

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

CAMPO E CONTRACAMPO DO CORPO:
O ENCONTRO COM O OUTRO NO FILME *LAVOURA ARCAICA*



ANA CECÍLIA ARAGÃO GOMES

Natal/RN
Setembro/2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

ANA CECÍLIA ARAGÃO GOMES

CAMPO E CONTRACAMPO DO CORPO:
O ENCONTRO COM O OUTRO NO FILME *LAVOURA ARCAICA*

Natal/RN
Setembro/2009

ANA CECÍLIA ARAGÃO GOMES

CAMPO E CONTRACAMPO DO CORPO:
O ENCONTRO COM O OUTRO NO FILME *LAVOURA ARCAICA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como parte dos requisitos para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**.

Orientadora: Prof^a Dr^a Josimey Costa da Silva.

Natal/RN
Setembro/2009

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Gomes, Ana Cecília Aragão.

Campo e contracampo : o encontro com o outro no filme Lavoura Arcaica /
Ana Cecília Aragão Gomes. Natal, 2009.

80 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do
Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa
de Pós-graduação em Ciências Sociais, Natal, 2009.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Josimey Costa da Silva.

1. Comunicação – Incomunicação – Dissertação. 2. Cinema – Corpo –
Dissertação. 3. Lavoura Arcaica – Filme – Dissertação. I. Silva, Josimey
Costa da (Orient.). II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III.
Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 316.772.4

CAMPO E O CONTRACAMPO DO CORPO:
O ENCONTRO COM O OUTRO NO FILME *LAVOURA ARCAICA*

Por

ANA CECÍLIA ARAGÃO GOMES

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Josimey Costa da Silva (UFRN)
Orientadora

Prof^a Dr^a Angela Freire Prysthon (UFPE)
Examinador Externo

Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção (UFRN)
Examinador Interno

Prof. Dr. Orivaldo Pimentel Lopes Júnior (UFRN)
Examinador Suplente

Dissertação defendida em sessão pública, em 02 de outubro de 2009, no Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, no Campus da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Natal, 02 de outubro de 2009.

*À minha mãe, Ana Lúcia.
Ao meu pai, Otoniel.
À minha avó, Francisca.
Às minhas irmãs, Aline e
Isabele.*

AGRADECIMENTOS

A Ana Lúcia Assunção, pelo apoio incondicional e amor.

A Anderson Tavares, pelo amor, carinho e paciência durante os momentos críticos.

Aos amigos, Wagner Rodrigues e Anna Karenina Martins, pela parceria e conversas sempre inspiradoras.

A Prof^a Dr^a Josimey Costa, pela aposta e grande confiança depositadas em mim e neste trabalho.

A Prof^a Dr^a Maria da Conceição Xavier de Almeida, pelo incentivo a pesquisa e amizade.

Ao Prof. Dr. Norval Baitello Jr., pelos *insights* proporcionados na busca do conhecimento.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e a CAPES pela possibilidade de realização deste trabalho e pelo financiamento de parte desta pesquisa.

*O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem
necessidade de órgãos. O corpo nunca é um
organismo. Os organismos são os inimigos do
corpo.*

Antonin Artaud

*O cinema como qualquer obra de arte quer mesmo
é discutir a vida. O que me interessa, do primeiro
ao último passo, não é coisa alguma, mas, sim,
tocar a vida.*

Luiz Fernando Carvalho

*Onde o humano quer tornar-se natureza, ele
endurece-se ao mesmo tempo contra ela. Proteção
enquanto susto é uma forma de mimetismo. Cada
uma das reações de espanto do homem são
esquemas arcaicos de sobrevivência: a vida paga o
tributo pela sua subsistência por meio da
adaptação da morte.*

Horkheimer & Adorno

*Toda ordem traz uma semente de desordem, e a
clareza, uma semente de obscuridade.*

Raduan Nassar

Eu é um outro.

Rimbaud

Todos os outros estão em mim.

Apollinaire

GOMES, Ana Cecília Aragão. **Campo e contracampo do corpo**: o encontro com o outro no filme *Lavoura Arcaica*. 2009. 80p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN.

RESUMO

Esta dissertação trata do encontro com o outro no cinema. Para isso, acolhe a dúvida, a incerteza, o inacabamento do ser humano como postura de observação. Leva em consideração os múltiplos vetores sociais, históricos, subjetivos, temporais e culturais que constituem esses fenômenos. O cinema é usado como recurso cognitivo a fim de incorporar o poético e o imaginário, possibilitando o não esquecimento de gestos e dos saberes que eclodem dos sons, cores, lembranças, imagens, palavras, trocas sociais, reciprocidades cognitivas que nos permitem pensar a cultura, sociedade e a comunicação. Para isso, tem como pressupostos teóricos as ideias de duplo e participação afetiva (projeção-identificação) desenvolvida por Edgar Morin, assim como a ideia de comunicação como possibilidade/impossibilidade de construções de vínculos com o outro por meio do corpo, nossa mídia primária, conceitos desenvolvidos por Harry Pross e Norval Baitello Jr.. O filme escolhido para análise é *Lavoura Arcaica*, filme emblemático na discussão da condição humana e na relação do homem com seu corpo, seus desejos, com sua ambivalência natureza/cultura. Sobre ele são tecidas reflexões sobre o processo de acionamento do duplo (eu mesmo-outro) na busca pelo outro por meio dos elementos de construção cinematográfica, tais como: montagem, direção, roteiro, atores, cenografia, figurino e trilha sonora. Conclui que o cinema, ao permitir a participação afetiva e proporcionar a experienciação do duplo, torna-se uma linha de fuga no caminho para o desenvolvimento da alteridade.

Palavras-chave: Comunicação. Incomunicação. Cinema. Corpo. *Lavoura Arcaica*.

GOMES, Ana Cecília Aragão. **Shot and reaction-shot of the body:** the meet with the other in the movie *Lavoura Arcaica*. 2009. 80p. Dissertation (Master in Social Science) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN.

ABSTRACT

This dissertation aims to comprehend how we meet with the other at cinema. For this, it receives the doubt, the uncertainty, the way that the human being is unfinished as stance of observation. It takes into consideration the multiples social vectors, historical, subjective, temporal and cultural which constitute these phenomena. The cinema is used as a cognitive resource in order to incorporate the poetic and the imaginary, making possible not forgetting gestures and knowledge that hatch from sounds, colours, remembrances, images, words, social exchanges, cognitive reciprocity that allow us to think about the culture, the society and the communication. For this, it has as theoretical prerequisites ideas of double (myself-the other) and effective participation (projection-identification) developed by Edgar Morin, as well as the idea of communication as possibility/impossibility of constructions of bonds with the other through the body, our primary media, concepts developed by Harry Pross and Norval Baitello Jr. The chosen film to analysis is *Lavoura Arcaica*, it is an emblematic movie in the discussion of the human condition and in the relationship between the man and its body, its desires, with its nature/culture ambivalence. About this film are made reflections about the process of activation of the double (myself-the other) in the searching for the other through cinematographically elements of construction, as: montage, direction, screenplay, actors, scenography, costumes and soundtrack. In conclusion, the cinema, when it allows the effective participation and provides the experiment of the double, becomes a gateway line in the path to development of the alterity.

Key-words: Communication. Uncommunication. Cinema. Body. *Lavoura Arcaica*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – CORPO: LUZ E SOMBRA.....	20
Comunicação e Vinculação.....	21
Corpo Mimético.....	28
Incomunicação e Desvinculação.....	29
CAPÍTULO II – ALIANÇA DOS SENTIDOS.....	33
Vida e Cinema.....	40
Busca da Vida e do Humano (Roteiro, Direção e Montagem).....	41
Improvisação e Mimese (Atores).....	46
Embeber as Coisas de Sentido (Cenografia).....	52
Mesa e Cadeiras.....	54
Espelho.....	55
Relógio.....	56
Materiais.....	57
Claro e Escuro (Fotografia).....	59
Iluminação.....	59
Câmera, Ângulos e Movimento.....	61
Sentidos I (Figurino).....	65
Sentidos II (Trilha Sonora).....	68
CAPÍTULO III – ENCONTRO COM O OUTRO.....	70
BIBLIOGRAFIA.....	76
ANEXO - Ficha Técnica do Filme <i>Lavoura Arcaica</i>	

INTRODUÇÃO



“Colocada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados para frente e olhos voltados para trás”.

Trecho do filme *Lavoura Arcaica*

Uma palavra ilumina a minha pesquisa: compreender.

Marc Bloch

Ao empreender viagens, é preciso ter algum lema. O nosso é o primeiro trecho da segunda parte do poema “O guardador de Rebanhos” de Alberto Caeiro, um dos heterônimos do grande poeta português, Fernando Pessoa, que diz:

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo comigo
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do mundo...

É com o sentimento de nascer a cada momento que nos lançamos a novos caminhos. Este trabalho indicará alguns desses caminhos, além das inquietações, escolhas, intenções, motivações que o perpassaram.

Escrever é um exercício que nos permite mapear os rastros desses caminhos percorridos e visualizar as marcas deixadas no nosso corpo, na nossa vida. É, também, um exercício de humildade, de perdas e ganhos, de obstáculos e de dificuldades superadas.

Desenvolver esta pesquisa foi um exercício árduo de paciência, de autoconhecimento, de encantamento e desencantamento permanente com outro humano e com o eu mesmo-outro (duplo¹). Durante este processo pudemos compreender o que escreveu Clarice Lispector:

“o processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de

¹ Baseamo-nos na ideia de duplo desenvolvida por Morin (1997). Para ele, o duplo é a imagem fundamental do homem, anterior à íntima consciência de si próprio, que é reconhecida no reflexo ou na sombra e projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida, imagem fetichizada e magnificada nas crenças duma outra vida, nos cultos e nas religiões.

sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era ‘nada’ era o próprio assustador contato com a tessitura de viver” (LISPECTOR, 1999, p 245).

Foi com esse ‘assustador contato com a tessitura de viver’ que lidamos durante o período do mestrado em Ciências Sociais.

Este trabalho é fruto de continuidades e descontinuidades permanentes na experiência com o outro. Fruto de um conjunto de vivências entre pessoas que incessantemente buscam o outro, seja presencialmente, seja virtualmente. O outro a quem nos referimos trata-se do outro ser humano com seus traços de semelhança e dessemelhança, pois trazemos conosco um grande paradoxo: somos unos/múltiplos. Unos pelos traços biológicos da espécie *homo sapiens* e múltiplos pela diversidade das culturas, pelas diversidades fenotípicas e psíquicas de cada indivíduo. O outro ser humano duplo que está no âmago do sujeito, pois cada um de nós carrega um eu mesmo-outro que é, ao mesmo tempo, diferente e idêntico ao eu: o outro é virtual em cada um e atualiza-se para que cada um se torne si mesmo (MORIN, 2007).

Ao iniciar esta pesquisa, queríamos compreender como num momento em que há um grande número de mídias que possibilitariam a comunicação, ou seja, a construção de vínculos com os outros, e mesmo assim, nós nos encontramos mais sós, mais isolados uns dos outros. Partimos, assim, para entender os processos de comunicação e incomunicação na cultura e na sociedade contemporânea.

Para Baitello Jr.,

(...) quanto mais se aperfeiçoam os recursos, as técnicas e as possibilidades que o homem tem de se comunicar com o mundo, com os outros homens e consigo mesmo, aumentam também, em idêntica proporção, as suas incapacidades, suas lacunas, seu boicote, seus entraves ao mesmo processo, ampliando um território tão antigo quanto esquecido, o território da incomunicação humana. Assim, andam de mãos dadas e crescem juntas, como irmãs gêmeas, a comunicação e a incomunicação (BAITELLO JR., 2002, p.6).

Entendemos os processos de comunicação nessa ambivalência entre comunicação/incomunicação exposta por Baitello Jr. Inferimos que quanto mais mídias nós temos, mais ganha a incomunicação, provocando estragos, modificando valores, gerando estranhamentos incômodos e dificultando as relações.

Esta incomunicação é possibilitada, principalmente, pelos excessos de informação, tecnologia, visibilidade. Segundo Baitello Jr. (2002, p.6), “vivemos (e morremos) nos excessos do tempo e no tempo dos excessos. Os excessos do tempo trazem, por um lado, a aceleração, o estresse, a pressa; por outro, a desocupação, o desemprego, o tempo esvaziado”. E o roubo do tempo: o tempo de vida que nos é roubado pela mídia e suas hipérboles.

Encontramo-nos frente a um cenário contemporâneo onde o movimento é o imperativo; onde o efêmero, o vazio, a crise e a complexidade aparecem constantemente para falar sobre o presente; onde o paradoxo é uma condição imposta ao ser e à cultura; onde presenciamos uma cultura industrialmente produzida, sem fronteiras, que se mistura e se hibridiza; onde a cultura é geradora de configurações frágeis, vulneráveis ao embaralhamento das mensagens e expostas aos efeitos de poder e concorrência das grandes indústrias culturais. Um cenário que nos impõe o olhar, o excesso, a superfície. Um cenário que poderá gerar o desgaste psíquico, uma sensação de apatia, um reducionismo afetivo, uma construção e espetacularização do corpo e, principalmente, uma fragmentação do eu pelo empobrecimento das experiências proporcionado, em parte, pelos excessos de comunicação.

Partindo do entendimento de que as várias mídias não se tornaram garantia de comunicação e de estreitamento dos vínculos com o outro (processos de comunicação/incomunicação), tentamos compreender as relações humanas, ou seja, como se dão as vinculações entre os seres humanos em uma sociedade com excessos de mídia, informação, visibilidade.

Para nos aproximarmos de algumas respostas, assumimos como postura de observação a dúvida, a incerteza e o inacabamento do ser humano. Incorporamos a autocrítica e a reflexividade, a ordem e a desordem, a interação e desorganização para compreendermos os fenômenos a partir de seus múltiplos vetores sociais, históricos, subjetivos, temporais e culturais.

Como primeiro pressuposto para entender esse *complexus*² de relações, partimos da ideia de humanidade por Edgar Morin (2007). Para ele, a humanidade é definida como sendo a pluralidade e justaposição de trindades: a trindade indivíduo/sociedade/espécie; a trindade cérebro/cultura/espírito e a trindade razão/afetividade/pulsão. Entre essas trindades, segundo Morin, o ser humano define-se, antes de tudo, como trindade indivíduo/sociedade/espécie.

Para Morin (2007), a interação que se dá pela comunicação entre indivíduos produz a sociedade e esta, retroagindo sobre a cultura e sobre os indivíduos, torna-os propriamente humanos. A espécie produz os indivíduos produtores da espécie, os indivíduos produzem a sociedade produtora dos indivíduos; espécie, sociedade, indivíduo produzem-se; cada termo gera e regenera o outro.

Segundo Morin (2007), a cultura é o primeiro capital humano. A cultura é construída pelo conjunto de hábitos, costumes, práticas, *savoir-faire*, saberes, normas, interditos, estratégias, crenças, ideias, valores, mitos; este conjunto perpetua-se de geração em geração, reproduz-se em cada indivíduo, gera e regenera a complexidade social. A cultura acumula o que é conservado, transmitido, aprendido e comporta vários princípios de aquisição e programas de ação.

Assim, cultura e comunicação são indissociáveis, pois é por via da comunicação que a cultura é transmitida, organizada, estruturada e modificada. É pela cultura que temos o entorno e a trajetória complexa do humano e dos seus vínculos, suas raízes, suas histórias, seus sonhos e suas demências, seu lastro e sua leveza, sua determinação e sua indeterminação (BAITELLO JR., 2005). É pela comunicação que o ser humano constrói, em sua complexidade e sua ambivalência, vínculos com o outro.

Entendemos, então, a comunicação como fundante para a vida humana. Não há vida sem comunicação. Para Josimey Silva (2006, p. 3), “a comunicação exerce uma função estruturante do tecido social através da produção e circulação de sentido,

² *Complexus* vem do latim e têm três grandes grupos de significados: a) aperto, abraço; b) peleja, combate corpo a corpo e c) amor, vínculo afetivo (Apud Baitello Jr., 2002, p.70).

que aparecem como um requisito da própria existência social humana, assim como o surgimento da cultura”.

