

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO

INICIAÇÃO CIENTÍFICA

BACHARELADO EM ARTES VISUAIS, PINTURA, GRAVURA E ESCULTURA

MARIANA TEIXEIRA ELIAS

A INFLUÊNCIA PICTÓRICA NO FILME LAVOURA ARCAICA:

UM ESTUDO DE CASO

SÃO PAULO

2013

MARIANA TEIXEIRA ELIAS

**A INFLUÊNCIA PICTÓRICA NO FILME LAVOURA ARCAICA:
UM ESTUDO DE CASO**

Artigo Científico apresentado à Coordenação de Iniciação Científica como requisito à obtenção do certificado de conclusão da pesquisa desenvolvida no curso de Bacharelado em Artes Visuais, Pintura, Gravura e Escultura do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Silvia Helena Cardoso

SÃO PAULO

2013

“O que ensina a busca da pintura no cinema é, justamente, entre outras coisas, que este não contém aquela, mas a cinde, a explode e a radicaliza.” (AUMONT, 1989, p. 243)

RESUMO

A pesquisa tem por objetivo estabelecer relações entre a linguagem cinematográfica e a linguagem pictórica. O filme *Lavoura Arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho foi selecionado como estudo de caso. A história do cinema é o ponto de partida para compreender a proximidade entre o cinema e a pintura.

Palavras-chave: Cinema; Pintura; *Lavoura Arcaica*; Cinema Brasileiro; História do Cinema.

ABSTRACT

The aim of this analysis is to establish a relationship between the film and pictorial language. The picture *Lavoura Arcaica* (2001) of Luiz Fernando Carvalho was selected as study case. The screen history is the foothold to understand the approach between film and painting.

Keywords: Cinema; Painting; Archaic Farming; Brazilian Cinema; Screen History

INTRODUÇÃO

O objetivo da presente pesquisa é pensar o filme através da pintura. “*Pictorializar o cinema, injetar nele questões e problemas de pintor*” (AUMONT, 1989, p. 222). A princípio foram selecionados cineastas e filmes¹ que de alguma forma poderiam ter a influência da pintura em sua linguagem, entretanto, a obra “Lavoura Arcaica” (2001) do cineasta Luiz Fernando Carvalho foi tomada como estudo de caso e filme único para a análise, pois representa um grande marco para a cinematografia brasileira.

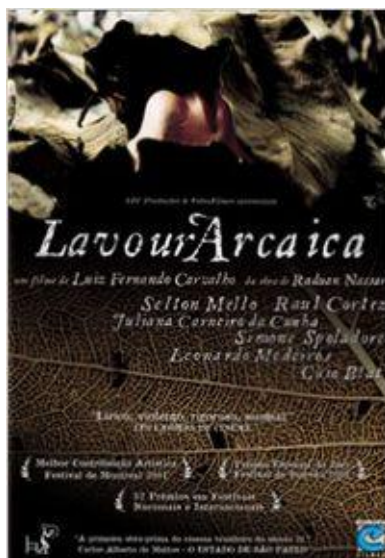


Figura 1: Pôster do filme Lavoura Arcaica

Pretende-se analisar como foi elaborado o conceito de plasticidade desse filme, fazer relações a partir do uso da luz, cores, enquadramentos e “*mise en scene*”, além de buscar suas referências pictóricas. Qual o ponto de partida para os profissionais, tais como o diretor cinematográfico, o fotógrafo e o diretor de arte partem para “pintar com a luz”.

“A tela pictórica e a “tela” fílmica, não são avatares de uma mesma natureza-de-tela, mas participam de uma mesma história, em um terreno preciso, o da representação” (AUMONT, 1989, p.212).

¹ Entre os quais: Andrei Tarkovski (1932-1986), Peter Greenaway (1942), Lars von Trier (1956).

Panorama histórico do cinema

Estabelecer uma data exata para o surgimento do cinema é algo intangível, pois existem algumas divergências entre os muitos estudos sobre a sétima arte².

Em 1890 Thomas Edison³ (EUA, 1847-1931) inventa o “cinetoscópio”, um aparato que projetava imagens de forma rápida e com isso causava no espectador a sensação de que elas estavam em movimento. Inspirados na invenção de Edison, em 1895, os irmãos Lumière⁴ criam o “cinematógrafo”, que era capaz de tirar fotos em sequência e em seguida, através do uso de uma manivela, projetar essas imagens dando a ilusão de movimento. A partir dessa invenção eles realizavam projeções de pequenos filmes, sendo o mais famoso deles “A chegada do trem na estação” (1895) de 50 segundos, um grande marco para a história do cinema, que mostrava um trem em movimento e causou grande euforia e pânico nos espectadores que pensaram que o trem poderia sair pela tela.



