valoriza o tempo, a paciência, a família e a terra, com fortes fundamentos na moral cristã. André não aceita esses valores. Ele é impetuoso, tem pressa, quer fazer sua própria história e viver com uma intensidade incompatível com o tempo da terra. A paixão incestuosa por sua irmã Ana exerce um papel fundamental na decisão de fugir da casa da família. Trazido de volta para a fazenda, André é recebido por seu pai em uma longa conversa e uma festa. Porém, os conflitos mostram-se intransponíveis e insolúveis, culminando no fim trágico.

Observando os conceitos fundamentais do texto original e acompanhando a visão particular de três importantes autores da concepção e construção da linguagem imagética do filme, é possível analisar o processo complexo que envolve a tradução da essência do texto em imagens, resultando num conjunto solidamente construído – o desenho visual do filme *Lavoura arcaica*.

Os conceitos fundamentais

A história é muitas vezes descrita como uma versão invertida da parábola da *Volta do filho pródigo*. Nesta parábola, o mais moço de dois irmãos pede ao pai a parte que lhe cabe em herança. Cai no mundo, goza a vida e dissipa todos os seus bens. Percebe o seu erro quando não possui mais nada e começa a passar necessidade, decidindo voltar, arrependido. Ao encontrar o pai admite ter agido mal, e em consequência não se considera mais digno de ser seu filho. Mas o pai o acolhe, o cobre de agrados e manda realizar uma grande festa pelo seu retorno. O filho mais velho, que durante todo esse tempo trabalhou com o pai, acatando suas ordens sem reclamar, não tendo recebido uma recompensa em troca, protesta. O pai lhe diz então: “Meu filho, tu sempre estás comigo: tudo o que é meu é teu. Entretanto era preciso que nos alegrássemos, porque esse teu irmão estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado”.

Numa análise do texto, Leonardo Boff afirma que este tema do retorno às origens, da “volta para casa”, está profundamente ligada à filosofia de Heidegger.

Mas é a questão do tempo, fundamental no livro e no filme, que mais fortemente remete a Heidegger em *Sein und Zeit* (*O ser e o tempo*). Boff diz, no seu depoimento:

Aqui, no meu modo de ler o texto, há muitas ressonâncias de Heidegger, especialmente na concepção do tempo, que não é o tempo do relógio, o tempo dos tempos, cada coisa tem seu tempo; é o tempo instantâneo, pontual, a densidade do tempo, que é uma espécie de imersão na eternidade, que ele chama de “Cairós¹” (Boff, 2001).

O tema que move toda a reflexão de Heidegger trata da questão do *sentido de ser*, de uma forma geral. Ele pergunta pelo “Ser”, ou seja, “o que é?”. Com isso ele sinaliza que o mundo não é uma massa disforme, que nele existem relações significativas entre os seres individuais. O Ser, na sua multiplicidade, possui certa uniformidade. Tudo aquilo que *é* parece ser estruturado por estas relações significativas. Com a sua pergunta pelo “sentido do ser”, Heidegger objetiva expor todas as relações significativas que estão no fundo da vida cotidiana.

Heidegger desenvolve sua obra a partir da análise da relação do homem com o mundo. Nesta “ontologia fundamental” são expostos os assim chamados *existenciais* do Ser (Dasein). Partindo destes, Heidegger elabora uma determinação estrutural do Ser, que ele denomina *Sorge*, que significa *preocupação*, mas também *cuidado*. A interpretação desse cuidado (ou preocupação) revela o seu sentido na *temporalidade*.

A questão da “pré-ocupação” considera que o Ser (humano) está desde sempre, num sentido mais amplo, *ocupado com cuidados, pré-ocupado*, na medida em que precisa encontrar-se no mundo, compreendendo e interpretando-o. Para isso está sempre na dependência de coisas e homens. Essa relação envolve experiências e informações do passado, vivências do presente e cuidado com o futuro. Participa disso o temor (que Heidegger diferencia do medo, ou angústia) e a consciência da morte.

Considerando que a determinação última do Ser é a morte, fica claro que somente a temporalidade lhe permite visualizar e refletir sobre esta – cuidar da morte. Assim, a temporalidade é o sentido da preocupação (*Sorge*).

A temporalidade é determinada por três *êxtases*: passado (responsável pelo “ser no mundo”), presente (o cuidado momentâneo) e futuro (em projeto).

Essa noção de tempo mostra que um ser humano é mais que um corpo apenas: é uma pessoa, com passado e futuro, perfazendo a totalidade do Ser. O limite deste Ser é dado pela morte. No entanto, essa não constitui um evento único, no final da vida. Ela determina o Ser também durante a vida, já que delimita o espaço de decisões que se encontra diante dele. No âmbito deste espaço ele elege possibilidades, e somente em face da morte tem a consciência desse espaço, compreendendo-se como sujeito com passado e futuro *próprios*.