A transmissão da cultura por meio da comunicação acontece pelos corpos e pelas mimeses culturais, nas quais o corpo é fundante. Segundo Harry Pross (1990), toda comunicação tem o corpo como ponta geradora de toda comunicação e na ponta-alvo do mesmo processo. Para ele, existem três níveis de mídia: primária, secundária e terciária. A mídia primária é o corpo. A mídia secundária é aquela em que é preciso um aparato para que haja o transporte da mensagem ao receptor, sem que este necessite de um aparato para captar seu significado (por exemplo: as imagens, a escrita, a fotografia, etc.). E, por fim, a mídia terciária ou mídias eletrificadas, em que o transporte e recepção da mensagem não acontecem sem aparatos tanto do lado do emissor quanto do receptor (por exemplo: telegrafia, o cinema, a televisão, CDs, DVDs, etc.). Essas três mídias não são eliminatórias, elas se sobrepõem, e a mídia primária participa de todas as outras, fazendo com que ela seja onde toda comunicação começa e a qual retorna. O corpo é o nosso primeiro instrumento de vinculação com outros seres humanos.

É preciso deixar claro que, ao nos referirmos à ideia de corpo como mídia, nós não estamos entendendo o corpo apenas como suporte material para significações e representações, mas o corpo sem cisões entre corpo e espírito, razão e emoção, cultura e natureza; um corpo que pensa, deseja, sente, movimenta-se, elabora construções narrativas, cria sentidos. Trata-se do corpo que não é apenas um objeto entre todos os outros objetos; ele é o objeto sensível a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe. O corpo é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos freqüentar este mundo, compreendê-lo e encontrar uma significação para ele (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 317).

Escolhemos o cinema como recurso cognitivo para entendermos como experimentamos o duplo e o acionamos a partir dos elementos cinematográficos. Ao utilizarmos o cinema na construção do conhecimento, incorporamos o poético e o imaginário, possibilitando, assim, trabalhar contra o esquecimento de gestos e dos

saberes que eclodem dos sons, cores, lembranças, imagens, palavras, trocas sociais, reciprocidades cognitivas que nos permitem pensar a cultura, sociedade e a comunicação. Acreditamos que o cinema muitas vezes deixa transparecer confissões menos ordenadas da cultura e da sociedade, nos deixando mais próximos, talvez, do corpo penosamente vivido.

O cinema não é neutro, assim como toda produção humana não é neutra. Os filmes são embebidos de subjetividade. Eles são selecionáveis, parciais, editados. Por esta razão, o cinema ajuda-nos a pensar e a refletir sobre a condição humana e sobre as realidades vividas pelos sujeitos. Sobre o uso do cinema como material de pesquisa, escreve Ferro,

Sem vez, nem lei, órfã, prostituindo-se para o povo, a imagem não poderia ser uma companhia para esses grandes personagens que constituem a Sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, discursos. Além do mais, como se fiar nos jornais cinematográficos quando todos sabem que essas imagens, essa pretensa representação da realidade, são selecionáveis, modificáveis, transformáveis, porque se reúnem por uma montagem não controlável, um truque, uma falsificação. O historiador não poderia apoiar-se em documentos desse tipo. Todos sabem que ele trabalha numa caixa de vidro, 'eis minhas referências, minhas hipóteses, minhas provas'. Não viria ao pensamento de ninguém que a escolha de seus documentos, sua reunião, a ordenação de seus argumentos têm igualmente uma montagem, um truque, uma falsificação. (FERRO, 1976, pp. 201-202)

Ferro se refere ao uso do cinema no estudo histórico, mas podemos migrar essa ideia para este trabalho. Aqui, temos clareza de que fazemos também uma montagem, já que a pesquisa envolve escolhas de referências, escolhas de argumentos e abordagens, posturas, ordenação e encadeamento de ideias. E, assim como no cinema, encadeamos cenas, justapomos os cortes, incluímos a compreensão da vida, fotografamos os cenários e nos vestimos para a atuação.

Acreditamos que é possível, por meio do cinema, perceber e pensar o mundo, o homem e a vida; além de refletir sobre a nossa cultura, sobre a comunicação, sobre as relações sociais. Segundo Morin (1997), o cinema é, com frequência, um modo afetivo e concreto de expressão e de compreensão do homem, do mundo e da vida, pois poetiza o cotidiano transportando para a trivialidade das coisas a imagem que surpreende, faz sorrir, comove ou mesmo maravilha. Faz navegar o espírito através

das substâncias, atravessando as barreiras que encerram cada setor da realidade; ultrapassa as fronteiras do real e do imaginário, pois é no cinema que podemos romper com as barreiras da concretude e somos tomados pelo imaginário, pelo ilusório, pelo nosso lado obscuro, pela emergência do duplo.

A nossa metodologia tem base dois procedimentos técnicos do cinema. Combinamos os procedimentos de campo e contracampo (*shot e reaction-shot*) e de câmera subjetiva, a fim de encontrar formato que melhor dialogássemos com as imagens e compreendêssemos o encontro com o outro. O campo e o contracampo é um dos procedimentos-chave do cinema e se aplica na filmagem de diálogos. Nesse procedimento, a câmera assume ora o ponto de vista do sujeito que vê e ora o ponto de vista dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista. Já a câmera subjetiva assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, com seus olhos. Teríamos, então, com a junção das duas técnicas: num plano, a câmera nos mostra como se fosse uma observação atenta e, no plano seguinte, a câmera assume o nosso ponto de vista, para mostrar aquilo que nós vemos. Nesse movimento, o leitor poderá se lançar para dentro do espaço do diálogo, já que ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, criando, então, um terceiro ponto de vista.

Este procedimento também está relacionado a como percebemos os fenômenos sociais e culturais. O campo e contracampo estão relacionados à ambivalência das ideias entre natureza/cultura, corpo/espírito, vida/morte, normal/patológico, sagrado/profano, razão/emoção, comunicação/incomunicação, luz/sombra, eu/outro. E a câmera subjetiva, à nossa situação de sujeito/objeto no decorrer da pesquisa.

Temos ciência de que a utilização desses procedimentos de pesquisa, a câmera subjetiva capta muitos aspectos de significações que nem sempre são conscientes e percebidos. Contar com a parte involuntária, inesperada é de grande importância. Os lapsos que ocorrem em todos os níveis da pesquisa e mesmo na própria produção cinematográfica estudada, são relevantes e reveladores, pois seus pontos de ajustamento, de concordâncias e discordâncias ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível.

Neste trabalho, optamos pelo filme *Lavoura Arcaica*. Este filme se insere no que é conhecido por cinema de retomada. Segundo Butcher (2005, p.14), o cinema de retomada se insere no “processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma das mais graves crises, no começo dos anos 90”. *Lavoura Arcaica* foi o primeiro longa-metragem do diretor Luis Fernando Carvalho. O filme, lançado em 2001, foi sucesso de crítica no Brasil e no exterior. Recebeu mais de 25 prêmios em diversas categorias de festivais e mostras nacionais e internacionais. Foi considerado por muitos como um trabalho brilhante e um dos melhores filmes brasileiros dos últimos anos, apesar de não ter obtido o mesmo sucesso de bilheteria.

Lavoura Arcaica é um filme emblemático na discussão da condição humana e na relação do homem com seu corpo, seus desejos, com sua ambivalência natureza/cultura. Percebemos que são poucas as cenas em que o corpo não aparece. É um corpo que se retorce em masturbação convulsionante; que entra em conflito com seu duplo; que une vísceras e alma. Isso pode ser percebido no jogo dos atores e seus personagens, no enredo dramático, nos ângulos das câmeras, na iluminação, no figurino e nos objetos de cenografia. O corpo mantém-se presente/ausente através do olhar da câmera e do nosso, que o percorre através dos planos e quadros do filme.

Lavoura Arcaica baseia-se no livro homônimo de Raduan Nassar³. O filme narra a história de André, um jovem com incoerências e paradoxos, que está em conflito consigo mesmo e com a sua família. André se rebela contra as tradições patriarcais e sai de casa. Passa a morar em uma pensão num vilarejo. O filho primogênito recebe a incumbência de ir encontrar André e trazê-lo de volta à família. A partir daí, André conta-lhe as razões de ter saído de casa e seus conflitos. André retorna à sua infância, contrapondo os carinhos maternos e os ensinamentos punitivos do pai. O pai cristão valoriza o tempo, a paciência, a família e a terra, enquanto que André está com pressa de viver a sua própria vida e sentindo uma paixão incestuosa por sua irmã Ana. Ao retornar à casa de sua família, trazido pelo irmão primogênito, André é recebido por seu pai em uma longa conversa e uma festa que evidencia a distância/proximidade intransponível entre eles.

³ RADUAN, Nassar. *Lavoura Arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Nesse contexto, passamos a buscar indícios das vinculações entre o eu e o outro na cultura e sociedade contemporânea. Para isso, acionamos outros pólos cognitivos para conhecer e experienciar a condição humana. Assumimos a ciência como uma leitura parcial do mundo, para, então, alimentar o diálogo com outras leituras contidas nos saberes não científicos.

Nesta perspectiva, organizamos este trabalho da seguinte forma:

No primeiro capítulo, “Corpo: luz e sombra”, desenvolveremos a ideia de corpo como mídia primária e sua possibilidade de comunicação/incomunicação com o outro, seja ele o outro corpo concreto ou o duplo.

No segundo capítulo, “Aliança dos sentidos”, observaremos como acontece o processo de acionamento do duplo por meio do cinema, levando em consideração a noção de participação afetiva e dos elementos de construção cinematográfica, como: montagem, direção, roteiro, atores, cenografia, figurino e trilha sonora.

Por fim, em “Encontro com o outro”, discutiremos como o cinema pode ser uma alternativa de busca pelo outro e de reflexão proporcionada por imagens que permitem a imaginação, o acionamento do duplo, o encantamento e a participação afetiva, em um cenário em que as imagens são o resultado de combinações numéricas e perseguem a simulação do real.

CAPÍTULO I CORPO: LUZ E SOMBRA



“Era preciso sair da cama, atravessar os corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e os nossos projetos surdos de homicídio. Era preciso conhecer o corpo da família inteira”.

Trecho do filme *Lavoura Arcaica*

Comunicação e Vinculação

“Por qual razão somos obrigados a viver juntos, quando sabemos bem que é muito difícil, que nos faz sofrer pelos nossos mal-entendidos, malditos e malvistas, que envenenam o nosso cotidiano?” (Cyrulnik, 1993, p. 7). Segundo o próprio Cyrulnik, somos obrigados a viver juntos primeiramente por uma questão de sobrevivência e porque, mesmo que nunca vejamos o mundo dos outros, que nos fascina e nos intriga, podemos pensá-lo, imaginá-lo, criá-lo, e, depois, habitá-lo, convictos de que, para sermos nós mesmos, só o podemos ser com os outros.

Não é incomum termos a sensação que entramos numa relação de indiferença social; que não suportamos o outro humano; que não queremos ser mais afetados por esse outro; que nos enfadamos dessa relação; que não queremos mais pactos com o outro concreto. No entanto, paradoxalmente, estamos permanentemente nos precipitando uns em direção aos outros, criando novos pactos, novas formas de encontros e afetividades, que funcionam como comunicação material, cimento sensorial, força biológica que nos une e estrutura a nossa coexistência.

Convivem em um mesmo espaço pessoas que se distinguem pelas formas de encontros e construções de vínculos e afetividades com o outro humano. Quando falamos dessa indiferença social e desse enfado com o outro humano, observamos que esta atitude é mais visível em uma parcela da população, que possui diferentes acessos às novas tecnologias de comunicação e que se isola em condomínios fechados e em automóveis; que prefere ir ao cinema e experimentar o duplo, protegida de toda concretude da realidade, a fim de encontrar o outro. Nesse cenário, tornamo-nos intocáveis (MONTAGU, 1988). A presença física do outro humano assume um aspecto nocivo. O outro humano, se me tocar, desequilibra minhas seguranças, me traz sensações que eu não vou saber o que fazer, revela minha própria fragilidade. Isso nos possibilita um desenvolvimento maior da experimentação do duplo do que, necessariamente, a experimentação da alteridade. Ao mesmo tempo, há outra parcela da população que está fora do cenário *fast*, com sua cotidianidade familiar e convivência de bairros. Segundo Jesus-Martin Barbero (2006), a cultura no bairro não é oficial, não é propriedade de ninguém, é um modo de ser, viver e morrer. A rua

e a praça ainda são lugares de encontro, de trabalho, de jogo e de conversa. As pessoas trocam diariamente olhares e afetos. Eis um ponto de fuga.

O homem como ser social é produto e produtor de comunicação/incomunicação. A comunicação é como *conditio sine qua non* da existência humana, que determina todas as atividades especificamente humanas. Para Pross (1990), a comunicação designa o mecanismo mediante o qual existem e brotam as relações humanas, todos os símbolos espirituais junto com os meios para transportá-los no espaço e conservá-los no tempo. Compreende a expressão do rosto, a postura e o gesto, o timbre da voz, as palavras, a escrita, a imprensa, o trem, o telégrafo e o telefone e qualquer que seja a última conquista do espaço e do tempo.

Entendemos, então, a condição humana como uma contingência da vida que se expressa pelo corpo. Corpo que está atado a um certo mundo e que não está primeiramente no espaço: ele é nosso espaço (Merleau-Ponty, 2006). Reconhecemos o corpo como experiência humana, como ser no mundo, pois ele não está isolado, definido, fechado; a todo o momento o corpo estabelece trocas constantes interior/exterior. Por meio do corpo, estabelecemos trocas materiais, sensoriais e simbólicas na busca de nos vincularmos ao outro. A nossa relação com o mundo é corporal. Assim, o corpo não é objeto, ele é o próprio ser, em sua identidade e expressão original. Na experimentação do mundo, tornamo-nos corpo que habita um espaço e um tempo. Por essa relação, apreendemos o mundo, percebendo-o através dos sentidos e atribuindo-lhe significados. O domínio do simbólico habita a unidade do corpo, em que não há separação entre o psiquismo e o biológico; o humano ultrapassa o nível dos instintos e dos sinais, tornando-se, assim, simbólico.

Como já destacamos anteriormente, a humanidade para Morin (2007) surge de uma pluralidade e de uma justaposição de trindades: a trindade indivíduo/sociedade/espécie; cérebro/cultura/espírito e razão/afetividade/pulsão. Os três termos são meios e fins uns para os outros. Por isso, o indivíduo é, ao mesmo tempo, o fim da espécie e o fim da sociedade, permanecendo meio para ambas. Contudo, as finalidades do indivíduo humano não se reduzem nem ao viver para a espécie nem ao viver para a sociedade. O indivíduo aspira viver plenamente sua vida. Finalidades individuais desenvolveram-se ao longo da história: felicidade, amor,

bem-estar, ação, contemplação, conhecimento, poder, aventura... (Morin, 2007). As instâncias da trindade são inseparáveis. Não temos como definir onde acaba a natureza e termina a cultura.

Neste sentido, Lévi-Strauss (1982, p. 47) é categórico ao afirmar que “tudo quanto é universal no homem depende da ordem da natureza e se caracteriza pela espontaneidade, e que tudo quanto está ligado a uma norma pertence à cultura e apresenta os atributos do relativo e do particular”. Assim, o homem é 100% biológico e 100% cultural e, encontra-se numa simbiose conflitual da ordem biológica da pulsão e da ordem social da cultura.

Vilém Flusser (1979) trata de forma poética a relação simbiótica e conflitual entre natureza e cultura. Para isso, ele nos faz pensar sobre a observação da chuva.

A observação da chuva pela janela é acompanhada de sensação de aconchego. Lá fora, os elementos da natureza estão em jogo e sua circularidade sem propósito gira como sempre. (...) Cá dentro, estão em jogo processos diferentes. Quem está do lado de dentro dirige os eventos. Eis a razão da sensação do abrigo: é a sensação de quem está na história e cultura, e contempla a turbulência sem significado da natureza.

(...) Não posso distinguir entre cultura e natureza olhando para as coisas, mas apenas aprendendo a respeito delas. Se olho para a janela e vejo a chuva, cadeiras e árvores, não posso saber quais dessas coisas são cultura, quais natureza.

(...) Natureza é como chuva: provoca a sensação de impotência; cultura é como a sala: provoca a sensação de abrigo.

(...) Sem dúvida, a observação da chuva exige que redefinamos nosso engajamento em cultura (Flusser, 1979, pp. 36-37).

Ter essa ideia como pressuposto é importante para evitarmos separar o homem da natureza e deixarmos de opô-lo ao resto dos seres vivos. Devemos atribuir o seu lugar no que é vivo e de tornar observável como a semiotização dos sentidos o permite afastar-se de um mundo impregnado no percebido, para habitar outro mundo enfeitado pelo percebido (Cyrułnik, 1999).