Figura 2: Cinematógrafo dos Lumière

Antes dos irmãos Lumière, as imagens só poderiam ser captadas e representadas de forma estática. Um dos meios utilizados para tal representação era a pintura, que fazia uso de pigmentos, e também a fotografia, que através da captação de luzes tinha a possibilidade de parar um instante de tempo. A partir de invenção do “cinematógrafo”, ao

² O cinema foi considerado como sétima arte no “Manifesto das Sete Artes” de 1912 (publicado em 1923) pelo teórico e crítico de cinema Ricciotto Canudo (1877-1923), pertencente ao futurismo italiano.

³ Thomas Edison foi um inventor, cientista e empresário americano que desenvolveu dispositivos de grande interesse industrial. Entre eles estão o fonógrafo e a lâmpada elétrica.

⁴ Auguste Lumière (França, 1862-1954) e Louis Lumière (França, 1864-1948) eram engenheiros e inventam juntos o cinematógrafo. São vistos por alguns como os “pais da sétima arte”.

transformar frames⁵ em cenas com movimento, os irmãos Lumière conseguiram reproduzir a realidade e captar o tempo.

Relações entre cinema e pintura

Um diretor cinematográfico pode ser comparado a um pintor de forma subjetiva, pois ele usa a câmera e a luz como um pintor usa o pincel. Ele possui um quadro delimitado para criar e assim como um pintor, também exerce o trabalho de composição da atmosfera, fazendo uso de cores, luzes, “*mise en scene*” (objetos de cena, personagens e ações dentro de um plano), figurinos, angulação da câmera, escolha da janela e de lentes, para dar plasticidade a sua obra.

“Para Balázs, o afeto vem antes de tudo: ‘A estilização da natureza é a condição para que um filme se torne obra de arte [...] O câmera tem a tarefa paradoxal de pintar, com a máquina fotográfica, imagens de atmosfera’”. (AUMONT, 1989, p.71).

A pintura e a fotografia, de certa forma, antecipam o cinema. O artista, desde os primórdios, exercia uma forte busca para captar a realidade e de alguma maneira enquadrá-la. Através da pintura e da fotografia era possível representar o tempo, mas não contê-lo. Com o surgimento do cinema o enquadramento ganha novas proporções, o que possibilita que a atmosfera seja moldada e diferentemente da pintura e da fotografia, a linguagem cinematográfica consegue conter o tempo, reproduzi-lo em uma tela quantas vezes for necessário, podendo repeti-lo e revisitá-lo.

“Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre).” (TARKOVSKI, 1990, p. 71).

Segundo o filósofo Gilles Deleuze (1925-1995), o tempo no cinema é uma representação indireta que surge da montagem (processo de pósprodução que organiza as cenas

⁵ Frame é cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual.

captadas com a intenção de criar uma narrativa), ou seja, o tempo na linguagem cinematográfica só é possível através da junção de frames e cenas. Ele considera como ato principal do cinema as chamadas imagem-tempo. As imagens-tempo dependem da ligação de imagens-movimento que juntas compõem um filme. Segundo Susana Viegas, estudiosa de Deleuze da Universidade Nova de Lisboa:

[...] a imagem-tempo é uma representação direta do tempo através de mecanismos cinematográficos concretos: o *flash-back*, o *faux-raccord*, a profundidade de campo, a dessincronização, não dizendo respeito à sucessão temporal horizontal das dimensões passado-presente-futuro, antes pelo contrário, dizendo respeito ao tempo não cronológico, subjetivo, de dimensões coexistentes. Ontologicamente, esta imagem é tempo puro, é a coalescência de passado, presente e futuro. (VIEGAS, 2010).

Na visão do teórico Jacque Aumont, o cinema alcançou o patamar da pintura e de certa forma a prolongou.

“A janela pictórica abre para o mundo: sempre no mesmo sentido. O cinema multiplica as janelas, as atravessa, faz delas o lugar do mistério e do in-visto, mas também as imobiliza em sobrequadro.” (AUMONT, 1989, p. 122).