Sobre o estado temporal do presente, que corresponde ao entendimento, Heidegger afirma que a origem do entendimento está simultaneamente no passado, no presente e no futuro. Mas o presente efetivo só é encontrado no “instante”.

O cuidado cotidiano é compreendido a partir do “poder-ser”, que lhe advém do sucesso ou insucesso de todo cuidado anterior. (...) O presente propriamente dito, inscrito na temporalidade efetiva, chamamos de “instante”. O fenômeno do instante não pode ser explicado a partir do “agora”. O agora é um fenômeno temporal, que pertence ao tempo como integrante deste: o “agora”, em que algo surge, existe, ou passa. No “instante” nada pode ocorrer. Como

momento presente permite apenas encontrar o que pode ser, o potencial de algo existente ou disponível (Heidegger, 1976: 447).²

No filme, a fuga e o retorno evidenciam o conflito dramático entre gerações, entre tradição e modernidade, entre a conservação e a transgressão de valores morais, religiosos e culturais. A questão essencial está, em última análise, na oposição entre vida e morte, condicionada pela noção da temporalidade. Texto e filme mostram essa dicotomia como irreconciliável. Ela abre abismos tão profundos, que levam irremediavelmente ao final trágico.

O processo criativo: depoimentos, proposições, vivências

O diretor

A proposta do diretor, Luiz Fernando Carvalho, está resumida no seu depoimento. O seu discurso estabelece uma estrutura conceitual, em torno da qual os seus colaboradores na construção irão criar as formas, o recheio, o revestimento, os detalhes que darão forma às ideias fundamentais:

Lavoura Arcaica é uma história tecida pelas diferenças, pelos contrastes humanos. Os motivos que me levaram a filmar “Lavoura” são cacos de vários lugares, são estilhaços que me ajudaram a formar o filme. Eu sempre pensei na estrutura do “Lavoura” como sendo uma daquelas pinturas islâmicas em cerâmica, normalmente pinceladas sobre superfícies circulares, um prato, um vaso, onde a cada instante, quase despercebidamente, surgisse um animal, uma flor, e você poderia escolher um ramo novo pra seguir a cada instante. Eu não queria que a reconstituição da época fosse didática, explicativa, demonstrativa: “Veja, estamos assistindo a um filme de época”. A preocupação principal é trazer o mundo interno do personagem para o primeiro plano. A cartografia é a da alma, não tem geografia, regionalismos.

(...) Você provoca o acontecimento, você faz aqui a alquimia teatral toda, a alquimia da vida, mistura os atores, mistura a luz, mistura tudo, e depois você bota a lente. E a lente é um olho, e esta lente é um olho do narrador, este olho é um olho reflexivo, este olho é um olho do Hamlet, que está olhando a tragédia do Édipo, como sendo a sua própria tragédia. Essa relação da passionalidade e a reflexão da lente é que existe para mim em termos de construção cinematográfica. Como se a lente fosse realmente o cinema refletindo sobre aqueles acontecimentos. Daí ser o cinema uma aventura de linguagem, tecendo e constituindo o próprio filme como personagem. Porque o olhar é um olhar de fora, é um olhar de quem reflete um acontecimento que, assim

como na literatura, é um acontecimento do trágico, um acontecimento do irremovível, um acontecimento do incontrolável, do irrecuperável, e por isso mesmo trágico. Porque já está no passado. Já aconteceu. A dor maior é uma dor da tomada de consciência da finitude das coisas. Uma dor do tempo.

Esta fala também faz referência ao tempo e à consciência da finitude e da morte. Assinala a tragédia que advém do acontecimento passado – o irremovível e irrecuperável daquilo que já aconteceu.

A transposição destes conceitos para uma linguagem formal imagética implica na concepção dos cenários, dos objetos e elementos cênicos, da indumentária e dos acessórios, da “roupagens” do cenário, da iluminação, dos enquadramentos e movimentos de câmera.

O fotógrafo

De que forma o diretor de fotografia, Walter Carvalho, apropriou-se das propostas do diretor, de que forma conjugou seu trabalho às ideias de Luiz Fernando?

Walter é um fotógrafo muito mais intuitivo que técnico. É um artista sensível, que prioriza a experimentação. Segundo ele mesmo diz, não é necessário que ele conheça todos os detalhes técnicos dos seus equipamentos, como de um refletor ou de uma lente, por exemplo. Pelo contrário, aquilo que ele *não* sabe é o que possibilita a surpresa, o espanto, a invenção.

Ao mesmo tempo, está consciente do simulacro que o cinema representa. Cinema é a técnica da prestidigitação, não é realidade.