Nesta perspectiva, o corpo é um *complexus* de desejos, temores, paixões, sentidos, mistérios. Para Ernest Becker (2007), os homens estão fora da natureza e desesperadamente nela. Tanto em termos individuais como coletivos. Todos nós nos elevamos sobre a finitude de nossa vida corporal e, no entanto, sabemos que o vôo da

vida, de maneira inevitável, vai cair no solo. Fazemos de tudo para transformar nossos limites naturais no mais bem guardado dos segredos. Assim, para Becker:

Tudo que o homem faz em seu mundo simbólico é uma tentativa de negar e sobrepujar seu destino grotesco. Ele literalmente se lança em um esquecimento cego por meio de jogos sociais, truques psicológicos, preocupações pessoais tão afastadas da realidade de sua situação que são formas de loucura: loucura aceita, compartilhada, disfarçada e dignificada, mas mesmo assim loucura (apud Bauman, 2008, pp. 7-8).

Segundo Cyrulnik (1993), todos os organismos são porosos, mesmo ao nível elementar; é a troca com o mundo exterior que lhes permite viverem, desenvolverem-se e tentarem ser eles mesmos. De todos os organismos, o ser humano é, provavelmente, o mais dotado para a comunicação porosa (física, sensorial e verbal), que estrutura o vazio entre dois parceiros e constitui a biologia ligante. *Estar-com* necessita da presença de dois indivíduos ligados pelos poros. O indivíduo é um objeto ao mesmo tempo indivisível e poroso, suficientemente estável para ser o mesmo quando o biótipo varia e suficientemente poroso para se deixar penetrar, a ponto de se tornar ele mesmo um bocado do meio ambiente.

A esse entendimento associo as ideias de Daniel Bougnoux (1999). Para ele, existir é estar vinculado. Esta ideia é importante para compreendermos a comunicação. Assumimos que a comunicação é vínculo, é elo, é relação entre os seres pela via da afeição e do corpo e para existir é necessário a proximidade física e/ou noológica entre os interlocutores. Nesse sentido, a comunicação humana é uma possibilidade, inclusive de incomunicação.

Apresentamos o corpo aqui como mídia primária. O corpo como início e fim de toda comunicação. Para estabelecermos vínculos com o outro, contamos primeiramente com o nosso corpo: nossa primeira mídia. Todas as simbolizações corporais que estabelecem o contato elementar humano, transcendem, interrompem o tempo. São os primeiros meios de entendimento. Baseamo-nos em Pross (1990), ao destacar que há uma simbologia corporal que contempla o adorno do corpo, a postura, a posição relativa uns com os outros (nível, procedência, contraposição, justaposição), os passos, a forma de se alimentar, as secreções corporais e as

expressões faciais estereotipadas. Esta simbologia cria um código para a comunicação não verbal.

Stepanov (2009) contempla nossa ideia de corpo e comunicação ao enfatizar que a experiência da comunicação é a experiência da cultura e cada cultura correspondem certas práticas corporais e mecanismos de formulação de tipos de corpo adequado ao sistema social. Para ele,

The media, first of all, is material's fixed / embodied statement - that means: in time and space, the certain mode. The purpose of media - transfer of the information, the communications which occur between people, and in any case affects bodies, as the phenomenology asserts, the communications occur between living human bodies. The communications take place at body level, and not at that of a cleanly conscious process of an exchange by signs. Thus, media - media of tools, - is means of transfer of an in-formation, and, hence, a transformation and de-formations (Stepanov, 2009, p.1).⁴

O corpo é o nosso primeiro suporte de textos culturais e de processos comunicativos. Ele porta em si a marca da vida social e imprime em si mesmo determinadas modificações de um repertório cultural e simbólico. Perfuramos, colorimos, queimamos nossa pele para imprimirmos nela cicatrizes-signos. Também carregamos os signos culturais e sociais através das roupas, acessórios, maquiagem, comportamentos. O corpo torna-se um complexo de símbolos, pois porta mensagens simbólicas que estão presentes no comportamento social em relação ao corpo e no comportamento do corpo em relação à sociedade. Esses signos são transmitidos e trocados entre os corpos no tempo e no espaço. Essas trocas acontecem mesmo que elas não sejam conscientes para quem as porta e as transmite.

Para Rodrigues,

Cada uma dessas práticas se explica por uma razão particular, ritual ou estética: ritos propiciatórios, marca tribal, signo de status social, ritos de passagem, etc. (...) Muitas vezes, essas marcas fazem referência direta a relações sociais: o amor à mulher, o amor aos pais,

⁴ A mídia, em primeiro lugar, é o material fixado / consubstanciados no corpo - que significa: no tempo e no espaço, de certo modo. A proposição dos media - a transferência de informação, as comunicações que ocorrem entre as pessoas, que em todo caso afeta os corpos, como a fenomenologia afirma, as comunicações ocorrem entre os corpos humanos vivos. A comunicação tem lugar ao nível do corpo, e não um processo limpo e consensual de troca de sinais. Assim, os media – ferramentas midiáticas, - é a transferência de uma in-formação, e, portanto, uma trans-formação e de-formações. (Tradução nossa).

o elogio à facção social a que se pertence. Em cada sociedade poder-se-ia levantar o inventário dessas impressões-mensagens e descobri-lhes o código: bom caminho para se demonstrar, na superfície dos corpos, as profundezas da vida social (RODRIGUES, 1980, p.63).

Por meio do corpo, o homem produz sentido e se insere num sistema simbólico específico que legitima continuamente os sentidos inventados pelo corpo. Assim, o corpo é produtor e produto destes sentidos numa relação ambivalente. Ele conecta e inclui na medida em que diferencia e separa. Ao nos comunicarmos socialmente recebemos e enviamos signos verbais e não-verbais que acreditamos ser naturais e inconscientes, no entanto estas informações estão altamente codificadas, tornando-se uma linguagem de acordo com a cultura e a sociedade a qual pertence. Para Rodrigues (1980, p. 137), “a sociedade codifica o corpo e as codificações do corpo codificam a sociedade. As relações da sociedade com o corpo são relações da sociedade com ela mesma; são codificações lógicas tanto quanto morais”.

Identificamos em Michel Serres a proposição de que o corpo em movimento federaliza os sentidos e é através deles que chegamos ao conhecimento, pois tudo circula e passa pelo corpo. É nosso primeiro suporte da memória e da transmissão, conseqüentemente, de comunicação e de vinculação social. “Em qualquer atividade a que nos dedicamos, o corpo é o suporte da intuição, da memória, do saber, do trabalho, e, sobretudo, da invenção. Um procedimento maquinal pode substituir qualquer operação de entendimento, jamais as ações do corpo”. (SERRES, 2004, p. 36).

Dessa forma, segundo Josimey Costa (2004), os corpos são os campos dos sentidos e os sentidos são o reino do paradoxo, da diversidade, referenciadores do si e do outro, vinculadores com o outro. Ao permitirem a consciência do si pela percepção do outro, os sentidos abrem caminhos interligados para o encontro com o mundo, ao mesmo tempo em que guiam a busca dos caminhos de um sentido que faz o mundo existir na subjetividade de cada um. O encontro cria um campo sensorial que me descentra e me convida a existir. O paradoxo da condição humana, é que não podemos tornar nós mesmos a não ser sob a influência dos outros.

É a instância do corpo como a base para o processo comunicativo que destacamos aqui. É na conquista da vertical e da subsequente consecução do horizonte, que resulta o símbolo do alto, limitado abaixo pela terra e acima pelo céu. A altura de uma coisa, uma pessoa, uma relação vertical simboliza sua superioridade sobre pessoas, sobre as coisas e sobre as relações menos altas. De onde quer que se evoque, o alto simboliza a diferença existente entre a posição humana e a animal. A relação de cima e baixo é uma simbologia política que funciona como meio de obrigar a obediência. Nesta dimensão, conquistamos as codificações de poder. E é na dimensão da horizontalidade que nos unimos (posição humana e animal) sobre o mesmo plano, para assim conquistarmos as relações solidárias de igualdade.

Assumimos, assim, que corpo, cultura, sociedade e comunicação estão em permanente relação dialógica e recursiva. O corpo é este estranho objeto, que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos freqüentar este mundo, compreendê-lo e encontrar uma significação para ele. Segundo Revel & Peter,

Não existe palavra possível senão por causa do corpo. O que fundamenta a linguagem (não seu mecanismo nem suas leis, porém a necessidade de expressar-se) é que temos um corpo; sede do desejo, ele fundamenta a expressão desse desejo. Toda palavra é desejo, toda palavra vem do corpo. Se se fala, fala-se disto mesmo, embora sob a forma de outra coisa. Porém a palavra, nascida do corpo, ocupa-se logo em enganar, a tecer a vestimenta enganadora de uma ilusória independência. Aparência enganadora graças à qual sufoca, na linguagem, pela linguagem, o que existe de inquietante no corpo. Finalmente, toda palavra ordenada, refletida, institucionalizada emprega-se para negar o corpo (REVEL & PETER, 1976, pp. 145-146).

Não existe apenas um corpo no mundo. Trata-se de corpos que são conceituados em indivíduos, sujeitos, sociedade, coletivos, íntimos, privados, públicos. A presença do outro implica sempre uma espécie de contenção a ponto de sermos, para não lhe causarmos mal-estar, obrigados a não evidenciar termos sido atingidos involuntariamente por um perdigoto seu: o outro é, então, intrinsecamente dotado de autoridade. A ausência do outro é, de certa forma, libertadora, e as virtudes e defeitos encontram-se neutralizados em certo grau. Mesmo assim, o indivíduo precisa de laços afetivos para sobreviver biologicamente e estruturar sua vida psíquica, em alternância constante entre eu e outro (SILVA, 2006).

Assim, o outro corpo já não é mais um simples fragmento do mundo, mas o lugar de uma certa elaboração. É justamente meu corpo que percebe o corpo do outro, e ele encontra ali como um prolongamento de suas próprias intenções. O corpo do outro e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima, da qual meu corpo é a cada momento o rastro, habita doravante estes dois corpos ao mesmo tempo. (MERLEAU-PONTY, 2006).

Corpo Mimético

Outro ponto de vista sobre o corpo e sua relação com a cultura e comunicação é o das mimeses culturais. Segundo Gebauer & Wulf (2004), os processos miméticos são dados com a corporeidade e começam bem cedo na vida das pessoas. Eles ocorrem antes da cisão eu-tu e da separação do sujeito-objeto. Eles estão estreitamente ligados às imagens e estendem-se até o pré-consciente. Em razão do seu acoplamento aos antigos processos de constituição corpórea através do nascimento, da lactação e do desejo, os seus efeitos são bastante duradouros.

As mimeses são uma produção repetitiva de movimentos, gestos, ações, mas essa repetição não é um simples ato imitatório, ela é a criação de algo próprio. Assim, o sujeito não sofre os efeitos do meio ambiente e dos outros passivamente. O sujeito-agente refere-se aos movimentos imitados e integra-os em sua ação mimética. Enquanto o sujeito-agente se constitui a partir da mimese, ele é, ao mesmo tempo, constituído pelos outros. Assim, os outros são parte do eu.

O homem está reunido com o mundo até onde ele é carne. Ele é visível e está cercado por visíveis. Isto quer dizer: ele se vê, e ele é algo visível - mas ele se vê vendo... Assim, o corpo está em pé diante do mundo e o mundo ao alto diante dele. E entre eles existe uma relação de abarcar. E entre estes dois seres verticais, não há nenhuma fronteira, mas uma superfície de contato. O eu não poderia surgir sem o outro; o eu contém de antemão também aquilo que está diante dele. A relação mundana sujeito-agente, que deve constituir-se e gerar um mundo na ação, é uma característica do agir mimético (GEBAUER & WULF, 2004). Assim, somente com a

interação dos mundos há a produção de significados, de compreensibilidade, de interpretações, de conhecimentos e de saber.

Incomunicação e Desvinculação

A consciência da morte fez com que o homem tivesse a necessidade de se apropriar do espaço (vincular o espaço) e de se apropriar do tempo (vincular o tempo), exigindo, assim, novas formas de comunicação. Para isso, o homem cria maneiras de immortalizar o corpo em imagem, através de sua reprodução técnica. Hoje, contamos com o excesso de tecnologia e a extrema abstração do corpo que têm possibilitado o esgarçamento do laço social, modificando o nosso estar-no-mundo. Essas modificações também estão relacionadas à crescente individualização da sociedade, por um sentimento de incerteza, por uma visão de futuro do mundo incontrolável e, portanto, aterrorizante.

Para Anthony Giddens (1991), a modernidade, enquanto organização social, que corresponde a um estilo de vida, inaugura uma nova maneira de conceber o homem, repercutindo sobre as relações sociais. O indivíduo emerge progressivamente como sujeito, detentor do seu destino. Esse novo modo de vida, cuja característica principal é a de ser emulada por um conjunto de descontinuidades que descentram o homem, trouxe consigo modificações nas instituições sociais tradicionais.

Bauman (2008), ao analisar a pós-modernidade de violência, identifica três causas para o surgimento da violência: a privatização, a desregulamentação e a descentralização dos problemas identitários. Ainda, segundo ele,

Os efeitos psicológicos disso tudo vão muito além das imensas fileiras de pessoas já sem posses e redundantes. Poucas pessoas entre nós podem de fato estar seguras de que seus lares, não importam quão sólidos e prósperos pareçam hoje, não sejam assombrados pelo espectro da ruína amanhã. Nenhum emprego é garantido, nenhuma posição é segura, nenhuma habilidade tem utilidade duradoura; a experiência e o conhecimento transformam-se em compromissos assim que se tornam valiosos, ao passo que carreiras sedutoras com muita frequência provam ser rotas de suicídio. (BAUMAN, 2008, p. 113)

As discontinuidades ou rupturas levaram o homem moderno a uma dificuldade em decifrar a sua própria existência ao ser lançado no caos do sentido, à mercê dos rápidos e incessantes ritmos de mudança. As tecnologias causam modificações no ser humano. As mudanças na experiência do espaço e do tempo têm grande impacto no modo como os indivíduos se relacionam entre si e com o mundo. David Harvey (2003) mostra a importância que instrumentos como o relógio, o mapa e o cronômetro tiveram na transformação da maneira como os homens experimentavam o espaço e o tempo. Com a aparição dessas técnicas, os indivíduos alteraram o modo como representavam o mundo e a si mesmos, rompendo com as práticas medievais.

A compreensão do espaço-tempo possibilitada pelas novas tecnologias comunicacionais e informacionais, por sua vez, ajuda a desencadear relações sociais baseadas na instantaneidade, na presentificação e na velocidade. A época em que vivemos é versátil e a imensa gama de possibilidades gera um mundo cada vez mais ambíguo. Na personificação total, podemos escolher instantaneamente estilos de vida, viagens, papéis sexuais, identidades e corpos. Por isso, o impacto das redes comunicacionais tem forte influência sobre as relações humanas.

Dietmar Kamper (2003) escreve sobre um corpo que se tornou invisível. Invisível porque pouco vemos o nosso corpo e, ao mesmo tempo, vemos nosso corpo em demasia através de imagens do corpo. O corpo que nos é invisível é aquele corpo vivo, o corpo das entranhas, do sentido; o corpo esquecido, e por isso, muitas vezes desconhecido; o corpo que sente e toma seu lugar no mundo, mas que, pelo excesso do visível, não mais o enxergamos. Transformamos o corpo vivo em imagens do corpo. Uma imagem do corpo vazia, frágil, homogênea, que traz fórmulas abstratas de entidades numéricas. Deixa-se de lado o corpo tátil, vivo, tridimensional. O corpo desmaterializa-se, torna-se abstração.

Para Kamper,

A transformação dos corpos em imagens de corpos teve lugar numa série de graus de abstração. Abstração significa aqui “subtrair o olhar a”. O poder do olhar manifesta-se naquilo que não é visto, que é deixado à margem como vítima da primeira distinção de uma visão focalizadora. Os corpos que nos circundam foram inicialmente

distanciados e estilizados em retratos, estátuas e corpos imaginários; depois fotografados em planos e feitos imagens de corpos; e, finalmente, projetados sobre suportes de imagens materiais diferentes, da tela de linho à da TV, ainda que a tendência à materialidade fosse inevitável (Kamper, 2003, p. 59).

Assim, pelos meios de comunicação, experimentamos nossos corpos abstratos, corpos-imagem. A tecnologia tem nos permitido evitar o risco do contato concreto com o outro corpo. Pelo tato, arriscamo-nos a perceber algo ou alguém como estranho. Hoje, a ordem parece significar justamente a falta de contato. Segundo Baitello (2002, p. 89), “os efeitos sobre a pluralidade da existência sensorial são imprevisíveis, porque o processo atua sobre as bases da propriocepção, gerando um corpo que apenas se vê quando é visto, se observa quando é observado, jamais se sente porque não pode ser sentido”. Então, o que devolverá o corpo aos sentidos? O que poderá tornar as pessoas mais conscientes umas das outras, mais capacitadas a expressar fisicamente seus afetos?