Cinema e pintura não pretendem representar as coisas do mesmo jeito, e muito menos utilizarem as mesmas ferramentas. A pintura pode trabalhar com diversos planos e camadas de tinta em apenas um suporte, enquanto o cinema trabalha com uma sucessão de planos de imagens em sequência. Contudo, os dois trabalham a aparência plástica de uma tela e em uma tela, utilizando-se da luz (um através de pigmentos e outro a partir de energia elétrica) para representar cenas de forma simbólica, dramática e atmosférica.

Só um cinema não narrativo, uma cinetização da pintura pode ter por categorias formais os valores puramente plásticos como a pintura o conhece. É preciso, portanto dar um passo atrás, renunciar a aprender imediatamente e em seu modo bruto esses valores no filme, voltar ao que, na fotografia, é o primeiro operador formal e, potencialmente plástico, a luz, (AUMONT, 1989, p. 172).

Essas duas artes também compartilham o uso das cores, porém, a pintura tem a cor, o contraste e a saturação como fatores primordiais em sua plasticidade, enquanto o cinema precisou inventar novas formas de lidar com ela: desde um estudo de cores para montar determinados cenários e figurinos, filtros de luzes para as câmeras, diferentes tipos de equipamentos de iluminação, até o processo de tratamento de cor na pós produção.

Para o teórico André Bazin, partindo de seu texto “Pintura e Cinema” (1991), apesar do vínculo histórico existente entre essas duas artes, alguns pontos afastam as duas linguagens. Bazin diz que o quadro fílmico pede o fora-de-campo, pois leva o olhar do espectador para além das bordas da tela no cinema, para um lugar onde o não visto, é ficção, esse quadro exerce uma força centrífuga. Já a pintura faz o contrário, o quadro faz com que o olhar do espectador sempre volte ao centro e não ultrapasse as fronteiras da tela, exercendo assim uma força centrípeta.

Andrei Takorvski, na obra “Esculpir o tempo” (1990), faz uma leitura passional do cinema e defende que ele não pode ser comparado com nenhuma outra arte, pois segundo ele, o cinema é a única arte que carrega consigo a verdade e a possibilidade de transmitir uma consciência dos fatos, uma visão muito particular e exclusivista. O autor acredita também que não se deve criar “*mise en scene*” a partir de uma pintura, pois, em sua visão, o máximo que isso pode trazer é um anacronismo, uma construção artificial e não equivalente com os dias atuais.

[...] Se o cinema é uma arte, não pode ser simplesmente um amálgama dos princípios de outras formas de arte contíguas: só depois de fazê-lo é que podemos voltar à questão da natureza supostamente composta no cinema. Uma combinação de conceitos literários e formas pictóricas jamais poderá ser uma imagem cinematográfica: tal combinação só poderá resultar numa forma híbrida mais ou menos vazia e presunçosa. (TARKOVSKI, 1990, p. 73)

Um estudo de caso: Lavoura Arcaica



Figura 3: Frame extraído por Mariana Teixeira do filme Lavoura Arcaica⁶.



Figura 4: Frame extraído por Mariana Teixeira do filme Lavoura Arcaica⁷.

⁶ Cena do filme com cores e luzes tenebristas.

⁷ Cena de dança realizada com luzes naturais.

O enredo

“Lavoura Arcaica” é um longa-metragem brasileiro de 2001, baseado no livro de mesmo nome escrito por Raduan Nassar (1935)⁸. Foi dirigido, roteirizado e editado por Luiz Fernando Carvalho (1960)⁹, um diretor que anteriormente mantinha seu foco em produções para a televisão e que estréia no cinema com este filme, chamando grande atenção por seu cuidado e apreço na realização deste longa-metragem.

O enredo conta a história de André, um jovem de origem libanesa, provindo de uma família patriarcal com valores que prezam pela união e pelas tradições. André revolta-se com o cotidiano e parte em busca de uma vida diferente, em um vilarejo afastado. Seu irmão mais velho o encontra com a intenção de fazê-lo retornar à casa de origem, entretanto depara-se com um desabafo de André, que fala sobre os motivos que o fizeram partir. Quando André finalmente retorna para o ceio da família, uma tragédia com sua irmã Ana, com quem viveu uma relação incestuosa, encerra a história.

Em Lavoura Arcaica a questão do incesto é de grande importância para o fluxo da narrativa. A paixão incestuosa existente entre André e Ana vai contra os princípios da família tradicional patriarcal religiosa que prega a exogamia¹⁰. Segundo o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), *“a proibição do incesto, arrancando o indivíduo de sua mera constituição biológica, torna-o capaz de coexistir com outros; passando de consanguinidade a aliança, o indivíduo não se situa mais apenas em relação com a família biológica, mas em relação com o grupo. A regra exogâmica tem a função de assegurar a permanência do grupo.”* (Os Pensadores - Lévi-Strauss, 1980, p. 17).