“Quando o ator acende um abajur, para o espectador ele está acendendo aquele abajur. Mas no mecanismo do cinema, na linguagem da fotografia no cinema, ele está acendendo uma luz cinematográfica, uma luz que eu preparei para ele acender. Ela não é de verdade, eu estou mentindo para o espectador. Os melhores fotógrafos são os que mentem melhor, que convencem melhor o espectador” diz Carvalho.

Deleuze sustenta que a imagem no cinema não é uma representação do real, mas um simulacro: a imagem torna-se autônoma e cria sua própria realidade ou verdade. Essa hipótese encontra fundamento em Baudrillard, que retoma o conceito de simulacro dos filósofos gregos e o transpõe à *imagem*, que inventa a realidade. Segundo ele, o simulacro não é irreal. É isso, segundo ele, que diferencia simulação de representação: “(a representação) parte do princípio de equivalência do signo e do real. A simulação parte, ao contrário, da *utopia*, da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência”. Para Baudrillard, a imagem, em camadas sucessivas, “é o reflexo de uma realidade profunda; mascara e deforma uma realidade profunda; mascara a ausência de uma realidade

profunda; não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro” (Baudrillard, 1991: 13).

Baudrillard demonstra que simular não é fingir: “aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas” (Baudrillard, 1991: 9).

No seu depoimento, Walter Carvalho conta que as conversas iniciais com o diretor do filme giraram em torno da escolha da janela da câmera (que determina as proporções do quadro): qual seria mais adequada ao filme, a janela mais panorâmica ou a mais quadrada? Qual seria o quadro daquele filme, que traduziria melhor a proposta? Na janela mais quadrada o personagem do André estaria mais fechado, preso dentro do quadro. A abrangência da panorâmica não daria este sentido. Os dois passaram a chamar a janela mais fechada (pouco usada atualmente) de “janela arcaica”, e o filme não é “arcaico”? Luiz Fernando optou então por uma linguagem arcaica. “Nesse filme o chão, o Pai, as paredes, a marca de umidade nas paredes, o tampo da mesa, tudo tem um tempo, um desgaste físico, visual – tudo é arcaico!”.

Segundo Walter, a fotografia teve vários tratamentos. Não foi planejada de forma mecânica – “a luz vai ser assim”, mas baseia-se em algumas idéias. Diz que anotou coisas como: “os pintores usavam uma pedra para moer as cores. Sinto que nessa fazenda é preciso moê-las também. De que forma?” Assim, tentou reproduzir as cores esmaçadas e pouco saturadas destes pintores.

A luz não pode chocar, desnudar, revelar – afirma.

No quarto da pensão a luz entra pelas persianas da janela, é a única fonte de luz, o ambiente é escuro. É preciso que a luz proteja o ator, deixando uma parte do ambiente na semi-obscuridade. Os objetos estão ali, mas eles não são vistos nitidamente. Da mesma forma o corpo do personagem não se revela totalmente.

“Se o ator tem uma parte dele que não está iluminada, o mistério vem com muito mais facilidade para ele. Se eu ilumino tudo, acabou o mistério. É preciso que ele diga, também, nas partes que estão escuras, o que está acontecendo (naquela penumbra).” Segundo Walter, a dificuldade está em dosar o ponto deste mistério.

O momento da Ana, segundo Carvalho, é um momento lírico, a luz não podia bater diretamente nela. Ela tinha que receber uma luz suavizada, rebatida. Nestes momentos de delicadeza da Ana, pombinha branca da infância, a luz jamais podia incidir diretamente sobre ela.

A luz do bosque é uma luz de *radiografia*, perpassa tudo, cria transparência.

A luz da manhã, quando a mãe chama o menino André e o sol entra pela janela, é a *luz boa da infância*, uma luz mais intensa, com destaque no azul e no branco. A infância é o tempo da pureza. Esses sentimentos passam a traduzir-se em cor: “Se você começa a juntar isso, isso começa a ter uma cor para você, de transparência, de leveza”.

Quanto ao uso das lentes, diz que fez experimentações frequentes durante o filme, que resultavam em surpresas:

(...) em alguns momentos colocamos um objeto na frente da lente de forma a criar um estranhamento para a lente, algo que ela não entende, e isso me chama a atenção, me remetendo a uma outra coisa que eu não tinha imaginado. Muitas vezes a gente descobria coisas com a lente que vinham do inesperado. A lente é uma coisa ótica, física, técnica. E, no entanto é através dela que você procura a alegria, a emoção.

Sobre as imagens acumuladas ao longo da vida, guardadas no depositário imagético profundo, Walter diz: “São membranas da memória, são imagens em camadas que ficam guardadas. Algumas veem, na hora de filmar, de compor, de criar. Eu chego lá (na filmagem) com a alma cheia de fragmentos dessas imagens”.