Hoje, há mais liberdade corporal e maior velocidade de comunicação do que no passado; no entanto, a sociedade se concentra em circuitos privados. É crescente o número de clubes, condomínios fechados, cercas elétricas, muros altos, carros blindados, etc. A sensação é a de que estamos mais conectados e mais isolados. Segundo Sant’Anna (2001, p. 47), “a liberdade e a velocidade de comunicação conquistadas não garantiram a superação do gritante descompasso entre a minguada vida social nas ruas submissas ao automóvel e a sociabilidade vivenciada em locais fechados, incluindo os de moradia”.

O mundo contemporâneo distancia-nos do outro concreto, com suas características de insegurança e esgarçamento de vínculos, e nos possibilitam os deleites através dos sentidos da distância (visão, audição), nos proporcionando uma fruição estética e a participação afetiva (projeção-identificação) dos fatos. Na era do excesso da visibilidade, somos induzidos a entrar em um círculo vicioso, no qual para participar do processo de visibilidade ampliada, aceitamos perder as corporalidades multidimensionais das nossas vidas. Condenamo-nos a apenas existirmos na tela, por uma participação afetiva internalizada.

Em nossos dias, existem várias indicações que demonstram o quanto usufruímos maior liberdade do que no passado para tratar do corpo, modificá-lo e expô-lo. Mas talvez estejamos mais solitários do que antes diante das responsabilidades que tal liberdade exige, ainda, amplamente expostos aos holofotes da exigência de sermos fotogênicos (SANT'ANNA, 2001). E assim, paulatinamente, vamos abrindo espaço para uma das formas mais sutis de violência: a perda do momento presente e da capacidade do presente (KAMPER, 2000). Fugimos à responsabilidade com o tempo presente e transferimos nossa atenção para apagar o passado e tentar controlar o futuro. Enquanto isso, tudo circula, música, *chips*, informações, automóveis, milhares de corpos de passagem. Ao mesmo tempo, tudo parece estar fixo, imutável. E, em meio à agitação, falta espaço para criar, pensar, refletir e brincar.

Na atualidade, o silêncio também inquieta. Quando se é acostumado a considerar que o corpo tem o dever de comunicar, informar e esclarecer. Como se tudo devesse ser comunicado, interpretado, esclarecido pela linguagem. E eis, mais uma vez, homem vivo transformado em um sistema abstrato de *input* e *output*; um corpo, como em química, formulável, e sobre o qual operações prudentes de linguagem garantem a neutralização em corpo inerte, onde as forças perigosas cessaram de atuar. Enquanto isso, permanecem as vergonhas e as recusas das perturbações do corpo e do espírito. É preciso estar atento aos sinais, declarados ou não, em torno dos quais o corpo se articula. Assim, estaremos atentos as novas articulações do corpo frente aos avanços tecnológicos e às inseguranças proporcionadas pelo cenário contemporâneo. Percebemos que a busca pelo outro está presente. A diferença é que, hoje, com a proliferação de mídias que privilegiam os sentidos da distância, temos acionado mais o duplo por meio dessas mídias e desenvolvido pouco a nossa alteridade.

Nesse sentido, no próximo capítulo procuramos entender e perceber o acionamento do duplo em um processo de construção cinematográfica. Para isso, lançamos mãos das noções de duplo e participação afetiva desenvolvidas por Edgar Morin e levamos em consideração os elementos de construção fílmica, a montagem, roteiro e direção; os atores, a cenografia, a iluminação, a fotografia, o figurino e a trilha sonora, nesse acionamento do duplo.

CAPÍTULO II

ALIANÇA DOS SENTIDOS



“Afinal, que pedra é essa que vai pesando sobre o meu corpo? Há uma frieza misteriosa nesse fogo. Para onde estou sendo levado um dia? Que lousa branca, que pó anêmico, que campo calado, que copos-de-leite, que ciprestes mais altos, que lamentos mais longos plangeando o meu copo adolescente”.

Trecho do filme *Lavoura Arcaica*

Há uma estreita vinculação entre o fenômeno de identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. O cinema possibilita-nos o acionamento do duplo, pois o cinema pode vir a mobilizar nossa participação afetiva e nosso encontro com o outro (duplo), através das projeções-identificações. Para Morin (1997), a projeção-identificação, ou participação afetiva, é a alma do cinema. A participação afetiva deve ser considerada como parte estrutural do cinema, pois é mais do que resposta a uma técnica de duplicação de imagem, trata-se de uma evocação de uma identidade imaginária e de uma satisfação do desejo.

Segundo Xavier,

Longe de termos um esquema linear que vai da “impressão de realidade” à fé do espectador, o que temos é um processo mais complexo: uma interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador, “ligado” aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a chamada “participação afetiva” (XAVIER, 2005, p. 34).

O cinema desvia-se da mera prática e abraça a estética, abarcando os espetáculos da natureza e o campo do imaginário, dos sonhos e dos pensamentos. Também é uma mídia produtora de discursos que produzem efeito social, trazendo muito das realidades e crises do homem contemporâneo, fazendo-nos encarar questões inquietantes da condição humana e do nosso cotidiano. Torna-se uma espécie de *opened vision*, aberta ao mundo e por ele constituído.

Para Morin (2007, p.93), o cinema é a nossa grande caverna exterior, nosso abrigo, locus de pulsão de vida, onde podemos deixar fluir nosso imaginário, nossos sonhos. Assim, o cinema possibilita uma compreensão do ser humano, pois coaduna sua possibilidade estética e narrativa com a ideia da caverna, aonde vamos para reabastecer nossa imaginação e conhecermos o outro e a nós mesmos. Isso é possível porque contamos com a experiência do duplo, que reconhecemos no espelho, na sombra e que libertamos nos nossos sonhos.

Para Morin (1997), cada um vive acompanhado do seu próprio duplo: um *alter ego*: *ego alter*, um eu-próprio outro. Para ele,

O duplo é, efetivamente, essa imagem fundamental do homem, anterior à íntima consciência de si próprio, imagem reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida, imagem fetichizada e magnificada nas crenças duma outra vida, nos cultos e nas religiões. (MORIN, 1997, p. 44)

No momento em que a imagem é projetada, objetivada na tela, o duplo se manifesta dotado de uma realidade como se aí se realizassem as aspirações do indivíduo. É no reflexo e na sombra que o duplo se localiza, pois é aí que a exterioridade do duplo se apresenta pela sua cotidiana e permanente presença. A sombra provoca todos os terrores e angústias e o reflexo faz valer o encanto do espelho. A imagem torna-se uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência.

A experiência do duplo acontece por via do processo de projeção-identificação do sujeito. A projeção acontece em três fases. O primeiro é quando atribuímos a alguém as tendências que nos são próprias. Depois, fixamos nas coisas materiais e nos seres vivos traços de caráter ou tendências propriamente humanas. E na terceira fase, chegamos à projeção do nosso próprio ser individual numa visão alucinatória em que o nosso espectro corporal nos aparece (MORIN, 1997).

Segundo Freud, existem três formas de identificação:

- 1 – a identificação é forma primitiva de ligação afetiva a um objeto;
- 2 – seguindo uma direção regressiva, converte-se em substituição de uma ligação libidinosa a um objeto, como por introjeção do eu;
- 3 – pode surgir em todos os casos em que o sujeito descobre em si um traço comum com outra pessoa que não é objeto de seus instintos sexuais. Quanto mais importante for tal comunidade, mais perfeita e completa poderá chegar a ser a identificação parcial e construir assim o início de uma nova ligação (FREUD, 1974, p. 56).

Aqui a identificação é a manifestação mais precoce de uma ligação afetiva a outra pessoa. Na repressão, e sob o regime dos mecanismos do inconsciente, acontece que a escolha do objeto se transforma em identificação, em que o eu absorve as qualidades do objeto. O mecanismo de identificação torna-se possível pela aptidão ou a vontade de se colocar na mesma situação, na qual há o ponto de contato dos dois eus, ponto de encontro que deveria conservar-se reprimido. Na identificação, o

sujeito absorve o mundo, em vez de se projetar. A identificação incorpora o meio ambiente no próprio eu e integra-o afetivamente. Por exemplo: uma pessoa ao assistir *Lavoura Arcaica* projeta seus conflitos e desejo no personagem André, então se identifica com ele e passa, agora, a sê-lo.

A projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se em sonhos e imaginação, assim como sobre todas as coisas e todos os seres. As nossas percepções são ao mesmo tempo confundidas e fabricadas pelas nossas projeções.

De forma esquemática, temos:

Projeção → Identificação → Transferência = Participação afetiva

A zona das participações afetivas são mistas, incertas e ambivalentes. Nesta zona, nem magia nem subjetividade são totalmente manifestas e latentes. Todos os fenômenos do cinema tendem a conferir as estruturas da subjetividade à imagem objetiva; que todos eles põem em causa as participações afetivas.

A participação afetiva desempenha continuamente o seu papel na nossa vida cotidiana, privada e social. Temos uma personalidade de confecção, *read made*. Vestimo-la como se veste uma roupa e vestimos uma roupa como quem desempenha um papel. Representamos um papel na vida, perante os outros e perante nós próprios. O vestuário (disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção), o sentimento de nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta, na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, as projeções-identificações imaginárias (MORIN, 1997).

O cinema favorece essas projeções e identificações inicialmente pelo próprio formato sala de cinema, nas quais há ausência de luz, o silêncio, o anonimato, a disposição das cadeiras, tudo isso favorece e protege o acionamento do duplo. O espectador das salas de cinema é um sujeito passivo/ativo, pois tudo se passa fora do

seu alcance. Mas tudo, ao mesmo tempo, se passa dentro de si, na sua cinestesia psíquica. Quando os vestígios da sombra e do duplo se fundem na tela, perante o espectador isolado e, ao mesmo tempo em grupo, abrem-se então as comportas do mito, do sono e da magia. (MORIN, 1997).

Sobre isto, escreve Morin,

A obscuridade foi organizada para isolar o espectador, para o embrulhar em negro como disse Epstein, para dissolver as resistências diurnas e acentuar todo o fascínio da sombra. Falou-se do estado hipnótico; digamos antes semi-hipnótico, pois o espectador não dorme. Mas embora não o faça, concede-se à cadeira onde está sentado uma atenção da qual não beneficiam os outros espetáculos, que evitam um conforto entorpecedor (teatro) ou o desprezam mesmo (estádios): o espectador poderá ficar assim, meio estendido, numa atitude propícia à descontração e favorável ao devaneio (MORIN, 1997, pp. 118-119).

A participação afetiva do espectador no filme ocorre quando os apelos emocionais motivados por cenas resgatam ou evocam em nós momentos traumáticos que vivemos, situações de prazer intenso ou de violência, momentos que desordenaram nossos padrões e nos deixaram transtornados, fora de nós, nas nuvens, agitados, imobilizados ou perdidamente apaixonados. A participação afetiva não escapa a essa dinâmica. Nossas ideologias, crenças, teorias e valores estão sempre transpassados por uma rede significante de vivências e fatos que operam de maneira inconsciente e são como que tatuagens invisíveis, apesar de vivamente operativas.

É na emergência do duplo que tomamos consciência de que pulsão, emoção e razão caminham juntas e que podem propiciar ao sujeito uma certa alquimia mental capaz de transformar as pulsões de morte em pulsões de vida; a ira e o descontentamento em proposições harmonizadoras e mobilizantes; as situações traumáticas em ferramentas do conhecimento; ou mesmo o seu extremo oposto. Assim, o acionamento do duplo está intoxicado pelos humores bioquímicos das experiências culturais vividas.

O cinema proporciona a participação afetiva do espectador e o acionamento do duplo porque ver uma figura já nos faz possuir simultaneamente as sensações

pontuais que fazem parte dela. Fazendo uma analogia do espectador com o sonhador para falarmos da participação afetiva no filme *Lavoura Arcaica*, trazemos Merleau-Ponty, que escreve:

O sonhador não começa por representar-se o conteúdo latente de seu sonho, aquele que será revelado pela segunda narrativa, com o auxílio de imagens adequadas; ele não começa por perceber claramente as excitações de origem genital como genitais, para em seguida traduzir esse texto em uma linguagem figurada. Mas para o sonhador, que se desprende da linguagem da vigília, tal excitação genital ou tal pulsão sexual é imediatamente esta imagem de um muro que se escala ou de uma fachada na qual se sobe, que se encontra no conteúdo manifesto. A sexualidade se difunde em imagens que só retêm dela certas relações típicas, uma certa fisionomia afetiva. O que acabamos de dizer do sonhador aplica-se também a esta parte de nós mesmos sempre meio adormecida, que sentimos para alguém de nossas representações, desta bruma individual através da qual percebemos o mundo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 233).

Ao desenrolar do filme vamos dando ouvidos e olhos à espera de uma sensação e, repentinamente, o sensível toma nossos ouvidos e os nossos olhares, entregamos nosso corpo a essa maneira de vibrar e de preencher o espaço, que são as cores e sons exibidos na tela. Junto ao espectador, os gestos e as falas não são submetidos a uma significação ideal, mas a fala retoma o gesto, e o gesto retoma a fala, eles se comunicam através do nosso corpo, assim como os aspectos sensoriais do nosso corpo, que também se comunicam. Eles são imediatamente simbólicos um do outro, porque nosso corpo é um sistema de equivalências e de transposições intersensoriais. Os sentidos traduzem-se uns nos outros sem precisar de intérprete.

Segundo Merleau-Ponty (2006), com a noção de esquema corporal, não é apenas a unidade do corpo que é descrita de uma maneira nova, é também, através dela, a unidade dos sentidos e a unidade do objeto. O corpo é o lugar, ou antes, a própria atualidade do fenômeno de expressão, nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, estão impregnada uma da outra, e seu valor expressivo funda a unidade antepredicativa do mundo percebido e, através dela, a expressão verbal e a significação intelectual. O corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de compreensão.

Depois de pensar a participação afetiva como possibilidade de acionamento do duplo, entendemos a mimese como outro aspecto importante nesse contexto. Apesar da hipertrofia do olhar e da transformação de tudo em imagem, a mimese permanece portadora de esperança, na força de uma resistência contra a superioridade do concreto e do imagético. Referindo-se à experiência mimética da arte, Adorno formula esta esperança da seguinte forma na Teoria Estética (1970, p. 198): “O traço de lembrança da mimese, procurado por cada obra de arte é sempre também uma antecipação de um estado além da separação entre o indivíduo e o outro” (Apud GEBAUER & WULF, 2004, pp. 78-79).

O trato mimético com a imagem exige a superação do corrente e a descoberta do não-corrente. Neste sentido, o olhar mimético está comprometido com o espectador, com sua corporalidade, com sua subjetividade e com sua história de vida individual, sem esgotar-se nestes pontos de orientação. A mimese não é anti-racional; ela necessita da racionalidade para apreender a racionalidade do filme. O trato mimético com imagens demora-se na sua ocorrência concreta e única e deduz daí o universal mediado nela simbolicamente. O processo mimético dá vivacidade às imagens no espectador. Cada espectador cria sua própria imagem interior, um duplo. Ele liga esta imagem a outras experiências sem violentar a diferenciação do que foi percebido. Em consequência da aproximação mimética, a imagem chega aos poucos no mundo de imagens do espectador. Assim como uma poesia pode ser gravada, também a figuralidade de uma imagem pode se tornar parte do mundo de imagens interiores por meio da memorização. Quando uma imagem é reproduzível imaginariamente, a aproximação mimética ganha uma nova qualidade.

Segundo Gebauer & Wulf (2004), para a prática da reprodução imaginária de uma imagem, é necessária concentração e capacidade para afastar a imagem de outras perturbadoras. Isto é uma capacidade mimética da imaginação, o que a sala de cinema proporciona ao espectador do filme. Esta capacidade é recriadora, e apresenta um elemento da produção inovadora. Seu caráter incompleto em intensidade e resultado desafia a imaginação à produtividade.

Vida e Cinema



Busca da Vida e do Humano (Roteiro, Direção e Montagem)

As imagens acima foram fotografadas do filme *Lavoura Arcaica*. Elas mostram a primeira sequência do filme com André se masturbando num quarto de pensão e ao fundo o som de um apito de trem avisando sua chegada. Nessas cenas de masturbação convulsionante, a fotografia expõe o corpo em êxtase, mostra suas partes em um ambiente crepuscular em que André se encontra. O enquadramento da sequência é sempre em primeiro plano e/ou plano detalhado. O corpo aparece como vestígios de luz embebidos pela sombra. Enquanto isso, o som do apito de trem vai aumentando a intensidade e a frequência, associando-se a chegada de André ao gozo e ao sentido trágico da chegada do seu irmão mais velho à pensão. Esta pode ser a sequência-síntese do filme.