André foge da família por saber que sua paixão pela irmã não poderia ser aceita por eles. Entretanto, quando retorna à casa de origem, a paixão incestuosa leva à desestruturação dessa família, culminando na morte de Ana.

⁸ Raduan Nassar é um escritor brasileiro nascido no interior de São Paulo. Estreou na literatura com o livro “Lavoura Arcaica”. Escreveu também títulos como: “Um copo de cólera” (2001) e “Menina a caminho”. (2002)

⁹ Luiz Fernando Carvalho é cineasta e diretor de televisão. Lavoura Arcaica é seu único filme, porém, para a televisão já realizou séries prestigiadas como: “Hoje é dia de Maria” (2005) e “Capitu” (2008) baseada na obra de Machado de Assis.

¹⁰ A exogamia refere-se ao cruzamento de indivíduos pouco relacionados geneticamente.

A instituição plástica

A concepção visual de “Lavoura Arcaica” foi pensada de uma forma muito detalhista, onde cada elemento tem um porquê de estar presente no todo. Podemos dizer que a pintura exerce uma presença muito forte neste longa-metragem principalmente através do desenho de luz, realizado pelo fotógrafo Walter Carvalho¹¹ (1947) e pela composição cromática. O filme de certa forma tem um lado muito contemplativo, que se relaciona diretamente com a apreciação feita por um espectador diante de uma obra pictórica, e as reflexões que este ato pode proporcionar, o fora-de-campo, a subjetividade da história. O diretor, porém, em entrevista para o livro “Sobre o filme lavoura arcaica” (2002), diz não apreciar o termo “pictórico”, mas revela que pensou a estrutura do filme como a de uma pintura islâmica.

Eu sempre pensei na estrutura do Lavoura como sendo uma daquelas pinturas islâmicas em cerâmica, normalmente pinceladas sobre superfícies circulares, um prato, um vaso, onde a cada instante, quase despercebidamente, surgisse um animal, uma flor, as coisas se revelando e você poderia escolher um ramo novo para seguir a cada instante (Sobre o filme Lavoura Arcaica, 2002, p. 68).



Figura 5: Pintura de arabescos em cerâmica islâmica

Tal relação se afirma, pois a narrativa anda conforme uma circunferência e passa por diferentes caminhos *“mais do que isso, a própria narrativa entra em transe, anda em círculos, salta como louca. A imagem entorta-se, espicha-se, explode em excessos de clareza e negrume”* (MATTOS, 2002, p.10).

¹¹ Walter Carvalho é um importante fotógrafo e cineasta brasileiro, nascido no Estado da Paraíba. Começou seu trabalho na época do Cinema Novo (1952-1972) e já participou de outros grandes filmes.

As pinturas islâmicas normalmente não são figurativas, pois segundo o alcorão¹² não se deve cultuar imagens, além de possuírem influência das civilizações pré-islâmicas. Apesar do não culto às imagens, essa produção artística está diretamente ligada à questão religiosa, nela normalmente são representados arabescos (formas geométricas semelhantes às formas orgânicas), característica marcante na arte islâmica, além de tratar sobre o desejo de transcender, conceitos de infinito e eternidade e do menosprezo pela vida material.