A figurinista

A figurinista Beth Filipecki se espanta diante das possibilidades que apresenta o seu trabalho, um potencial que experimenta explorar pela primeira vez tão profundamente: “Não imaginava que teria tanta possibilidade de ajudar o Luiz na concepção desse visual”.

A analogia com a parábola do filho pródigo foi considerada em todo o processo de concepção dos significados, no filme, segundo ela. O livro foi leitura de cabeceira durante todo o tempo, e inspirou a busca dos arquétipos da mãe, do pai, do filho pródigo. A figura materna é a grande aglutinadora da família. Ela harmoniza os conflitos, mantém a organização da casa e dos filhos: “Tínhamos sempre em mente que quem construía esse figurino é a mãe, que tinha a mão da comida, a mão do fazer”, diz a figurinista.

Além da pesquisa, Beth cuidou muito da busca dos materiais. Ela fala da *essência* das coisas: os tecidos, as estampas, as flores, o tecido com cara de mãe, com cara de pai, tecido com cara de terra... Essa essência perpassa as camisolas, as peças íntimas da mãe, a família, as meninas. E a matéria prima é o material: o tecido, aquele algodão grosso, a cambraia, o branco... Na Ana, a brancura, o linho, a frescura. Materiais grossos, linhos rústicos, ou rendas antigas de 1940. Muito pouca cor, muita luz, nas palavras de Beth. “Buscamos avidamente, como se aquilo tivesse vida”.

A pesquisa passou por brechós, de onde ela trouxe os modelos, as roupas usadas pelos imigrantes libaneses na década de 1940. “Mas não para retratá-la só, não para copiá-la, não para documentar”, em conformidade com o que pensa também Luis Fernando, quando propõe trazer o mundo interno dos personagens para o primeiro

plano, e fala em cartografia da alma ao invés de uma geografia regionalista. Assim, Beth conta que, durante os ensaios, os atores usavam as roupas pré-modeladas, na tentativa de uma compreensão maior da alma de cada personagem. “Essa é a melhor maneira de fazer figurino: ele tem que ser um elemento orgânico, não é um figurino montado de fora para dentro, é de dentro para fora. Esse é o crédito do figurino: recompor em cima do uso.”

Conclui que ficou disso tudo um conjunto sólido, que vai da delicadeza dos paninhos íntimos à pele do campônio, da rendinha grudada no corpo, que guarda o cheiro do corpo, à sujeira da terra, o sangue do trabalho.

Os elementos de construção

Os depoimentos se complementam, dizem o mesmo de formas diversas. Contém metáforas, que se transformam em significados quando transpostas para a imagem:

As lentes (objetivas) são sistemas óticos compostos de várias lentes, que refratam a luz. Elas dão passagem à luz, não a espelham. Não funcionam como espelhos, tecnicamente.

Porém elas “veem” os objetos que são colocados diante delas. De acordo com as suas características óticas, elas modificam, distorcem, transformam estes objetos.

Dão a eles, portanto, uma interpretação singular. Assim, refletem o olhar, a intenção do autor. Espelham o olho do narrador. Ganham uma dimensão especular.

E, segundo Luiz Fernando, é o olhar da lente que promove a reflexão sobre os acontecimentos, sobre a realidade exposta.

A lente é, então, simultaneamente transparente e reflexiva, olho e espelho.

Walter descobre que às vezes a lente não entende o que lhe é apresentado. Usando o aparato frio e técnico na contramão da sua racionalidade, cria-se um estranhamento, cria-se o inesperado. A lente se torna instrumento para construir emoção.

As roupas são proteção e ocultação. São a película externa, sobreposta ao corpo, que fala do ser interior, indicando a essência do personagem.

Beth Filipecki percebe que a mãe tem as mãos do fazer, do cuidar, do acarinhar. Supõe, então, que ela é quem cuida do vestir, quem constrói o figurino.

Há pouca cor nestas vestimentas, mas muita luz.

Há muito branco nos tecidos, que variam do algodão grosso e rústico a linhos e cambraias, com finas rendas. Formam um conjunto coeso, abrangendo todas as singularidades dos integrantes da família, da aspereza do campônio à delicada feminilidade de Ana, dentro de uma mesma escala cromática.

A luz de Walter envolve Ana com o mesmo cuidado, o mesmo delicado respeito, que a cambraia de Beth. A luz não pode bater diretamente na moça, seria uma violência. E destruiria o lirismo da cena.

A luz deve ser tímida, às vezes. Não deve revelar tudo. É conveniente que mantenha detalhes na penumbra, que permita apenas entrever os contornos de objetos e corpos. Como Walter observa, é preciso deixar que o ator possa dizer, com as partes do seu corpo que estão no escuro, tudo o que se passa na semi-obscuridade.