O roteiro deste filme foi o livro de Raduan Nassar. Não houve um roteiro formal. A narrativa do *Lavoura Arcaica* não é descritiva, mas sim uma narrativa da memória, circular, hiperbólica, como a música e a dança árabe. O enredo do filme nos faz girar com a história e nos mantém no giro até o final, que é em si o maior deles: a dança da vida e da morte.

A lavoura, a que se refere este filme, é um espaço metafórico que se dá no âmbito das ideias, das palavras, dos corpos, do próprio cinema, da memória inserida na tela. O filme é um diário e a câmera, um olho que está voltado mais para dentro de André do que para fora. No filme, são mostradas paisagens interiores e, para isso, o diretor do filme fez com que todos os atores lessem o livro e trabalhassem com base exclusivamente nele. O filme foi guiado pela narrativa do livro.

O enredo do filme trata dos conflitos do jovem André, criado em uma família patriarcal libanesa e que mantém uma relação incestuosa com a irmã Ana. Este filme vem tratar da relação simbiótica e conflitual entre natureza e cultura, por meio da ideia do incesto. Para Lévi-Strauss (1982), o incesto é um fator que apresenta simultaneamente o caráter distintivo dos fatos da natureza e o caráter distintivo dos fatos da cultura. A proibição do incesto possui ao mesmo tempo a universalidade das tendências e dos instintos e o caráter coercitivo das leis e das instituições.

No entanto, lemos o incesto no contexto do filme como um protesto contra a mesmice da espécie, contra a submersão da individualidade do corpo. É, até, um foco de liberdade pessoal em relação à família, a maneira secreta do indivíduo afirmar-se contra toda a padronização, uma tentativa de resistir à organização familiar, ao papel obediente de filho e à absorção pelo coletivo ao afirmar o seu ego. Tentativa de transcender o papel de criança obediente, de encontrar a liberdade e a individualidade através do sexo, por meio de uma ruptura com a organização familiar. O corpo se torna o estimado veículo para a apoteose do indivíduo.

Assim, concordamos com Revel & Peter quando escreve:

Onde tropeça igualmente todo o discurso, o corpo emite uma palavra. Porém indizível. Escutamo-la certamente. Mas ninguém pode submetê-la a um eu – não pode apoderar-se dela; nem dizer, nem redizer. Porque a linguagem, nascida dos desejos com os quais infla o corpo, só existe para criar uma distância que possa conter e tornar pensáveis os pedidos do corpo. Uma distância que não permite, em compensação, expressá-los. A língua não tem palavras para falar do prazer. Quem o vive não somente o cala, mas ao mesmo tempo ocupa-se em fugir dele. Se o sofrimento, este, vai até o extremo de si mesmo, sem poder escapar, do mesmo modo não tem palavras para se exprimir. E a palavra do corpo, cujo menor murmúrio faz tremer a ordem do mundo, vinda à nossa boca é um silêncio, se bem que cheio de rumores; murmúrios, lamentações, palavras de amor e estertores agonizantes – palavra, porém inominável (REVEL & PETER, 1976, pp.152-153).

Percebemos que a direção do *Lavoura Arcaica* tem como maior aspiração dissolver o homem e o social dentro de um universo homogêneo, onde a única ordem e única inteligência possível se define no nível da natureza. Não um naturalismo burguês ou a que a razão explica, mas a natureza dotada de subjetividade e de finalismo, cuja apreensão só pode ocorrer como um ato de intuição para o qual concorre fundamentalmente a sensibilidade. É resultado da presença de cada elemento, respeitando em seu desenvolvimento contínuo, dentro de um ritmo. O importante é cada imagem singular e seu poder gerador de uma nova experiência do mundo visível.

O filme é instrumento de lirismo e sua linguagem é poética. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o cérebro da câmera que nos fornecem a imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é

e elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do “estado de alma” que se afirmam na relação câmara-objeto. O que de mimético existe na reprodução cinematográfica fica aceito e redimido na medida em que a mimese proposta não se esgote na exterioridade dos fatos do enfoque poético (expressão de um estado de alma), contra a superficialidade das concatenações lógicas.

Lavoura Arcaica é um filme tecido pelas diferenças, pelos contrastes humanos. Segundo Carvalho, poderíamos pensar o filme *Lavoura Arcaica* como 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, as coisas se revelando e você poderia escolher um ramo novo para seguir a cada instante. O que nos remete à circularidade, aos ciclos da terra e da vida.

O diretor foi buscar as suas próprias reminiscências familiares, a sua infância em Alagoas e as três imagens de sua mãe. Segundo Carvalho,

Eu precisava me ver, me sentir, me construir, conhecer até onde iam os meus limites, para poder enfrentar até mesmo o real, o mundo lá fora, e eu usei o mundo das imagens para isso, usei o cinema, as minhas idas e vindas ao MAM, usei os meus caderninhos de anotações, usei a minha própria vida (CARVALHO, 2002, p.24).

Na construção do filme, Carvalho retoma o ritual do fazer teatral, em que trabalha com todos os atores, num espaço específico, com leituras em grupo e trabalhos de expressão corporal e improvisação. Todos os atos do corpo estão ligados a esse ritual. O método usado neste filme para provocar o encontro e retomar o ritual do encontro foi a linguagem da possessão, do sensório, da experimentação, da expressão do ser, referenciado no teatro de Antonin Artaud (*1896 +1948), poeta, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor francês.

Artaud, em seus trabalhos, expõe o grito, a respiração e o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral, propõe um teatro onde não haveria nenhuma distância entre ator e platéia, todos seriam atores e todos fariam parte do processo ao

mesmo tempo. Para Artaud, o teatro é o lugar onde se refaz a vida, é essencialmente o lugar onde se refaz o corpo. O corpo sem órgãos é o nome deste corpo refeito e reorganizado que, uma vez libertado de seus automatismos, se abre para dançar ao inverso.

Artaud (1999) diz que é preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um atleta físico, mas do organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo que é paralelo ao outro, que é o duplo do outro, embora agindo no mesmo plano.

É nesta perspectiva que Carvalho adota o método para fundamentar a sua linguagem cinematográfica. Assim, durante aproximadamente três meses, os atores junto com toda a equipe técnica fizeram um retiro em uma fazenda próxima a locação do filme. Na fazenda, os atores viviam o dia a dia de camponeses. Segundo o diretor, essa vivência foi importante para a criação de vínculo entre os atores na forma de se relacionar, na descoberta das personagens e na percepção da presença necessária do corpo nessa construção.

Todos viviam na fazenda e precisaram entender os contextos das personagens. Entender a partir da experiência, então todos iam para a lavoura, pastoreavam as ovelhas, trabalhavam juntos com os moradores locais.

No trabalho de criação dos personagens, os atores tiveram a oportunidade de trabalhar com a improvisação em cima da literatura nua e crua. A filmagem foi feita a partir do trabalho do diretor com a ideia de acontecimento: uma combinação de múltiplos vetores dados a partir do atrito dos corpos e das expressões; algo que ocorre num ambiente, permitindo que se realize, a partir dela, algo novo entre os participantes do ato comunicativo, algo que não possuíam antes e que altera seu estatuto anterior. Assim, “há o acontecimento e depois as lentes, o olhar reflexivo”, segundo o diretor.

O diretor buscou fazer uma cartografia da alma e trazer à tona o mundo interno de André. O filme provoca o encontro do ator com o personagem (mimese), do espectador com a personagem (projeção), do espectador como personagem

(identificação) e do filme com a vida (duplo), já que o filme é um diário do mundo interior de André. Para isso, o diretor explicitou nas imagens detalhes do corpo, dos objetos, dos materiais, acionando, assim, nossos sentidos através da visão.

Segundo Carvalho,

Na montagem o que mais me preocupava era saber quando e como a câmera se viraria para este olho-André. No percurso da montagem acabei por acreditar que, eliminando ao máximo os planos de André, talvez pudesse alcançar este sentido de subjetividade, como se o próprio filme oferecesse o lugar do personagem ao espectador, assim como uma leitura de um livro, o leitor sendo capaz de vestir a máscara do personagem, imaginando-se ali (CARVALHO, 2002, p. 69).

A câmera subjetiva, presente no filme, assume o ponto de vista de André, observando os acontecimentos de sua posição, com os seus olhos. Nem sempre a sua presença é evidente. O fato do espectador observar as ações através do ponto de vista de André permanece fora de sua consciência. É nesse momento que o mecanismo de projeção-identificação torna-se eficiente. Nosso olhar, identificado com a câmera, confunde-se com o de André; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para canalizar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação dramática e cinematográfica.

Para o diretor, a montagem é reflexão. É o momento onde se faz a revelação final sobre a forma do filme, onde ele põe em jogo a sutileza e obriga a trabalhar com a dúvida. Na montagem, os cortes são utilizados como elemento dramático. Segundo Carvalho,

Sempre pensei isso no Lavoura, que dentro de uma seqüência já existia a semente da seqüência seguinte, por isso eu fazia dessa forma, buscando indicações dentro da seqüência onde estava trabalhando no momento. Uma outra resposta seria então por se tratar de uma linguagem circular. Eu tinha que sentir o máximo o que cada curva deste grande fluxo me indicaria enquanto possibilidade narrativa. Não se esqueçam de que não havia um roteiro, eu estava ali diante das imagens me perguntando: “E agora, para onde você me leva?” (CARVALHO, 2002, p. 59)

Para Epstein, o cinema é o lugar de um aprendizado específico; ele é a via de acesso para uma nova e mais verdadeira percepção do espaço-tempo em que estamos inseridos. Isto porque na sala de espetáculos estamos em todo lugar e em parte nenhuma; somos dotados de uma ubiqüidade que transforma nossa visão de mundo. O discurso cinematográfico – poético, livre, ancorado numa nova inteligência inscrita na própria máquina que ele utiliza – é o ponto culminante de uma liturgia: aquela que define um certo panteísmo moderno. Epstein não apenas nos diz: “Não sobra senão um reino: a vida”. Mas ele procura nos especificar os fundamentos deste mundo desdiferenciado: “Não só a vida está em toda parte, mas também o instinto e a inteligência e a alma” (Apud XAVIER, 2005, pp. 109-111).

Epstein defende o primado da imaginação, basicamente como forma de experimentar, pela montagem e pelos enquadramentos cinematográficos, as várias ficções possíveis, as várias ordens que definiriam realidades imaginárias, entre as quais o “senso comum”. Assim, percebemos proximidade na produção cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho ao que diz Epstein, porque um filme como o *Lavoura Arcaica* que reúne várias pessoas é fruto de um conjunto de vivências e de convivência, em que cada um contém a multiplicidade e inúmeras potencialidades, mesmo permanecendo uno. Assim, a possibilidade de compreensão permite reconhecer o outro e senti-lo. Segundo Carvalho (2002), quando se reúne todo o grupo, a linguagem fica sendo um conjunto de coisas que se viveu até então na vida, um conjunto do que se ouviu, do que se leu, do que se experimentou. É um conjunto muito vasto e amórfico da experiência de vida, orientado pela necessidade de expressar tudo aquilo que se viveu até o momento de bater a claquete.

Improvisação e Mimese (Atores e Personagens)

A preparação dos atores começou com o aluguel de uma fazenda na região. Segundo Carvalho, a condição para fazer esse trabalho era a de que cada um tinha que abrir mão de outros trabalhos. Se não fosse assim, desarticulária todo o exercício de generosidade com o outro, de convivência e a perda da vaidade, proporcionado pelo retiro na fazenda.

Era necessário fazer com que os atores passassem a lidar com o outro mais de perto, aprender a aceitar a presença do outro para poderem atuar com a experiência, com o corpo, com os sentidos.

Isto porque, para Carvalho,

As relações são pré-verbais, imagine: o filho está ali, sentado na cama, abre a porta, entra o pai. Não precisam dizer nada, já está estabelecida uma atmosfera, uma relação entre eles, eles já improvisam sobre essa situação, já improvisaram uma continuação, demoram duas, três horas, às vezes quatro buscando essa continuação, para talvez, quem sabe, desvendarem-se. Então, trabalhávamos sensorialmente. Os atores sabiam de cor o livro. A improvisação já tinha um sentido. Eles já tinham uma linha mestra. Chegou um momento que cada um sabia inteiramente tanto quem era e porque era, que eu falei: 'Ok, agora, texto. Você, Selton, pega o livro, tudo que tem do André você separa o que você enquanto André acha que seja o mais significativo para te traduzir. Você, Raul, pai, você vai separar das falas do pai o que é mais o pai'. E assim foi feito (CARVALHO, 2002, p. 93),

As irmãs dormiam todas no mesmo quarto. Então, chegava um momento do processo em que elas já acordavam personagens, vivendo aquilo. Já Selton Melo foi morar sozinho na pensão, que serviu de locação para a pensão na qual André morava, durante uma semana, o que o ajudou a entender o personagem.

Isso foi fundamental no processo de improvisação e preparação dos atores, pois garantiu a emergência do duplo nos atores. O diretor riscava o chão, marcando os pontos de foco e estimulava o ator. Então, os atores começavam a improvisar. Toda equipe estava envolvida nesse processo. Assim, o ator mal percebia a passagem do improviso para o momento da câmera rodando. Era importante para o diretor que o ator não imitasse a personagem, mas que ele mesmo estivesse em quase transe. Precisava de uma interpretação que transcendesse: era preciso uma revelação.



Foto do diretor enquanto riscava o chão, marcando os pontos de foco⁵.

O texto final de cada personagem foi adaptado por cada um dos atores, mas seguindo orientações do diretor. A improvisação se dividiu em duas etapas: os atores começaram a improvisar sem saber que partes do livro iam para o filme e seguiram improvisando com música e um trabalho forte de expressão corporal, para que o ator pudesse chegar ao duplo por meio dessas sensibilizações. Simone Spoladore (Ana) foi uma das atrizes que mais passou por esse processo, pois ela precisava comunicar todos os seus sentimentos, dores e angústias em uma comunicação não verbal, já que ela não tem fala no filme. As fotos abaixo são de uma dessas sessões de sensibilização com música e dança, fotografada por Walter Carvalho.

⁵ Fotografia extraída do livro *Fotografias de um filme* de Walter Carvalho (2003).



Simone Spoladore em trabalho de sensibilização por meio da música⁶.

A improvisação também foi garantida pelo trabalho com a terra, com improvisações na lavoura, nas relações das personagens dentro da própria ação da capina, no tirar leite de vaca, no semear. Os atores plantaram horta de feijão, araram a terra. O ator improvisava em cima da relação com o espaço, com a terra, com o outro, mas não com a palavra. Eles improvisavam, usando as ferramentas da lavoura, as relações do pai e do filho, da mãe e do filho, do irmão para o irmão. Chegou um momento em que os atores estavam imbuídos da atmosfera de cada personagem e da relação entre eles, porque a improvisação criou vínculos, estabeleceu a linguagem corporal e emocional, e foi criado um discurso do corpo, dos gestos, foi inventada uma família. “Não era o Raul e o Selton que estavam pisando a terra, era o pai e o filho. Então, ao se cruzarem para um passar a enxada para o outro, já existia uma relação, o corpo interagia ao mesmo tempo com a terra e com o universo das relações familiares, mas tudo de improviso” (CARVALHO, 2002, p. 92).

⁶ Fotografia extraída do livro *Fotografias de um filme* de Walter Carvalho (2003).



Fotos da família durante a infância de André e já adultos.⁷

Assim, recuperava-se uma enorme dimensão das trocas humanas. Os atores e todas as pessoas envolvidas nas filmagens passaram a sentir um ao outro mais de perto. A presença física dos atores assumiu um aspecto fundamental, pois a presença gera um desequilíbrio das seguranças, traz sensações que não se sabe o que fazer com elas, revela-se a própria fragilidade.

Outro aspecto interessante de ser ressaltado foi a escolha do menino (Pablo César Cândia), que fez o menino André. Ele não era ator. Foi encontrado pela produtora de elenco, Raquel Couto, numa cidade do interior de Minas. O menino tinha laços muito próximos ao do personagem que interpretou. Ele morava com a mãe e tinha uma vivência da situação do grande amor pela mãe, da mãe como um elemento protetor, e do embate, da resistência em relação a figura paterna. Então, esse menino foi para a fazenda e ficou convivendo com a equipe e os outros atores, ensaiando e improvisando com a Juliana Cunha (Mãe). “É um menino de alma lúdica. A gente rodava e ele não sentia a responsabilidade do momento, simplesmente brincava” (CARVALHO, 2002, p. 86).