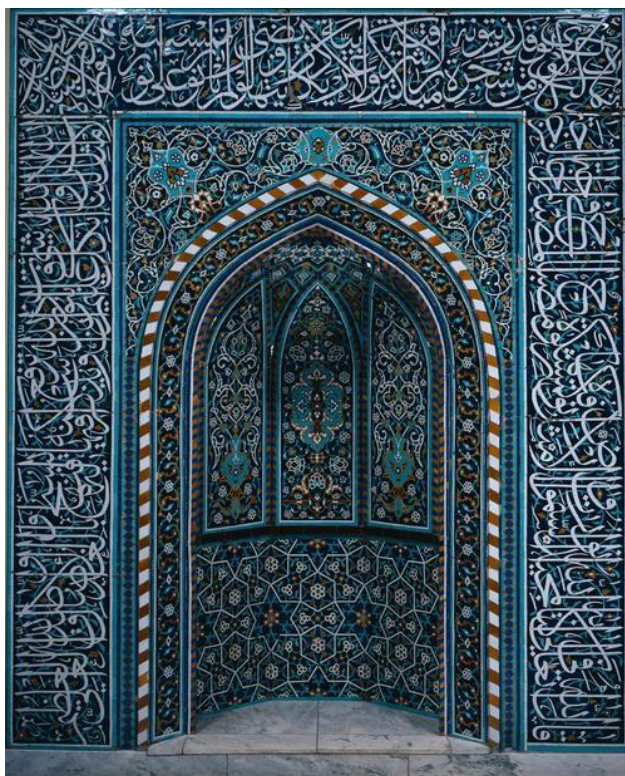


Figura 6: Mihrab¹³ islâmico (Pintura de arabescos).

Apesar de grande influência da arte islâmica na narrativa do filme, sua concepção visual está mais ligada a uma arte barroca. A família retratada no filme não é adepta ao islamismo, mas sim ao catolicismo ortodoxo que diferentemente da cultura islã acreditam no culto de imagens. Os ortodoxos possuem muitas crenças parecidas com os católicos romanos, contudo, não reconhecem a autoridade do papa e não aceitam os dogmas da Igreja Católica Apostólica Romana.

¹² Alcorão é o livro sagrado do islamismo, a primeira edição completa foi publicada em 1694. Para os muçulmanos o alcorão é a palavra de Deus (Alá) revelada pelo profeta Maomé.

¹³ Mihrab designa um nicho em forma de arco numa mesquita.

Para conceber a visualidade da fotografia, Walter Carvalho teve como grande referência a pintura barroca¹⁴ e tenebrista¹⁵, que utilizavam-se de grandes contrastes entre luzes e sombras para causar profundidade e dramaticidade.



Figura 7: Pintura de Caravaggio – A ceia em Emaús (1601)

O filme tem um desenho de luz baseado no claro e escuro (*chiaroscuro*), em alguns momentos é tomado por uma completa escuridão com alguns pontos de luz, o que nos remete a pinturas de Caravaggio (1571-1610), enquanto em outros, quando retrata a infância de André, por exemplo, o filme transborda em luzes difusas e esfumaçadas trazendo uma atmosfera leve e nostálgica. Walter Carvalho, o fotógrafo, se colocou no papel de um pintor e se questionava sobre qual seria a melhor forma de compor a atmosfera do filme:

“Os pintores usavam uma pedra para moer as cores. Sinto que nessa fazenda é preciso moê-las também. De que forma?”¹⁶

¹⁴ Barroco é uma tendência artística predominante do século XVI ao XVIII, tem seu início na Itália, mas logo se difundiu para outros países. As pinturas são contrastadas, parecem atos teatrais e tem referências religiosas.

¹⁵ Pintura proveniente do barroco que faz uso de intensos contrastes de luz e sombra, iluminação que aumenta o realismo, corpos com valores escultóricos e ênfase do primeiro plano.

¹⁶ Fala de Walter Carvalho no documentário “Nosso Diário” (1997).



Figura 8: Frame extraído por Mariana Teixeira do filme *Lavoura Arcaica*¹⁷.

Em entrevista, Luiz Fernando Carvalho também cita a influência da pintura:

Com relação aos pintores, você tem toda a pintura tenebrista espanhola, que representa um período próximo à dominação do Império Árabe na Península Ibérica, com uma grande predominância dos fundos negros e a presença dos dourados, que também dialogam com Rembrandt. As figuras alongadas do El Greco, entram por Caravaggio, Tintoretto, Van Gogh, Degas, Munch, Millet, Cézanne... Os Cristos do Velásquez, da iconografia russa também, já que a religião daquela família seria cristã ortodoxa (Sobre o filme *Lavoura Arcaica*, 2002, p. 19).

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), um dos pintores citados pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, trabalhava suas pinturas como se fossem cenas. Segundo a historiadora de arte Svetlana Alpers (1936), autora do livro “O modelo teatral”, Rembrandt era muito atraído pela representação teatral que acabava por ser mostrada em suas pinturas. Ele realizava estudos de expressões e encenações além de dar grande importância aos figurinos e objetos de cena representados em suas telas. A luz em suas composições entra como uma grande colaboração à dramaticidade das cenas, assim como no filme *Lavoura Arcaica*.

¹⁷ Neste frame do filme, percebe-se a composição de claro e escuro que remete as pinturas tenebristas.