O *quadro* que contém a imagem é ao mesmo tempo moldura e limite, ou mesmo prisão. Ela oprime André, que procura, sem sucesso, fugir do aperto daquele espaço. É o “arcaico” que o esmaga, simbolizado pela “janela arcaica”.

Para Beth, *os tecidos* são a essência do seu fazer, do seu trabalho. As texturas, as estampas, as cores, o movimento, a queda, a maciez ou aspereza, a fluidez ou rigidez, o brilho, a transparência, essas são as notas que dão o tom para cada personagem e cada situação. É com estas características que ela compõe a música-tema de cada um.

O espectador não sabe da luz do abajur, ele também não sabe nada de cambraias e linhos. Ele percebe apenas a leveza do movimento dançante do vestido em torno das pernas de Ana. Supõe, mais do que vê, André se masturbando no quarto da pensão. Sente a solidão e a sordidez.

Os signos e a construção de significados

A produção de uma imagem nunca é gratuita. Em todas as sociedades a maioria das imagens foi produzida com uma finalidade determinada, seja ela de propaganda, de informação, religiosa, ideológica. Porém uma das razões essenciais da produção das imagens, segundo Aumont, é a que provém da vinculação da imagem com o domínio do simbólico, possibilitando uma mediação entre o espectador e a realidade (ou a intencionalidade) (Aumont, 1995: 78). Partindo da premissa de que as imagens estão sempre a serviço de um propósito, ele atribui três diferentes funções às imagens. Inicialmente elas serviram de símbolos, principalmente de símbolos religiosos, permitindo o acesso à esfera do sagrado. Mas os simbolismos nas imagens não são apenas religiosos, podem veicular outros valores (democracia, liberdade, etc.). Na função epistêmica, a imagem traz informações sobre o mundo, a fim de que este possa ser conhecido. E, finalmente, existe a imagem na sua função estética, cuja finalidade é oferecer ao espectador sensações específicas.

A imagem do filme é investida de diversas funções: informar, surpreender, fazer significar, dar prazer, emocionar. O espectador as reconhece e se identifica com seu conteúdo. A linguagem simbólica das imagens cinematográficas lida com o encontro subjetivo entre o autor e o espectador. Usada de forma intencional ou inconsciente, seus efeitos dependem do ambiente sócio-cultural e histórico. Segundo Aumont “o contexto simbólico revela-se necessariamente social, já que nem os símbolos nem a esfera do simbólico, em geral, existem no abstrato, mas são determinados pelos caracteres materiais das formações sociais que os engendram” (Aumont, 1995: 192).

Estes símbolos são produzidos através dos elementos que constroem a imagem e com os quais o espectador é defrontado: a organização do espaço através de composição e movimento; os valores de luz, o uso da cor; as texturas, os objetos.

O investimento do espectador na imagem fílmica provém da sua capacidade de reconhecimento e memorização. Reconhecer é identificar, na imagem, alguma coisa que se conhece do mundo real. Apóia-se em um repertório de formas de objetos e arranjos espaciais, arquivados na memória, e se faz por uma incessante comparação entre o que vemos e o que já vimos. Na memorização, a imagem veicula, sob forma codificada, um saber sobre o real. Geralmente trata-se de uma estrutura imagética relativamente simples, um esquema, que deve ser mais sintético e mais legível do que aquilo que esquematiza.

Além disso, o espectador desempenha um papel ativo na sua relação com a imagem; não há olhar fortuito, pois, como diz Gombrich, ver só pode ser: comparar a mensagem, que o nosso aparelho visual recebe, com aquilo que esperamos ver. Dessa forma, também, o espectador da imagem, fazendo intervir o seu saber prévio, supre o não-representado, as lacunas da representação, o que Aumont chama de “a regra do etc.” (Aumont, 1995: 86-90).

De acordo com Barthes, as imagens cinematográficas possuem aspectos simultaneamente indiciais, icônicos e simbólicos. Dão suporte à narrativa lógica do filme ao mesmo tempo em que despertam no espectador associações com signos de outros sistemas, associações estas de cunho cultural. Segundo Barthes, o espectador recebe ao mesmo tempo a mensagem perceptiva e a cultural. Ele afirma que “(...) toda imagem é polissêmica, toda imagem implica, subjacente a seus significantes, uma cadeia flutuante de significados (...)” (Barthes, 1995: 35).

Assim observamos no filme *Lavoura arcaica* uma sucessão de signos imagéticos com forte referência cultural, alguns construídos de forma racional e planejada, outras provenientes de fontes inconscientes, que são, como diz Walter Carvalho, imagens em camadas, que afloram na hora de filmar, do fundo de onde estavam guardadas.