Um fenômeno que ressaltamos no processo é a mimese como repetição de movimentos, falas, gestos, etc., embora, esta seja uma repetição com algo próprio do sujeito-agente, mas com referencia no imitado. O poder da mimese, neste caso, está na aptidão de imitar personagens reais ou de ficção, não só imitando-lhes o comportamento, mas entrando neles e deixando-se ser possuído por eles.

Os sujeitos que são dotados de uma forte aptidão mimética podem mergulhar na personalidade do outro e ser invadidos por ela. Podem não apenas imitar uma voz e expressões do rosto, mas também, através dessa imitação, exprimir os sentimentos e os pensamentos do imitado. E tornar-se possuído pelo ser imitado.

A encenação é entendida aqui como um espaço de liberdade. Na encenação, o corpo natural do homem duplica-se: o ator cria para ele um segundo corpo, um corpo lúdico e simbólico. Para Gebauer & Wulf (2004), este corpo faz diferença entre dois níveis de realidade, entre a realidade da natureza e aquela realidade das suas próprias criações. Assim como na encenação, a mimese implica um outro e uma referência ao mundo. A participação no jogo, o jogar junto, se expressa na mediação do corpo. O agente mimético (ator) pode identificar tanto o próprio mundo com o mundo do outro (personagem), que ele pode perder de vista a duplicidade e sucumbir à ilusão de estar agindo em outro mundo, ou ele pode se fazer de outro e, em caso extremo, ele pode tornar-se um outro.

Ainda sobre os processos de mimese, Gebauer & Wulf (2004) escrevem que as ações miméticas seriam como fazer o mundo mais uma vez e este fazer tem um lado simbólico e um material, um lado prático e um lado corporal. Ele é um humanizar do mundo dado, no sentido de uma apropriação humana. Os processos miméticos se fazem entender como produção repetitiva de mundos precedentes. Eles existem para si, mas se relacionam com o outro.

Os homens fazem desses mundos os seus próprios, não com a ajuda do pensamento teórico, mas por meio dos sentidos. Os agentes estão abertos para o mundo, e eles o farão mais uma vez abertos, com seus sentidos e suas práxis. Eles experimentam a materialidade do mundo e a presença dos outros. Nas ações miméticas eles criam um intervalo. Eles constroem caminhos entre o externo e o interno, entre cada um dos homens. A característica da ação mimética não é a redução do mundo social ao eu. Ela é, ao contrário, a ampliação dos sistemas de relações, dados por meio da aproximação e da adaptação ao mundo social (GEBAUER & WULF, 2004, p. 15)

As percepções sensíveis, a geração de mundo, de formas, o interpretar prático e o agir social estão estreitamente entrelaçados e relacionam-se diretamente à

⁷ Fotografia extraída do livro *Fotografias de um filme* de Walter Carvalho (2003).

materialidade do mundo e à presença dos outros. Desta rede, resultam a cultura, a estética e o mundo social. O que de mimético existe na reprodução cinematográfica fica aceito e redimido na medida em que a mimese proposta não se esgote na ‘exterioridade dos fatos’ e seja capaz de atingir a ‘profundidade’ do enfoque poético (expressão de um estado de alma).

Embeber as coisas de sentido (Cenografia)



Esta imagem é da coalhada mítica presente na cozinha libanesa. Ela representa a mãe, a terra, pois se assemelha a um enorme seio pingando.

A cenografia é a da alma, não tem geografia, não tem regionalismos. A geografia do filme é basicamente mítica. Para Morin (1993), o cinema é perito não só em embeber as coisas num sentimento difuso, como em suscitar-lhes uma vida especial. Assim, os cenários se misturam com a ação.

Os elementos cenográficos do filme pretendem representar os espaços reais, por isso houve uma arquitetura diferente do cenário. Houve de fato uma construção, pois a casa principal, o muro, as ambientações dentro da casa foram todos produzidos e construídos. Isto gerou um clima de densidade no filme. Todos os objetos que compõem a casa são muito simples e revelam a simbologia da terra, do orgânico. O

lugar é denso. Os utensílios da família vão sendo tirados um a um da memória de André e lançados na tela, possibilitando o acionamento do duplo no espectador.

O espaço e a cenografia de um filme são sempre produtos: produtos de uma técnica, mas também da mente do espectador; eles se fundamentam numa série de significados codificados na cultura, mas também numa série de relações entre tais significados que são estabelecidas pela estrutura fílmica. As relações entre os componentes do texto fílmico determinam também interpretações do espaço representado. Para Baudrillard (1973), os objetos são definidos segundo processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e pela sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta.

As configurações dos objetos do mobiliário no filme são uma imagem das estruturas familiares e sociais. Cada cômodo possui um emprego estrito que corresponde às diversas funções da célula familiar e ainda remete a uma concepção do indivíduo como de uma reunião equilibrada de faculdades distintas. Os móveis se contemplam, se oprimem, se enredam em uma unidade que é menos espacial que de origem moral. Ordenam-se em torno de um eixo que assegura a cronologia regular das condutas: a presença sempre simbolizada da família para si mesma. Neste espaço privado da casa, cada móvel, cada cômodo por sua vez interioriza sua função e reveste-lhe a dignidade simbólica: completando a casa inteira a integração das relações pessoais no grupo semi-fechado da família.



*Movimentação em torno da mesa de jantar*⁸

Mesa e Cadeiras

Sentam-se para descansar, sentem-se à mesa para comer. A cadeira gravita ao redor da mesa. O sentido é de postura corporal, de posição recíproca dos interlocutores. A disposição geral dos assentos constitui por si só um discurso. No filme, a mesa se impõe como lavoura de palavras, de ideias. Ao redor da mesa evocava-se a Última Ceia. No centro o pai, o orador. Do lado direito por ordem de idade, Pedro, Rosa, Zuleika e Huda. Do lado esquerdo, a mãe, André, Ana e Lula. “O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as suas raízes. Já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, pela carga de afeto”⁹. Ana e André compartilhavam o mesmo lado da mesa junto com a mãe, o lado da destruição, do excesso de afetividade, de paixão, de vida.

Os cômodos são os símbolos da família; eles são o cenário solene da afeição. Esta relação profunda, gestual, do homem com os objetos resume a integração do homem com o mundo e com as estruturas sociais. A apreensão dos objetos atinge todo o corpo. O objeto tradicional absolutamente não guardava as formas do homem, mas guardava o esforço e o gesto que o corpo do homem impunha-se ademais aos objetos para algum trabalho manual.

Para Baudrillard (1973), os objetos e utensílios tradicionais, por mobilizarem o corpo inteiro no esforço e na realização, retêm um investimento libidinal profundo da

⁸ Fotos extraídas do filme *Lavoura Arcaica*.

⁹ Trecho do filme *Lavoura Arcaica*.

troca sexual. Falo ou vagina vivos, a pá e o cântaro tornam legíveis simbolicamente na sua “obscenidade” a dinâmica pulsional dos homens. Obsceno também todo o gestual de trabalho. O mundo dos objetos antigos é o teatro da crueldade e da pulsão. Na mesa, durante as refeições, impõe-se a ordem, a castração, a obediência, impedindo qualquer tipo de diálogo, de afeto. Todos os outros objetos contidos na casa trazem o afeto da mãe: a coalhada, o pente preso no cabelo, os utensílios da cozinha, o forno de lenha, o relógio, o espelho, a madeira, a bacia do banho, etc. Esses objetos remetem á memória, a delicadeza feminina e a evocação do toque e dos cuidados da mãe. Há uma aliança na escolha dos objetos com o afeto e a mãe, àquela que proporciona o alimento, o abrigo, a doçura, o amor.



Ana pega o espelho para ver seu sexo¹⁰



André fica em frente ao espelho e revela seu desejo incestuoso por Ana¹¹

Espelho

Na primeira imagem acima, Ana usa o espelho para se conhecer, para se reconhecer e explorar seu sexo. Ela põe o espelho no chão e se agacha diante do espelho. Ela se toca. Em outra cena, as irmãs amarram suas saias em um nó único e, com o espelho no chão, revezam em roda passando pelo espelho.

Na segunda imagem acima, André encosta no espelho do guarda-roupa. Respira no vidro e escreve o nome de Ana. Nessa cena, André reflete o caráter da relação consigo mesmo que é irremediavelmente uma relação com o outro (aqui, Ana). Reflete também a sua relação dual do desejo incestuoso e das convenções socioculturais.

¹⁰ Foto extraída do filme *Lavoura Arcaica*.

¹¹ Foto extraída do filme *Lavoura Arcaica*.

Há outra cena em que André fala com Pedro sobre o pai diante o espelho. A câmera está no espelho. André fala com o irmão como se falasse com o espectador, que se projeta e se identifica com a imagem refletida no espelho, e chama-o para seu lado. O incesto é revelado: Ana é o duplo de André.

O espelho aparece metaforicamente para falar do eu-outro, das relações paradoxais da condição humana. O espelho, objeto de ordem simbólica, não somente reflete os traços do indivíduo como acompanha seu desenvolvimento histórico da consciência individual. Conduz a sanção de toda uma ordem social. No filme, a câmera sempre foca no espelho, na imagem duplicada de André e de Ana. Esse espelho se refere também ao cinema e ao acionamento do duplo do espectador, por meio da projeção e identificação com as personagens do filme.



O relógio da casa que marca o tempo e a hora dos sermões do pai.¹²

Relógio

No filme, o relógio aparece quando André se refere ao avô. Ele diz ao irmão mais velho: “Esse velho esguio, talhado com madeira dos móveis da família. Era ele na verdade que nos conduzia. Era ele o guia moldado em gesso. Mas não tinha olhos esse nosso avô. Nada existia nas duas cavidades fundas ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro!”¹³ O anzol de ouro a que se refere é o relógio de algibeira do avô, que marcava a hora do sermão do pai, remetendo-nos ao compasso controlado do tempo, da vida e da família.

¹² Foto extraída do filme *Lavoura Arcaica*.

¹³ Trecho do filme *Lavoura Arcaica*.

O relógio constitui um elemento importante na composição do filme, pois a todo o momento o filme refere-se à paciência e a impaciência do ser frente à vida. O relógio é paradoxalmente símbolo de permanência e de introjeção do tempo. Para Baudrillard (1973), o relógio torna-se análogo ao interior do nosso próprio corpo. O relógio é um coração mecânico que nos tranqüiliza a respeito de nosso próprio coração.



Detalhes da casa antiga¹⁴

Materiais

A madeira traz uma nostalgia afetiva uma vez que tira a substância da terra, que expressa o orgânico; que traz em si a passagem do tempo; que apodrece; que tem seu odor; que tem sua utilidade; que representa vida e morte. A madeira tem seu odor, envelhece, tem mesmo seus parasitas, tem seu calor latente, queima pelo interior; conserva o tempo em suas fibras.

No filme, os encontros entre Ana e André são na antiga casa, lugar em que o fogo e o amor dos irmãos se mantêm alimentado pela madeira, já que a madeira, em condições normais, não se queima diretamente: ela primeiro se decompõe em gases que, expostos ao calor, se convertem em chamas que, por sua vez, aquecem a madeira ainda não atingida e promovem a liberação de mais gases inflamáveis, alimentando a combustão tal qual um círculo vicioso.

Tudo isto compõe um cenário cuja estrutura representa a relação patriarcal de tradição e de autoridade, cujo coração é a complexa relação afetiva que liga todos os seus membros. A casa é o espaço específico no qual os móveis e os objetos existem

primeiramente para personificar as relações humanas, povoar o espaço que dividem entre si e possuir uma alma. A dimensão real que vivem é prisioneira da dimensão moral que têm que significar. Possuem eles tão pouca autonomia neste espaço quanto diversos membros da família na sociedade.

Seres e objetos estão ligados. A direção de arte consegue extrair dos objetos uma densidade, um valor afetivo, uma presença. Aquilo que faz a profundidade das casas de infância, sua permanente lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos desempenham diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência. A censura entre interior e exterior, sua oposição formal sob o signo social da propriedade e sob o signo psicológico da imanência da família faz deste espaço tradicional uma transcendência fechada.

Assumimos que os objetos têm, além de sua função prática, uma função primordial que pertence ao imaginário e a que corresponde sua receptividade psicológica. São, portanto, o reflexo de toda uma visão do mundo onde cada ser é concebido como um vaso de interioridade e as relações como correlações transcendentais das substâncias, sendo a própria casa o equivalente simbólico do corpo humano, cujo poderoso esquema orgânico se generaliza em seguida em um esquema ideal de integração das estruturas sociais (Baudrillard, 1973).

Os objetos presentes no filme nos reporta, através das lembranças de André, a nossa própria infância, à mesa posta tendo o pai à cabeceira e cada integrante da família em seu devido lugar, à casa solene onde ecoavam os discursos dos avós, o sentimento de comunhão, a sensação de perfeição da família calcada na segurança do pai, na afetividade da mãe e na sabedoria do avô, em suma nos mostra a força da Família. O ímpeto de desfrutar dos prazeres tolhidos e de libertar-se dos sermões arcaicos do pai eram contidos, as emoções refreadas e, a este custo a ordem e a grandeza da família eram mantidas na presença física dos objetos da casa; em que se trava as primeiras de sociabilização e subjetivação do indivíduo; lugar dos valores morais da sociedade, seu núcleo.

¹⁴ Foto extraída do filme *Lavoura Arcaica*.



Imagens em que podemos perceber a iluminação utilizada no filme¹⁵

Claro e Escuro (Direção de Fotografia)

Iluminação

Voltamos ao desaparecimento, seja pelo estouro de luz seja pela ausência de luz. As sombras foram mais presentes no espaço da pensão, pois, segundo Walter Carvalho, diretor de fotografia do filme, o valor do preto contaminaria o espaço, tornando-se uma metáfora da escuridão em que André se encontrava. Como se aquela escuridão na qual o espectador é lançado representasse o mundo interior da personagem, forçando o espectador, através da experiência com a sala escura, experimentar também, ali, a solidão do personagem, a escuridão de André. Assim, a luz desaparece com a imagem para privilegiar a imaginação do espectador, fazendo-o entender que o objeto está ali, mas não vê o todo, só o contorno.

¹⁵ Fotos extraídas do filme *Lavoura Arcaica*.

A iluminação é trabalhada a partir da visão de espaços exteriores e interiores e; das manifestações do corpo de André. Nas imagens que remetem à infância de André, a luz é acentuada. Nas imagens de Ana a luz parece refletir nela. Nas imagens de André, é sempre a penumbra que o acompanha. E na mesa, há o jogo do claro e escuro. Só há luz na mesa; em volta da mesa é escuro, pois é no escuro onde os germes se proliferam. A luz capta o chão, a mãe, o pai, a marca das paredes, a tabua da mesa. Em tudo tem o tempo das coisas, iluminando os espaços, a verdade que está dentro dos objetos.

Para Walter Carvalho, é preciso antes de tudo entender e conhecer a parte funcional de um refletor, a natureza física da luz. Mas não precisava ter certeza de nada. Estava concentrado nas brechas, nas buscas, pois a luz cinematográfica é uma luz invisível, óptica, física, pura na busca da alegria, da emoção. A luz é o que faz moer as coisas, moer as cores.

A fotografia de Walter Carvalho nesse filme trabalha com o crepuscular. Com isso, ele nos obriga a ver o que mais interessa: os cenários internos. Sua câmera capta o impreciso e o crepuscular, encobrendo e trazendo seus mistérios, gerando encantos e encantamentos das cenas crepusculares. Iluminar os meandros da obscuridade significaria reinstaurar o castigo do dia, matar os recantos oníricos da noite e sua infinita liberdade, significaria impedir o encontro com o corpo e sua presença. Apenas na escuridão e tão somente nela é que enxergamos ao mesmo tempo com os olhos da alma e com os olhos interiores da propriocepção corporal. É, portanto, a noite e a sua luz negativa a única força capaz de reunir de novo o que o dia, em nome do espírito da luz, dissipou, a percepção do próprio corpo.



Enquadramentos e planos utilizados no filme⁶

Câmera, Ângulos, Movimento

Estamos tratando aqui de dois tipos de imagem. Uma imagem técnica, que se define como um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma de um discurso sobre o mundo real, uma representação da realidade. E uma imagem como certa

existência; um meio caminho entre o dado e aquilo que se representa; um conjunto do que chamamos matéria. Uma imagem material da percepção do eu e do mundo. A imagem intrínseca do ser e do mundo, de que temos uma imagem central: o corpo, que age sobre e percebe as imagens. Nós somos imagens no meio de outras imagens.