Luiz Fernando Carvalho diz que a característica teatral esteve presente em todo o processo de feitura de seu filme, e que privilegiou esse modelo desde sempre. O filme, tanto na atuação dos atores como na composição plástica, pretendeu buscar emoções e não a racionalidade.

Segundo Walter Carvalho, é necessário não apenas filmar os objetos, mas sim penetrá-los. Em *Lavoura Arcaica* a essência das coisas também é filmada.

Quando o diretor dá o quadro pro fotógrafo, ele compõe o quadro, e é aquilo. Acontece que quando a ação é ordenada pelo diretor e a câmera começa a se mover, começa a se deslocar de um ponto para o outro, ou o ator também se locomove, ou o ator se locomove e ela não, o que acontece dentro desse quadro é uma coisa orgânica; os objetos vão sendo vistos por outro ângulo, a sombra vai sendo vista de outra forma, os objetos vão se modificando, os movimentos dos atores, do ator, do personagem, o gestual dele vai dando uma mudança naquele quadro que inicialmente era apenas um quadro, agora não, agora ele é uma coisa absolutamente viva diante da câmera, e a câmera é uma coisa viva diante dele, porque ela tá jogando pra dentro dela aquilo que ela tá vendo, a lente tá traduzindo aquilo pra dentro de um negativo que depois vai ser projetado. Então essa coisa orgânica, essa coisa viva, se não tiver verdade dentro dessas coisas que estão se modificando, elas não vão passar para a tela, tá certo? Então os processos de revelar essa verdade que cada um tem é que é o que faz o cinema diferente um do outro, não é verdade? (Walter Carvalho no Documentário “Nosso diário”, 1997).

Com relação a luz, por exemplo, na cena do sermão criou-se uma atmosfera totalmente tenebrista, onde os focos de luzes estavam presentes apenas na mesa, o seu redor era uma total escuridão. Já nas cenas da infância a atmosfera muda, é criada uma luz com maior claridade e com a presença dos azuis e amarelos. Nas cenas onde a personagem Ana aparece, era mantida uma grande sutileza, a luz nunca batia diretamente no rosto de Ana para passar uma suavidade maior.



Figura 9: Frame extraído por Mariana Teixeira do filme *Lavoura Arcaica*.



Figura 10: Frame extraído por Mariana Teixeira do filme *Lavoura Arcaica*.

Assim como nos quadros dos pintores tenebristas o filme também privilegiou os planos limpos e densos, a simplicidade. Segundo a diretora de arte Yurica Yamasaki¹⁸, cada objeto de cena estava muito bem marcado, para ela era como se eles tivessem sido pincelados em cada plano. O fundo das cenas cria um clima, os detalhes marcam os costumes daquela família. O resultado esperado pela diretora de arte, segundo ela própria, não era visual, mas astral.

O mesmo cuidado foi tomado pela figurinista Beth Filipecki (1958)¹⁹, para que o resultado plástico causasse as sensações esperadas foi realizado um grande estudo em busca dos matérias para a confecção dos figurinos. O tecido deveria ter a textura certa e a essência de cada personagem retratado. Ana, por exemplo, usa tecidos que causam a sensação de frescura, brancura, tecidos de linho com pouca cor.

“Nós não tínhamos uma equipe muito grande. Eu cuidava muito da busca dos materiais, a essência das coisas: os tecidos, as estampas, as flores... o tecido da mãe. O tecido com cara de mãe, tecido com cara de pai, tecido com cara de terra... E a equipe era mínima. Uma família. Era um trabalho requintado, porque a coleta do material foi muito pesquisada, baseada totalmente nos arquétipos, em arte, uma bibliografia muito generosa. Os arquétipos da mãe, do filho, do filho pródigo... Então a gente teve um mergulho profundo nesse sentido. Fomos a antiquários, ver, conseguir rendas antigas, rendas de 1940. As camisolas íntimas, as peças íntimas da mãe, a família, as meninas que tanto o Raduan fala no livro. O material, o branco, o tecido, aquele algodão grosso, a cambraia, a gente buscou avidamente, como se aquilo tivesse vida. Eu encontrei e trouxe até dos brechós, o corte mais comum do vestido feminino, os materiais, os vestidos usados até pelos imigrantes libaneses da década de 40” (Depoimento de Beth Filipecki no Documentário “Nosso diário”, 1997).

¹⁸ Yurica Yamasaki é uma cenógrafa e diretora de arte brasileira que faz cinema e televisão. Entre os filmes que atuou como diretora de arte estão “Os Fantomas Trapalhões” (1987) e “Bete Balanço” (1984).