O tempo de que fala o filme, como tão bem evidencia Boff, não é o tempo cronológico (*cronos*). Trata-se, antes, das diferentes densidades de tempo, em que o instantâneo dá a dimensão da eternidade (*cairos*). O tempo da fazenda, o tempo da família, o tempo do pai, é um tempo que escoia lentamente, que não traz renovação, que não dá tempo ao novo. É viscoso, aderente, diferente do tempo fluido e ágil desejado por André. O avô é o dono desse tempo, marcado no *relógio de bolso* com corrente de ouro. Esse avô, símbolo do passado, encarna a morte, a fixidez. O ritmo do tempo é evidenciado pelo *lento movimento de câmera*.

A vida, ao contrário está na impetuosidade do desejo de André, na voluptuosidade de Ana. É tão forte e assustadora essa vida, que leva André a fugir (não só da fazenda, mas de si mesmo, do seu desejo, de Ana).

É difícil lutar contra os valores morais cristãos, centralizados no pai. Uma série de referências e símbolos religiosos, evidenciadas por signos visuais, perpassam todo o filme: a *santa ceia*, celebrada pelo pai à cabeceira, a idéia de *repartir o pão* (pão que a mãe prepara), o *rebanho*, o *cordeiro* nos braços de Ana.

Ana, pura, delicada “pombinha branca da infância” (Carvalho) é a *pomba branca*, que André espia, persegue e por fim consegue capturar nas mãos. Como jovem adulto ele também espia Ana pelas frestas, e quando a acaricia, quando toma suas mãos nas suas, novamente tem nas mãos – a pomba. Ana veste tecidos brancos leves, transparências, rendas, delicadeza e movimento sutil.

Porém, quando Ana deixa livre curso ao desejo, a brancura das suas vestes ganha adereços e cores que remetem à paixão: a *flor vermelha* no cabelo, o cálice de *vinho vermelho*, derramado no decote. O vinho tinto não integra mais o ritual do santo sacramento, do pão e do vinho, mas simboliza outro tipo de transmutação: a de Ana. Essa passagem é iniciada com a sua primeira menstruação, quando observa no espelho sua transformação em mulher: é o *sangue nos dedos*, é o *sangue na toalha higiênica*. É o *vermelho*, um dos signos mais recorrentes da transformação da menina em mulher, da perda da pureza da infância, da sexualidade que aflora. Este símbolo está presente em muitos mitos e contos de fada, fazendo parte, portanto, do imaginário profundo de toda cultura ocidental.

O final do filme culmina na dança de Ana, uma explosão de vida que arrasta consigo tudo que se lhe interpõe, que destrói valores morais tão cuidadosamente cultivados, transgredindo uma convenção das mais antigas da humanidade – a interdição do incesto.

As *folhas secas*, outonais, são um símbolo de passagem de tempo, de amadurecimento/envelhecimento. Representam também a renovação, sob forma de matéria morta, que volta a transformar-se em vida. Quando menino, André se cobre com elas, como se pudessem servir de incubadora. Os pés mergulhados na terra úmida e nas folhas mortas proporcionam alívio para o calor. Como jovem homem, ele busca esse mesmo alívio do calor provocado pelo desejo.

Reflexos e sombras são frequentes nas imagens de André. Como criança e como adulto ele busca sua imagem refletida no espelho, a sua sombra, a forma do seu rosto e do seu corpo. Tenta descobrir quem ele é no meio daquela família, busca sua identidade.

Estão presentes aqui noções da psicanálise, como a identificação com a mãe e as leis e limites impostos pelo pai. O conceito da imagem especular foi apresentada por Lacan, no momento em que entra no meio psicanalítico com a tese de que o Eu constrói-se à imagem do semelhante e primeiramente da imagem que lhe é devolvida pelo espelho – este sou eu.

Lacan diz: “Basta compreender o estádio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida

no sujeito quando ele assume uma imagem” (Lacan, 1998: 96). A função desta *imagem* formada no espelho é estabelecer uma relação do mundo interior (*Innenwelt*) com o mundo circundante (*Umwelt*).

Conclusão

Para concluir, gostaríamos de situar o cinema, particularmente a linguagem visual cinematográfica, como obra de arte. Para compreender o processo de construção dessa obra de arte, e o seu conseqüente significado simbólico, que transcende a obra material em si, toma-se por referência novamente Martin Heidegger, através do texto: *A origem da obra de arte*.

Hans Georg Gadamer escreveu um texto introdutório ao livro, no qual procura situar as idéias de Heidegger no contexto da época e do pensamento filosófico reinante.