Para Bergson,

Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e desenvolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe.(...) Nosso corpo é imagem (BERGSON,1999, p. 14).

Por que as imagens nos fazem acreditar? Talvez seja pela sua ligação com o inconsciente, com a imaginação. Segundo Jacques Aumont (1993), o efeito de realidade da imagem é produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia de uma imagem representativa, como também, por uma indução do espectador a um 'julgamento de existência', que, sobre as figuras representativas, atribui-lhes um referente real, ou seja, o espectador acredita não que o que vê é o real propriamente, mas, que o que vê existiu, ou pôde existir no real.

Sempre produzimos imagens. Antes das técnicas de reprodução de imagem e das mídias eletrônicas, nós produzíamos nossas imagens através do olhar no momento em que nos fundimos com o mundo. A diferença, hoje, é que não somos só nós quem produzimos nossas imagens; contamos agora com uma série de técnicas de reprodutibilidade e de mídias de alto alcance que criam, recriam e copiam imagens incessantemente.

Aqui iremos traçar nossa reflexão a partir da movimentação de câmera, ângulos e planos das imagens produzidas pelo filme, para depois elas suscitarem o outro tipo de imagem que nos faz dissolver no mundo.

Para Carvalho,

A lente é o olho e este olho é um olho do narrador, este olho é um olho reflexivo, este olho é o olho do Hamlet, que está olhando a tragédia de Édipo, como sendo a sua própria tragédia. Essa relação entre passionalidade e 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 da linguagem, tecendo e construindo o próprio filme como personagem (CARVALHO, 2002, p. 54).

A câmera é um olho que muda durante o filme. Ela assume vários procedimentos, ela oscila com o personagem, com os vários planos de tempo do personagem. Na maior parte das cenas, é o corpo que aparece em primeiro plano ou em plano detalhado. São planos fechados de André. Ele se encontra fechado dentro do quadrado, da janela arcaica. A fotografia está aberta ao invisível. Enquadramento, ângulo e composição são um misto de reflexo e de jogo de sombras, que nós dotamos de corporalidade, inoculando-lhe o vírus da presença.

O primeiro plano atrai para si as maiores especulações, dada a sua associação simbólica com o detalhe revelador, intimidade, movimento secreto, visualização do invisível. O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença do corpo. Os movimentos de câmera autenticam a envolvimento afetiva e a cinestesia do corpo.

Para André Bazin, os limites da tela cinematográfica não são como o vocabulário técnico às vezes o sugere, o quadro da imagem, mas um 'recorte (*cachê* em francês), que não pode senão mostrar uma parte da realidade. O quadro da pintura polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga.

A imagem, como unidade complexa, não mostra algo, mas significa algo não contido em cada uma das representações. A síntese produzida por tal montagem faz com que o cinema passe da esfera da ação para a esfera da significância, do entendimento. A imagem do cinema é dotada de um poder de transformação, que desnuda o objeto e o rosto focalizado.

O movimento efetivo dos elementos visíveis é responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela”. A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa.

A projeção do movimento restitui aos seres e as coisas a sua mobilidade física e biológica. O movimento trouxe a dimensão do tempo: o filme desenrola-se, dura. Paralelamente, as coisas em movimento criam o espaço que cruzam e atravessam, e, sobretudo, criam espaço. O movimento restitui às formas animadas na tela a autonomia e a corporalidade que estavam perdidas na imagem fotográfica. O movimento completa a sua realidade corporal.

Para Xavier,

As metáforas que propõem a lente de uma câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apóiam-se muito no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. Ao lado disso, o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida (XAVIER, 2005, p. 22).

Os ângulos e enquadramentos submetem as formas ao desprezo ou à estima, à paixão ou à aversão. Deste modo, as maquinações da sinestesia¹⁷ precipitam sobre a cinestesia¹⁸ para mobilizá-la. Deste modo, as maquinações da intensidade afetiva tendem a absorver reciprocamente o espectador do filme e o filme no espectador.

Para Morin,

“Duplo e imagem dever ser encarados como dois pólos duma mesma realidade. A imagem é detentora da qualidade mágica do duplo, mas uma qualidade interiorizada, nascente, subjetiva. O duplo é detentor da qualidade psíquica, afetiva da imagem, mas uma qualidade alienada e mágica” (Morin, 1997, p. 49).

¹⁷ Sinestesia: associação espontânea (e que varia segundo os indivíduos) entre sensações de natureza diferente, mas que parecem estar intimamente ligadas. (P. ex.: para certas pessoas, um som determinado evoca uma cor determinada ou um perfume particular etc.)

Todo olhar é condicionado culturalmente e biologicamente. O que vemos é constantemente modificado por nosso conhecimento, nossos anseios, nossos desejos, nossas emoções, pela cultura, pelas teorias científicas.

Os olhos não servem apenas para ver. Também servem para cruzar os olhares e intercambiar os nossos afetos. O bailado dos olhares e das palavras, perfeitamente sincronizado, utiliza o espaço entre os corpos. O ritmo das trocas permite encaixar os locutores. Só, então, o corpo do outro será permitido.

Muito antes dos sons que permitem a palavra, os nossos outros sentidos participam na conversão em sinais do mundo percebido. O mundo humano modelou-se lentamente a partir da argila das emoções: foram precisos corpos para desejar, sentidos para coexistir e palavras para conquistar o tempo.



Imagens que mostram parte do figurino do filme.¹⁹

Sentidos I (Figurino)

A mãe e a terra são a inspiração para o trabalho de figurino, de Beth Filipecki. Todas as vestimentas usadas fazem referência ao fazer das roupas, as mãos que costuravam o laço afetivo da família.

¹⁸ **Cinestesia:** etimologicamente significa sensação ou percepção do movimento.

Todas as roupas passavam por uma fase de pré-roupas, em que o ator as usava e precisava da compreensão do corpo de cada um. As roupas eram recompostas em cima do uso.

O material fino: o algodão branco, a renda, a cambraia, o linho e; o corte comum do vestido feminino da década de 40, remete-nos a ideia da vivência e do poético da pastora. A forma de uma prega em um tecido de algodão ou linho nos faz ver a flexibilidade ou a secura da fibra, a frieza ou o calor do tecido.

O tecido, as estampas, as cores têm a cara da mãe, do toque sensível e doce do algodão. As rendas de 1940, presentes nas camisolas e nas peças íntimas da mãe e das meninas, eram tecidas e destecidas pela mãe em torno do amor e da união da família. Todos esses detalhes dos elementos orgânicos nos remetem à vida e a oferta da terra. Tratava-se de um conjunto sólido que vai da delicadeza dos paninhos íntimos à pele, da renda que tem o cheiro do corpo, da sujeira da terra que representa o sangue do trabalho.

Em um dos trechos do filme, André conversa com seu irmão mais velho. André pergunta: “Algumas vez, Pedro, você pensou em um instante que fosse em suspender o tampo do cesto de roupa sujas no banheiro? Em trazer com cuidado cada peça íntima da família?” E continua: “Era um pedaço de cada um de nós que eu trazia quando afundava minhas mãos no cesto . Ninguém ouvia melhor o grito de cada um. Eu conheci todos os humores da família mofando com o cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja. Ninguém afundou mais as mãos ali. Ninguém sentiu mais as manhas da solidão. Era preciso sair da cama, atravessar os corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e os nossos projetos surdos de homicídio. Era preciso conhecer o corpo da família inteira”.

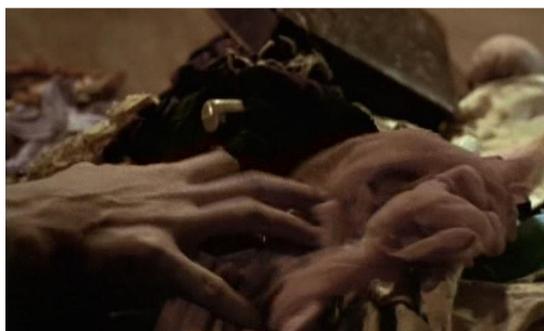
No filme, as roupas nos sugerem a sexualidade, a experimentação do prazer às escondidas, o desejo reprimido e interdito. E no trecho acima, através da fala de André, esta ideia fica clara quando a personagem diz que “era preciso conhecer o corpo da família inteira” e o lugar era o cesto de roupas sujas. Imediatamente nossos

¹⁹ Fotos extraídas do filme *Lavoura Arcaica*.

sentidos são acionamos e nos evocam o cheiro de um cesto de roupas sujas: da textura, o toque; das cores, a visão; do uso, o cheiro; do material, os sons.

O figurino veicula desejo inconsciente. Há troca psicológica dos conteúdos ao nível imediato da partilha dos signos. É aqui que mais facilmente funciona a metáfora sexual. É sobre o corpo, na sua confusão com o sexo, que a paixão da vestimenta vai operar com toda a sua ambigüidade. Carcomido pelos significados do corpo, pela aparição do corpo como sexualidade e como natureza, o vestuário mantém a sua exuberância.

O corpo visual é subtendido por um esquema sexual, estritamente individual, que acentua as zonas erógenas, desenha uma fisionomia sexual e reclama os gestos do corpo masculino, ele mesmo integrado a essa totalidade afetiva. Isto porque nosso corpo é para nós o espelho de nosso ser, senão porque ele é um eu natural, uma corrente de existência dada, de forma que nunca sabemos se as forças que nos dirigem são as suas ou as nossas – ou antes elas nunca são inteiramente nem suas nem nossas. Não existe ultrapassamento da sexualidade, assim como não há sexualidade fechada sobre si mesma. Ninguém está a salvo e ninguém está inteiramente perdido (Merleau-Ponty, 2006).



Adornos das prostitutas com quem André saiu.²⁰

O adorno marca o fetiche, o que interdita e que erotiza. É um jogo que se instala na simbiose entre vestuário, corpo, sexualidade e desejo. Para Baudrillard (1976), os braceletes, os colares, os anéis, os cintos, as jóias e os cordões – em toda parte, o cenário é o mesmo: uma marca que adquire força de signo e, por isso mesmo, função erótica perversa, uma linha de demarcação que representa a castração, que parodia a castração como articulação simbólica da carência, sob forma estrutural de

uma barra articulando dois termos completos. O que barra aqui faz entrar em ação como termos respectivos é uma zona do corpo – uma zona erótica, erotizada, uma parcela erigida em significante fálico de uma sexualidade convertida em puro e simples conceito, em puro e simples significado. Percebemos isso, na cena em que André retira de uma caixa os vários adornos de suas prostitutas e pede para que o irmão os dê as suas irmãs. Também, na cena final, quando Ana usando os adornos das prostitutas de André, dança como que em transe em meio à roda da família.

O corpo como sexo escondido confundiu-se com o corpo da mulher. O corpo escondido é feminino (mitologicamente). A barra está lá sempre nas peças de vestuário que caem, assinalando a emergência do corpo como falo, ainda que seja o corpo da mulher, sobretudo se se trata do corpo da mulher.

Fazemos uma analogia do processo de produção cinematográfica e o figurino. O filme é composto de cortes que precisam ser costurados para que tenhamos o sentido final do que está sendo representado. As partes do corpo que são mostradas remetem-nos a esta barra de interdição, provocando um olhar erótico para este corpo fervilhante. O corpo de André e o de Ana são de grande expressividade sexual, desde as fendas das roupas que brincam com o nosso olhar até a exposição do corpo em seu estado de desejo, de latência. Isto ajuda a acionar nossos sentidos e evocar o duplo que existe em nós.

Sentidos II (Trilha sonora)

A música não está no espaço visível, mas ela o investe, o desloca. A trilha sonora deste filme foi produzida a partir da pesquisa sobre a sonoridade árabe e a sua circularidade. Há uma aproximação com o clássico, mas com o uso de instrumentos musicais não convencionais como o PVC, madeira, metais e vidros. Uma textura arcaica, não muito sofisticada. Trata-se de uma sonoridade impressionista, difusa, cortante, com tons ásperos, voltadas para as cordas, pois nos deslocam para o mundo interior de André. As técnicas composicionais são contemporâneas; a sonoridade dos instrumentos, no entanto, empresta um caráter primitivo à música do grupo.

²⁰ Fotos extraídas do filme *Lavoura Arcaica*.

Com a música, ganha-se em ritmo e força dramática. A música é por natureza matéria afetiva em movimento. É a música que determina o tom afetivo, que sublinha com um traço a emoção e a ação. A música é um verdadeiro catálogo de estados da alma. A música é ao mesmo tempo movimento, subjetividade e afetividade. Ela opera a união entre o filme e o espectador, emocionando-o e o trazendo para dentro da atmosfera do filme por meio de sua maleabilidade, dos seus eflúvios, do seu protoplasma sonoro, possibilitando sua participação afetiva.

Segundo Balazs, “a música faz com que se aceite a imagem da tela como uma verdadeira imagem da realidade viva” (Apud MORIN, 1997, p.155). A música ilustra o movimento. Ela é uma presença afetiva, pois há uma complementaridade antropocsmomórfica entre a música e o cinema. O encantamento da música suscita-nos a imagem-recordação. O cinema exprime a música implícita, a música subentendida nas coisas. O papel da música é o de sublimar o canto das coisas, de modo a fazê-lo aflorar aos ouvidos sensíveis, pois com a audição, constroem-se nexos, proposições, descobrem-se, desvendam-se sentidos.

Para Morin,

Movimento da alma, a música ilustra a grande lei do movimento. Música e movimento, que são a alma da participação afetiva, ilustram simultaneamente a grande lei da participação: a alma dá a carne e o corpo, a participação afetiva expande a objetividade em presença objetiva (MORIN, 1997, p. 155).

Diferentemente das imagens que captamos, o som entra em nós, instala-se em nosso interior, nos invade. O ouvir nos possibilita nossa vinculação íntima conosco e com o cosmo. O ouvido leva o mundo ao homem. Ouvir no cinema/afetivamente nos faz voltar a nós mesmos, recuperarmos nosso espaço e nossa serenidade. Ouvindo, as mensagens são absorvidas por nossos sentidos e instalam-se em nós. Pelo som, incorporamos o mundo. O som é, portanto, intensivo, penetrante, instala-se e consolida-se em nosso ser definitivamente como informação nova, como sensibilidade adquirida, como vivência. A música é uma prática do ouvir, assim como o é ouvir o outro.

CAPÍTULO III O ENCONTRO COM O OUTRO



“Qual o momento preciso da transposição? Que instante? Que instante terrível é esse que marca o salto? Que massa de vento? Que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? O limite em que as coisas já desprovidas de vibração, deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia, para ser vida nos subterrâneos da memória.”

Trecho do filme *Lavoura Arcaica*

Hoje, a intensidade do instante substitui o vivido, o experimentado mais longamente, mais significativamente. A velocidade cria uma artificialidade emocional, mantém uma febre que ilude a duração. O movimento, a rapidez e os excessos dificultam escapar ao domínio dessa cultura industrialmente produzida. Então, torna-se fundamental construirmos e inventarmos nossas linhas de fuga, por meio de uma vida feita de corpos e vínculos, em que se abra espaço para as exigências do corpo, para as corporeidades escondidas e voltar um instante o olhar para o interior, para si mesmo, e reencontrar os sentidos e o próprio corpo.

Observamos após a leitura de Flusser (2004), Baitello Jr. (2003), Kamper (2003), que temos entrado em uma sequência de abstrações do corpo e, conseqüentemente, do eu e do outro de acordo com o desenvolvimento das mídias. Na mídia primária, o eu se relaciona com o outro através da experimentação do mundo, do espaço e do tempo determinado, do aqui e agora. Com o advento da mídia secundária, o eu passa a se relacionar com o outro por uma representação, através de uma simbologia, pela sensação de presença na ausência de algo concreto. Já na mídia terciária, o eu se relaciona com o eu mesmo-outro; relaciona-se com um duplo, através da imaginação.

Em busca da velocidade, os corpos e as máquinas expressam sua ambição de acelerar suas funções. Para Denise Sant'Anna (2001), o aerodinamismo dos costumes e das aparências se casou harmonicamente com a valorização do automatismo e da juventude, com a emergência dos “cabelos de seda”, fáceis e rápidos de pentear; com uma beleza sintética de rostos isentos das marcas do tempo e do fortalecimento da intolerância ao peso e à toda espera.