¹⁹ Beth Filipecki é uma figurinista brasileira que atua na área de teatro, cinema e televisão.

O formato da janela que o filme seria rodado foi pensado cuidadosamente tanto pelo diretor quanto pelo diretor de fotografia. Essa tela em branco que seria pintada a partir de luzes e do tempo cinematográfico foi escolhida de acordo com os anseios de André, o personagem principal dessa narrativa. Optou-se pelo formato 1:66 que tem um campo de visão menos panorâmico, mais quadrado e mais fechado do que outros formatos usados atualmente. Essa janela dá a sensação de que o mundo de André não é tão vasto, que ele está enclausurado naquela situação. Essa janela foi chamada pelos diretores de “Janela Arcaica”.

A gente tem que filmar um filme cuja linguagem é arcaica, é um filme que se enterra, que o chão, a mãe, o pai, os ancestrais, as paredes, a umidade das paredes, a marca das paredes, a tábua da mesa tem um tempo, tem um desgaste físico, visual, tem um tempo em cima das coisas. A fotografia tem que vir daí (Luiz Fernando Carvalho no Documentário “Nosso diário”, 1997).

A escolha da proporção da janela cinematográfica influencia diretamente na narrativa do filme e na visão que o diretor pretende proporcionar. Além do formato 1:66 escolhido para o filme *Lavoura Arcaica*, existem outras proporções muito usadas em cinema e televisão. A proporção 4:3, por exemplo, é chamada de janela clássica e foi muito usada nos primórdios do audiovisual. Ela possui um formato menos panorâmico, o que faz com que a narrativa fique bem focada no personagem. O formato 7:3 é conhecido como anamórfico ou panorâmico, ele proporciona uma visão ampla do ambiente que está sendo filmado, o que exige um melhor cuidado da direção de arte para compor todo o campo de visão que a câmera capta.

Outras influências da pintura

O Processo de Trabalho de Luiz Fernando Carvalho

Em “*Lavoura Arcaica*” a pintura não só influencia a construção visual do filme como também serve de inspiração para a atuação. Os atores e a equipe técnica viveram na fazenda que serviria de locação para as gravações durante quatro meses. Esse processo poético foi proposto pelo diretor com o objetivo de construir uma memória e dar densidade para os personagens e para a própria história. Nesse período foram realizados diversos

estudos em cima do livro de Raduan Nassar e de improvisações. O método utilizado para a atuação foi baseado no teatrólogo Antonin Artaud (1896-1948), que defendia uma atuação além da reprodução de textos, era baseada no gestual, utilizando-se de muita expressão corporal e elementos como música, dança, iluminação entre outros processos estéticos. Luiz Fernando Carvalho, o diretor, levou como referência para os personagens André e Ana, poesias e pinturas do brasileiro Jorge de Lima²⁰, um cristão surrealista “que mesclava de maneira nada ortodoxa o misticismo católico com elementos da mitologia pagã e da filosofia metafísica”.²¹

Eu estudei as pinturas e a poesia do Jorge de Lima. Eu não, o Selton e a Simone, eu passei o Jorge de Lima para eles. Nós estudamos bem direitinho, sabe como é né? Todo o princípio de treinamento com atores era de uma certa forma uma homenagem a uma perguntinha do Jorge de Lima: “Como conhecer as coisas, senão sendo-as? [...] nas pinturas do Jorge de Lima... é impressionante a força que alcança uma flor. Você olha uma flor e aquela flor já é uma labareda, quer dizer, essa dupla leitura, que você descreve como sendo mistura do profano e do sagrado, me interessou muito, porque eu já reconhecia isso no texto do Raduan. Agora, como integrar esse grande choques de contrastes entre o grande claro e a grande escuridão em uma narrativa? (Sobre o filme *Lavoura Arcaica*, 2002, p. 105).

Essa influência da pintura de Jorge de Lima, da força de uma flor e da mistura do sagrado e do profano, serviu como aparato para a composição do personagem André. Ao mesmo tempo que ele é anjo, também é demônio, o sagrado e o profano caminham juntos como no mito bíblico de origem da civilização cristã. Enquanto Ana, como o próprio diretor afirma no documentário “*Nosso Diário*”, é a parte feminina de André. Tudo que ele sentia e queria, ela de certa forma também queria e sentia.

²⁰ Jorge de Lima (1893-1953) foi um poeta e pintor brasileiro nascido em União dos Palmares/Alagoas que durante certo tempo de sua vida dedicou-se a pesquisa da fotomontagem.