Gadamer diz que, para compreender a importância da questão relativa à essência da obra de arte, é preciso compreender o conceito filosófico da estética, da época. Segundo ele, somente no séc. XVIII, quando o racionalismo do esclarecimento começou a ser nitidamente restringido, fez-se valer o direito ao reconhecimento e à vivência sensorial, tornando assim o julgamento do gosto relativamente independente da razão. Essa sistemática independência e a denominação de *estética* devem-se a Alexander von Baumgarten, e foram posteriormente afirmadas por Kant.

O gosto do observador, assim como o (julgamento do) gênio do artista não podem ser compreendidos a partir de conceitos, normas ou regras. Aquilo que representa o Belo não pode ser determinado por características reconhecíveis no objeto, mas é estabelecido subjetivamente: a elevação do sentimento de vida, numa relação harmoniosa entre imaginação e razão (Gadamer, 1977: 111).³

Trata-se aqui de uma vivificação da totalidade das nossas forças do espírito, seu jogo livre, aquilo que experimentamos diante do belo na natureza e na arte. Portanto, o julgamento do gosto não é reconhecimento, não é racional, mas também não é aleatório.

Porém, a fundamentação da estética na subjetividade da emoção levaram a uma importante subjetivação, conferindo à arte a liberdade de transcender regras, estabelecendo uma nova ordem, na qual à dura prosa da vida é contraposto o poder iluminado da poesia.

Neste pequeno tratado Heidegger formula a questão sobre a origem da arte, iniciando com a indagação: o que é arte? Conclui que arte é a representação coletiva sob a qual reunimos aquilo que constitui a única coisa real da arte: as obras e os artistas.

A pergunta sobre a origem da arte redonda na pergunta sobre a sua essência (*Wesen*). Assim, ele estabelece que a arte, materializada sob forma de obra de arte, pertence à categoria de “coisa” (*Ding*), conceito que explora então exaustivamente. “É preciso compreender, de forma razoavelmente clara, o que é uma ‘coisa’. Somente então podemos determinar se a obra de arte é uma coisa, porém uma coisa à qual adere algo mais; somente então podemos decidir se a obra é, no fundo, algo diferente, e jamais uma coisa” (Heidegger, 1977: 11).⁴

Heidegger afirma que mesmo a experiência estética provém da materialidade da arte, da sua característica-coisa. A ligação da arte com a sua expressão na matéria é tal que podemos dizer que a essência da escultura talhada é a madeira, da obra arquitetônica, a pedra, da pintura, a cor, da música, o som.

Porém, a arte é algo mais, que transcende a sua qualidade de “coisa” – aquilo que realiza nela o verdadeiramente artístico. A obra da arte é algo fabricado, mas contém algo mais que apenas a coisa fabricada. A obra revela outra referência, é uma alegoria. Ela promove um encontro, uma ligação da coisa-matéria com esse Outro. Essa função corresponde ao conceito grego *simbalein* – ligar fortemente duas coisas: a obra de arte é símbolo.

Alegoria e símbolo representam o ambiente no qual se movem os signos da obra de arte. Aquele *Um* que revela o *Outro* é a “coisicidade”, é a qualidade-coisa da obra, ela é a fundação sobre a qual é construído o edifício da obra propriamente dita. Essa edificação é o fazer do artista: manufaturar, fabricar a obra de arte na sua materialidade.

Assim, Heidegger desenvolve uma teoria sobre a arte, na qual a estética não é apenas um aspecto da existência, mas aquilo que permite o acesso à verdade. Ele alega que a obra de arte não serve apenas à contemplação ou à imaginação, mas constitui o caminho para a compreensão. Para ele, a obra de arte é uma coisa, que, porém escapa da funcionalidade ou da instrumentalização do cotidiano, criando a sua própria função de dentro de si mesma. A verdade só pode ser introduzida na obra a partir da própria obra.

As obras de arte a que Heidegger se refere englobam as manifestações da arte clássica: poesia, pintura, escultura, arquitetura. Com o tempo, novas categorias foram acrescentadas, cujo *status* de arte foi calorosamente debatido, a começar pela fotografia. Hoje temos uma gama surpreendente de proposições agrupadas nessa representação coletiva da arte. Instalações, eventos, vivências multi-sensoriais sucedem-se nas galerias de arte, e transbordam destas para os espaços públicos.

São novas formas de arte. Porém, a origem parece ser em última análise, aquela proposta por Heidegger: a ligação que se estabelece entre uma “coisa” que pode ser apercebida de forma sensorial e um “algo” que está além dessa coisa. Esse algo é revelado ao observador pela experiência sensória, e se dá através da intermediação do símbolo. É a *verdade* contida na obra, que se constrói a partir da própria obra. O

artista que *manufatura* a obra faz parte desse processo através do qual a verdade se manifesta.