O corpo se modifica e torna-se aerodinâmico. “A depilação de pernas e axilas e dos cremes anti-rugas; modismos que acentuam a aversão aos relevos epidérmicos e a toda superfície que não seja um convite ao toque efêmero e ao passeio rápido do olhar”. (SANT'ANNA, 2001, p.44)

Assim, é imprescindível que mantenhamos a pluralidade da existência sensorial para que possamos gerar um corpo que guarde a visibilidade/invisibilidade de si mesmo. A ideia do corpo em quiasma, desenvolvida por Baitello Jr., torna-se

interessante para pensar esse corpo invisível. Segundo ele, o corpo vivo e concreto é movimento, por ser movimento é tempo e memória (Bergson, 1999), e por ser tempo, é abstrato e fugaz; o corpo só é concretude quando se constrói com abstrações. O corpo material é puro espírito, porque se constitui de história e histórias, de vozes do passado e do futuro, de arqueologias oníricas e sonhos arqueológicos (Baitello Jr., 2004).

Precisamos colar os cacos do corpo, seja em busca desse corpo invisível ou do Corpo sem Órgãos (Deleuze&Guattari, 1996), onde tudo se traça e tudo foge ao mesmo tempo. Para eles, o corpo sem órgãos é um conjunto de práticas. O corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, intensidades, fluxos, taças ou vasos comunicantes, de tal maneira que ele é povoado por intensidades, pois somente as intensidades passam e circulam. O Corpo sem Órgãos (CsO) não é contrário aos órgãos, mas a ideia de organismo, a organização e estrutura orgânica dos órgãos. Segundo Deleuze & Guattari (1996), o organismo não é o corpo, mas um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas. O CsO é necessariamente um lugar, necessariamente um coletivo, agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, enfim fragmentos de tudo isto, porque não existe “meu” corpo sem órgãos, mas “eu” sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares.

Para os autores,

É sobre ele que os órgãos entram nessas relações de composição que se chama organismo. O CsO grita: fizeram-me um organismo! Dobraram-me indevidamente! Roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. Assim ele oscila entre dois pólos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação. E se o CsO é um limite é porque há sempre um estrato atrás de um outro estrato. Porque são necessários muitos estratos e não somente o organismo para fazer o juízo de Deus (DELEUZE & GUATTARI, 1996; 22).

É preciso desfazer o organismo sem matá-lo. Abrir o corpo a conexões que supõem agenciamentos, circuitos, conjunções, superposições, limiares, passagens,

distribuição de intensidades e territórios. No entanto, é necessário também guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha e que possa responder à realidade dominante.

Foi na perspectiva de uma territorialização do corpo invisível que entendemos a construção cinematográfica do filme *Lavoura Arcaica*. As imagens produzidas neste filme têm força imaginativa e seus vetores dominantes conduzem à interiorização, associando essa interiorização com as profundezas das imagens endógenas. Há nessas imagens um potencial dialógico, pois elas possibilitam abrir as portas para mundos perceptivos novos; criam novos olhares, ampliam horizontes da cultura humana e constroem vínculos com as profundezas do outro.

Para Maciel,

O cinema é o último entre dois. Real e imaginário, sujeito e objeto, o mesmo e o outro existem ainda que como partes indiscerníveis, na arte cinematográfica.

(...) A imagem do cinema não é indiferente e por isso é ainda imagem, compreendida como outro, sonho, espelho, fantasia, duplo... No cinema, a imagem imagina. O cinema silencia, cria ausência, segredo, suportes para a imaginação... para a relação entre os seres e as coisas. (Maciel, 1993, p. 254).

É por esta razão que a ficção cinematográfica continua sendo um meio importante de conhecimento da experiência histórica que viemos acumulando. O filme é uma forma de sonhar quando falta horizonte às imposições da existência; um modo de penetração na imagem de nós mesmos, em nossa perplexidade, mesmo quando parece difícil o reconhecimento de nossa própria face, de nosso próprio corpo.

A imaginação mostra-se como o espelho reflexivo da própria vida: sobre o ponto de costura do corpo com o espírito, jogam-se aquelas cenas que são vistas como fundo de antecipação e residual dos dramas históricos e biográficos. A reconstrução procede como uma arqueologia. Seus materiais são os (mudos) testemunhais no percurso do emudecimento do corpo, aqueles números simbólicos que no contexto da história permanecem enigmáticos e devem ser traduzidos para uma outra linguagem (Baitello Jr., 2004).

Assim, a empatia e a projeção/identificação (participação afetiva) permitem a compreensão das condutas humanas. O fluxo de imagens, de sentimentos e de emoções dá origem a uma corrente de consciência, que se adapta, e adapta a si o dinamismo sinestésico, afetivo e mental do espectador. Tudo se passa como se o filme desenvolvesse uma nova subjetividade que arrastasse consigo a do espectador, ou melhor, como se os dois se adaptassem e arrastassem um ao outro. O cinema é precisamente esta simbiose: um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme e vice-versa (Morin, 2007).

A busca pelo outro e a construção de vínculos afetivos e comunicativos responde também ao humano-duplo, a objetivar-se, a reconhecer-se a si mesmo como o outro. Eu me reconheço no outro fora de mim e no outro em mim. E, assim, vivemos o encantamento e desencantamento contínuo com o outro humano.

Com o avanço tecnológico, o outro se torna cada vez mais acessível na experiência do duplo por meio das mídias terciárias (cinema). Continuamos a buscar o outro, a olhar o outro, a desejar o reconhecimento do outro e o seu afeto. Já que toda comunicação começa e termina no corpo, buscamos o corpo na tela, na imagem, para, então, refletirmos sobre ele.

Segundo Daney, “a imagem secreta uma certa heterogeneidade que nos lembra que não estamos sós; a imagem é então a condição de possibilidade da própria alteridade” (Apud Maciel, 1993, p. 254). Nesse sentido, pensamos o encontro com o outro por meio do filme, pois entre as imagens se efetua, cada vez mais, as passagens, as contaminações de seres e de coisas: por vezes muito nítidas, por vezes difíceis de serem circunscritas ou nomeadas. Mas se passam entre as imagens tantas coisas novas e indecisas é porque nós também passamos, cada vez mais, diante das imagens, e porque elas passam igualmente em nós, marcando profundamente nossa existência. Uma existência de vida que põe em jogo nossa própria existência e aquilo que somos.

Assim, continuamos a nos precipitar uns em direção aos outros, seduzindo-nos mutuamente e, depois, sofrendo com essa captura desejada. O *estar-com* muda a natureza e torna-se um processo de encantamento e de desencantamento contínuo do

mundo. Vive-se, assim, no duplo encantamento dos sentidos (percepções através dos nossos aparelhos sensitivos) e do sentido que a historicidade cria (a narrativa que empreendemos para existirmos). Não vemos o mundo dos outros, mas representamo-lo pelos seus gestos e suas palavras, que nos enfeitiçam (CYRULNIK, 1993).

Para Serres,

O outro faz com que minha carne se misture a ela própria: além do animal que também habita em mim, em meu corpo entram todos os outros e, sobretudo, o outro; misturado, mestiçado, perpassado, perdido em meio a essa grande multidão que me anula, desapareço como uma pequena nuvem de vapor (SERRES, 2004, p.56).

Buscamos encontrar o outro por nossa necessidade de estar junto, pela necessidade do encantamento. A função do encantamento consiste em nos dissolver, em nos fazer sentir a delícia de *estar-com*, criando, deste modo, o sentimento de existência, de plenitude. O outro contém em si o que mais eu espero. Se eu estivesse sozinho no mundo, ele estaria vazio, mas assim que me dou conta de um congêneres perto de mim, portador de informações que ‘me falem’, o meu habitat enche-se de gritos, de cores e de posturas que criam um ambiente rico em significados enfeitiçadores. A simples presença sentida de um ‘próximo análogo’, geneticamente vizinho, alarga o mundo sensorial e cria um acontecimento perceptual, um convite ao encontro. Já não se trata, apenas, de se atraírem ou de se rejeitarem. Mas uma maneira de coexistir. Para compreender esta ideia, basta pensar no contraste com o sentimento de não-existência criado pelo isolamento sensorial. Segundo Merleau-Ponty (2006), o outro faz surgir em nós o primeiro lampejo de consciência. Descobrimos pela reflexão não apenas a nossa presença, a nós mesmos, mas também a possibilidade de um outro, de um “espectador estrangeiro”.

Por intermédio do filme *Lavoura Arcaica*, descobrimos o mundo que é nosso como um outro mundo, ao mesmo tempo em que ele tem o poder de nos fazer descobrir um outro mundo como nosso também. Trata-se da abertura para o universal que revela a particularidade de cada um de nós. O eu é um outro e, o outro está em mim. Nesse sentido, esse filme pode nos devolver à condição humana e a compreensão da complexidade humana. No espelho do cinema, o ser humano, a vida, o mundo se reflete, o que pode possibilitar um caminho para a alteridade e para a instauração de novos mundos.

BIBLIOGRAFIA



“Se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado dos que semearam antes de nós. É assim que o mundo caminha, é esta a corrente da vida.”.

Trecho do filme *Lavoura Arcaica*

LIVROS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUMOUNT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

BAITELLO JR, Norval. **A era da iconofagia: Ensaio de Comunicação e Cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BAITELLO JR, Norval. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume, 1992.

_____. As imagens que nos devoram. In: **Polifônicas Idéias: por uma ciência aberta**. Org. Maria da Conceição de Almeida, Margarida Knobb, Ângela Maria de Almeida. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BALANDIER, Georges. **O Dédalo: para finalizar o século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **Os sistemas dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

_____. **A troca simbólica e a morte**. Lisboa: Edições 70, 1976.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da comunicação**. Santa Catarina: EDUSC, 1999.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; COSTA, Josimey (Org.). **Complexidade à Flor da Pele. Ensaio sobre Ciência, Cultura e Comunicação**. São Paulo: Cortez, 2003.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavour Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Walter. **Fotografias de um filme**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CYRULNIK, Boris. **Do sexto sentido**. O homem e o encantamento do mundo. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

_____. **Os alimentos do afeto**. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. **O nascimento do sentido**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FERRO, Marc. O filme. Uma contra análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

FLUSSER, Vilém. **Naturalmente: vários acessos ao significado de Natureza**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na Civilização**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

_____. **Obras Completas de Sigmund Freud.** Volume IX: Psicologia das massas e análise do eu; Organização genital infantil; O Ego e o Id; Inibição, sintoma e angústia. Rio de Janeiro: Delta Ed., 1974.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura:** agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 12^a Ed. São Paulo: Editora Loyola, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco.** Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. **O pensamento selvagem.** 8^a Ed. Campinas: Papirus, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

KAMPER, Dietmar. O corpo vivo, o corpo morto. In: **Polifônicas Idéias: por uma ciência aberta.** Org. Maria da Conceição de Almeida, Margarida Knobbe, Angela Almeida. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. A estrutura temporal das imagens. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; COSTA, Josimey (Org.). **Complexidade à Flor da Pele. Ensaio sobre Ciência, Cultura e Comunicação.** São Paulo: Cortez, 2003.

MACIEL, Katia. A última imagem. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina.** A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs). **O imaginário e o poético nas ciências sociais.** Bauru, SP: Edusc, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MONTAGU, Ashley. **Tocar:** o significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

MORIN, Edgar. **Método 5:** a humanidade da humanidade. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **O Cinema ou o Homem Imaginário.** Portugal: Ed. Grande Plano, 1997.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro:** matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica.** 3^a Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina.** A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PROSS, Harry; BETH, Hanno. **Introducción a la ciencia de la comunicación.** Barcelona: Anthropos, 1990.

PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder.** Barcelona: GG MassMedia, 1980.

REVEL, Jacques; PETER, Jean-Pierre. O corpo. O homem doente e sua história. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

RODRIGUES, José Carlos. **O tabu do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 4ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ARTIGOS CIENTÍFICOS

ALMEIDA, Maria da Conceição de. **Borboletas, homens e rãs**. In: Revista Margem, São Paulo, nº 15, p. 41-56, jun. 2002.

CONTRERA, Malena Segura. Comunicação e Desencanto: três séculos de desencanto e suas conseqüências para a (in)comunicação. In: **III Encontro do CISC - Os Meios da Incomunicação**, 2006, São Paulo, CD-ROM.

KAMPER, Dietmar. **O corpo**. In: <http://www.cisc.org.br/html/modules/mydownloads/viewcat.php?cid=1>. Acessado em 03/06/2007.

SILVA, Josimey Costa da. Nosso mundo de ninguém: a incomunicação como desejo em si e ação entre outros. In: **Anais do III Encontro do CISC, Os Meios da Incomunicação**. São Paulo, 2006.

STEPANOV, Mikhail Aleksandrovich. Machines of abstraction. Or how to pass from the Subject to the Project? In: **Revista GHREBH – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da mídia**. São Paulo, nº12, outubro/2009.

TEIXEIRA, Elsa Guedes. **Solidão, a busca do outro na era do eu: estudo sobre sociabilidades na modernidade tardia**. In: <http://hdl.handle.net/10071/400>. Acessado em 15/02/2009.

DISSERTAÇÕES E TESES

KNOBBE, Margarida Maria. **Da compreensão: novas imagens de Gulliver**. 2007. --p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

SILVA, Josimey Costa da. **No limite da traição: comunicação de massa, cinema e vínculos sociais**. 2004. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

FONTES DE DIVULGAÇÃO

BAITELLO JR, Norval. As Irmãs Gêmeas: Comunicação e Incomunicação. Os meios da incomunicação. **Jornal Tribuna do Norte, Natal**, 19 de janeiro de 2002. Caderno Viver, p.6.

BAITELLO JR, Norval. A visão crepuscular e as imagens internas. In: **À revelia da Luz** (Catálogo da Exposição Realizada no Espaço de Artes da Universidade Cidade de São Paulo). São Paulo, 2001.

BAITELLO JR, Norval. O corpo invisível II. In: **O corpo invisível II** (Catálogo da Exposição Realizada no Espaço de Artes da Universidade Cidade de São Paulo). São Paulo, 2000.

FILMOGRAFIA

Lavoura Arcaica. Brasil, 2001. Dir.: Luiz Fernando Carvalho.

ANEXO



“Fui jogado a margem sem consulta. Fui amputado.
Pertencço como nunca, desde agora, à família dos
enjeitados, dos proibidos, dos sem afeto, dos sem
sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se
contorcem, dos que trazem um sinal na testa, dos
marcados pela santa inveja, dos sedentos de
igualdade e de justiça, dos que cedo ou tarde acabam
se ajoelhando no altar do maligno!”.

Trecho do filme *Lavoura Arcaica*

FICHA TÉCNICA DO FILME *LAVOURA ARCAICA*

Lavoura Arcaica

Brasil, 2001

Sinopse: Um jovem recebe de sua mãe a missão de trazer de volta para casa seu irmão, que foi embora. Porém, o retorno dele irá alterar para sempre os alicerces da família.

Direção, roteiro e montagem: Luiz Fernando Carvalho

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Direção de Arte: Yurika Yamasaki

Figurino: Beth Filipecki

Assistente de Direção: Raquel Couto e Gustavo Fernández

Assistentes de montagem: Paulo H. Farias e Paulo Leite

Caracterização: Marlene Moura

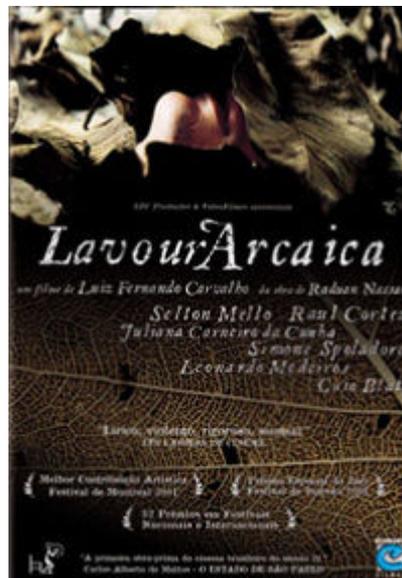
Trilha sonora original: Marco Antônio Guimarães

Pesquisa de elenco: Raquel Couto

Produção executiva: Elisa Tolomelli

Produtores: Videofilmes, Luiz Fernando Carvalho, Raquel Couto, Maurício Andrade Ramos e Tibet Filme

Elenco: Raul Cortez (Pai), Selton Mello (André), Juliana Carneiro da Cunha (Mãe), Leonardo Medeiros (Pedro), Mônica Nassif (Rosa), Christiana Kalache (Zuleika), Caio Blat (Lula), Renata Rizek (Huda), Simone Spoladore (Ana), Pablo César Cândia (André menino).



Cartaz de divulgação do filme

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)