²¹ Citação da curadora Simone Rodrigues no texto para a exposição “A pintura em pânico” de Jorge de Lima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Lavoura Arcaica” (2001) de Luiz Fernando Carvalho, a linguagem cinematográfica e a linguagem pictórica caminham lado à lado, efetivando assim uma visualidade com um conteúdo plástico admirável. Considerando que o filme teve como subsídio a obra literária de Raduan Nassar, é possível perceber que o resultado cinematográfico é dotado de grande mérito por conseguir dar uma plasticidade e uma essência visual ao texto, mantendo as singularidades da linguagem cinematográfica, fazendo com que transforme-se em telas pintadas com a luz.

O *Making Off* do filme, “Nosso Diário” (1997), é fundamental para compreender a complexidade da obra e sua execução, nele os anseios e desejos do diretor e da equipe técnica são apresentados, assim como os caminhos que os levam à chegar a plasticidade desejada e a densidade na atuação dos personagens.

Através do uso de luz e sombra – *chiaroscuro* - vindo das pinturas tenebristas e do estudo das poesias e pinturas de Jorge de Lima o filme consegue passar a luta individual e emocional do personagem André e de sua família, que caminham constantemente entre o sagrado e o profano. Nas cenas da infância, a luz é difusa e clara, trazendo a pureza dos personagens, enquanto nas cenas deles adultos, onde o dilema do ato de cometer ou não o incesto fica em foco, a luz esconde e desvenda apenas algumas partes do todo. Como disse Walter Carvalho: as cores precisam ser moídas para criar a atmosfera desse filme. De fato elas foram.

O filme foi elaborado de forma a ter uma grande presença do fora de campo. Através da composição atmosférica de cada cena e da atuação de cada ator o filme proporciona uma onda de diversas sensações ao espectador. O modo como foi estruturado joga o espectador para um mundo subjetivo dos personagens. O enquadramento escolhido faz com que o espectador mergulhe na intensidade dos personagens e entre no mundo em que eles vivem.

Estudar o Filme Lavoura Arcaica com a intenção de pontuar a aproximação entre as linguagens cinematográfica e a pictórica desvendou o quanto as linguagens são permeáveis entre si, porém, mantendo as suas singularidades e podendo assim, resultar em algo novo e surpreendente.

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. O Modelo Teatral. In: **O Projeto de Rembrandt**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAZIN, André. **Cinema e pintura**. In: **O cinema: Ensaios**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.172-177.

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

_____. **Documentário Nosso Diário**. 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTÍNEZ, Susana Gómez. **A cerâmica no Gharb al- Ândalus**. Lisboa, 1998.

NOJIMA, Vera Lúcia dos Santos; BUNGARTEN, Vera. **A concepção do desenho visual de Lavoura Arcaica: conceitos e significados**. In: Alceu. v. 11 n 22, p. 158- 173, jan/jun 2011.

PAIVA, Maria Aparecida; SILVA, Anderson Pires. **O incesto em Lavoura Arcaica de Raduan Nassar**. In: CES revista. v.25, p. 231-242. 2011.

STRAUSS, Lévi. **Os pensadores**, vol. L, São Paulo, Abril Cultural, 1980.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, Ismail. **A geometria barroca do destino** In Significação: Revista de Cultura Audiovisual nº 36, 2011.

LIMA, Jorge. **Lavoura Arcaica e a sobrevivência estética de Luiz Fernando Carvalho**. Disponível In <<http://unstonsdeazul.blogspot.com.br/2012/07/ensaio-lavoura-arcaica-e-sobrevivencia.html>>

Desvendando o Teatro: Antonin Artaud. Grandes Nomes. Disponível em: **<<http://www.desvendandoteatro.com/grandesnomes.htm>>**. Acesso em: 21 jul. 2013.

Estudos da Língua e Cultura Árabe. Disponível em: **<<http://www.arabeegipcio.com>>**
Acesso em: 03 mar. 2013

RODRIGUES, Simoni. A Pintura em Pânico. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: **<<http://www.apinturaempanico.com/textos.html>>**. Acesso em: 12 jan 2013.

VIEGAS, Susana. Gilles Deleuze. Film Philosophy. Lisboa, 2010. Disponível em: **<[http://filmphilosophy.squarespace.com/1-gilles-deleuze#\[5\]](http://filmphilosophy.squarespace.com/1-gilles-deleuze#[5])>** Acesso em: 20 jul. 2013.