O artista-técnico de cinema também constrói, entalha, pinta – produz as imagens destinadas ao observador-espectador. Ele é o intermediário, às vezes inconsciente, de um sentimento, uma emoção estabelecida através da sintonia com os outros artistas-técnicos. Dessa forma, o enlevo, a compreensão mais sutil, a ligação do mundo subjetivo do autor com o mundo subjetivo do espectador só pode se estabelecer na medida em que as imagens assumem a qualidade de símbolo, ligando o significado da emoção à imagem visível, projetada.

Vera Lúcia dos Santos Nojima
Professora da PUC-Rio

Vera Bungarten
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação do
Departamento de Artes e Design da PUC-Rio
verabungarten@yahoo.com.br

Notas

1. *Cairos* é um conceito grego de tempo. Refere-se ao valor qualitativo do tempo, enquanto *Cronos* quantifica o tempo.

2. Tradução do original, em alemão:

Das alltägliche Besorgen versteht sich aus dem Seinkönnen, das ihm aus möglichem Erfolg oder Misserfolg mit Rücksicht auf das je Besorgte entgegenkommt. (...) Die in der eigentlichen Zeitlichkeit gehaltene, mithin eigentliche Gegenwart nennen wir den Augenblick. (...) Das Phänomen des Augenblicks kann grundsätzlich nicht aus dem Jetzt aufgeklärt werden. Das Jetzt ist ein zeitliches Phänomen, das der Zeit als Innerzeitlichkeit gehört: das Jetzt, in dem“ etwas entsteht, vergeht oder vorhanden ist Im Augenblick“ kann nichts vorkommen, sondern als eigentliche Gegenwart lässt erst begreifen, was als Zuhandenes oder Vorhandenes, in einer Zeit' sein kann.

3. Tradução do original alemão:

Der Geschmack des Betrachters lässt sich so wenig wie das Genie des Künstlers als Anwendung von Begriffen, Normen oder Regeln begreifen. Was das Schöne auszeichnet, lässt sich nicht als bestimmte erkennbare Eigenschaften an einem Gegenstande ausweisen, sondern bezeugt sich durch subjektives: die Steigerung des Lebensgefühls in der harmonischen Entsprechung von Einbildungskraft und Verstand.

4. Tradução do original alemão:

Dazu ist notwendig, dass wir hinreichend klar wissen, was ein Ding ist. Nur dann lässt sich sagen, ob das Kunstwerk ein Ding ist, aber ein Ding, an dem noch anderes haftet; erst dann lässt sich entscheiden, ob das Werk im Grunde etwas Anderes und nie ein Ding ist.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. 2ª ed. Barcelona: Ed. Paidós Comunicación, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- GADAMER, Hans-Georg. *Zur Einführung*. In: HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 1977.
- _____. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

Depoimentos gravados no DVD

- BOFF, Leonardo. DVD Lavoura Arcaica / Extras. Brasil: Europa Filmes, 2001.
- CARVALHO, Luiz Fernando. DVD Lavoura arcaica / Extras. Brasil: Europa Filmes, 2001.
- CARVALHO, Walter. DVD Lavoura arcaica / Extras. Brasil: Europa Filmes, 2001.
- FILIPECKI, Beth. DVD Lavoura arcaica / Extras. Brasil: Europa Filmes, 2001.

Resumo

Os depoimentos do diretor, do fotógrafo e da figurinista do filme *Lavoura arcaica* são analisados com o intuito de desvendar o processo criativo que resulta na produção dos signos visuais de uma obra cinematográfica. A tragédia em torno do conflito entre duas diferentes qualidades de tempo, que constitui a essência do tema do filme, é observada à luz do pensamento heideggeriano. Os autores responsáveis pela imagem revelam diferentes abordagens na busca dos mesmos significados conceituais, na medida em que traduzem em imagens suas propostas, reflexões e ideias pessoais. Estas proposições, apresentadas através dos elementos de construção e dos signos visuais, são então analisadas dentro do contexto social, cultural, psicológico e estético.

Palavras-chave

Signos visuais; Produção de significados; Concepção coletiva da imagem.

Abstract

Conceiving the Production Design of *Lavoura arcaica*: Concepts and Significance
Lavoura arcaica, a Brazilian movie by Luiz Fernando Carvalho, is essentially about the tragic conflict between two different dimensions of temporality, and between life and death. The debate upon these questions is based on Heidegger's thoughts in *Sein und Zeit*.

In order to understand the creative process that produces the image signs in the film, we start by analysing the statements of Director, DP and Costume Designer. Their proposals, ideas and reflections about the basic concepts of the original story, and how they can be translated to images, end up in different approaches aiming the same significance. Organized in interrelated topics, construction elements and visual signs are analysed in their social, cultural, psychological and aesthetical context.

Keywords

Visual signs; Significance production; Collective image conception.