



Comunicação Midiática

Revista Comunicação Midiática
ISSN: 2236-8000
v. 12, n. 3, p. 83-96, set./dez. 2017

Direção de fotografia, Impressionismo e Barroco em Lavoura Arcaica

Cinematografía, el impresionismo y el barroco en Lavoura Arcaica

**Cinematography, Impressionism and Baroque in To the left of the Father
(Lavoura Arcaica)**

Susana Madeira Dobal Jordan

Pós-doutorado em fotografia (Université Paris 8, 2009), PhD em História da Arte (City University of New York/ Graduate Center, 2002), mestrado em fotografia (New York University/ International Center of Photography, 1994). sudobal@gmail.com

Ana Carolina Roure Malta de Sá

Doutoranda na Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília, na linha Imagem e Som. carolroure@hotmail.com

RESUMO

Apesar de o filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luís Fernando Carvalho ter se baseado no romance homônimo de Raduan Nassar e ter se mantido bem próximo à obra original, a imagem foi também um elemento determinante na recriação do romance no cinema. A direção de fotografia marcante de Walter Carvalho desenvolve uma estética relacionada a dois momentos da história da arte e do cinema: o Impressionismo e o Barroco. O artigo investiga, a partir da fotografia e de outros elementos, como se configuram as relações entre a obra cinematográfica e o uso da luz nesses dois momentos, e de que modo esse diálogo atua na construção da narrativa.

Palavras-chave: Cinema; fotografia; Barroco; Impressionismo.

RESUMEN

Aunque la película *Lavoura Arcaica* (2001), de Luis Fernando Carvalho se han basado en la novela de Raduan Nassar y se han mantenido muy cerca de la obra original, la imagen también fue un factor decisivo para recrear el romance en el cine. La dirección de fotografía de Walter Carvalho desarrolla una estética relacionada con dos momentos de la historia del arte y el cine: el impresionismo y el Barroco. El artículo investiga, desde la fotografía y otros elementos, la forma de configurar las relaciones entre la obra cinematográfica y el uso de la luz en estos dos momentos, y cómo este diálogo trabaja en la construcción narrativa.

Palabras clave: Cine; fotografía; barroco; impresionismo.

ABSTRACT

The film *To the Left of the Father* (*Lavoura Arcaica*, 2001) by Luis Fernando Carvalho is based on a novel by Raduan Nassar and although it does keep close to the novel, image turned out to be a decisive element in the re-creation of that literary work in cinema. The remarkable cinematography by Walter Carvalho develops an aesthetic related to two moments of film and art history: Impressionism and Baroque. Departing from the film's cinematography and other elements, this article investigates how the use of light in cinema occurs in these two moments, and how it works in the narrative construction of this film.

Keywords: cinema, cinematography, Baroque, Impressionism.

Lavoura Arcaica (2001), de Luiz Fernando Carvalho, uma narrativa baseada no romance homônimo de Raduan Nassar, foi um filme marcante para o cinema brasileiro pela radicalidade das experimentações realizadas com a linguagem fílmica, seja nos seus aspectos formais ou narrativos. A direção de fotografia de Walter Carvalho, que dialoga com as ousadias empreendidas pelo diretor do filme, desenvolve uma estética relacionada a dois momentos da história da arte e do cinema: o Impressionismo e o Barroco. O trabalho investiga, a partir da fotografia, como se configuram as relações entre o filme e o uso da luz, e de que modo isso atua na construção da narrativa ao mesmo tempo em que dialoga com a história do cinema e da pintura. Mais do que um mero artifício para embelezar a imagem, o tratamento da luz no filme de Luiz Fernando de Carvalho constitui um recurso narrativo fundamental na tradução do romance, pois ele dá visibilidade a embates cruciais na caracterização do drama.

Em Lavoura Arcaica, a fotografia foi concebida a partir de uma parceria muito íntima entre o cineasta e o fotógrafo. Ambos revelam em entrevistas o quanto conversaram e estudaram juntos questões relativas a luz, a enquadramentos. A preocupação principal de Luiz Fernando Carvalho era “trazer o mundo interno do personagem para o primeiro plano” (Carvalho, 2002, p. 79). Por isso, o trabalho poético com a luz, desenvolvido por Walter Carvalho é bastante relevante para a narrativa do filme, visto que não serve apenas para dar um suporte à filmagem dos atores e do cenário, ou apenas desempenhar um papel estético para se garantir uma boa iluminação. A luz atua como elemento estruturante da narrativa, tanto em favor da criação da expressividade de uma cena de alto teor dramático, atuando como um fator de dramatização, quanto em favor da construção de uma forte atmosfera emocional, a fim de conferir a determinada cena uma significação de ordem psicológica.

A narrativa literária foi, nesse caso, fundamental para a criação da obra cinematográfica. De acordo com o diretor de Lavoura Arcaica, não há um roteiro adaptado, uma fala adaptada, ou seja, o texto foi bastante fiel à obra literária: “Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele. [...] Não há nada [enfim] no filme que não seja do texto do Raduan.” (Carvalho, 2002, p. 45). Entretanto, a importância do texto literário não se dá apenas pelo fato de o diretor optar por mantê-lo ao conceber a linguagem verbal do filme. A própria estrutura da narrativa cinematográfica é desenvolvida a partir do romance. Assim, a ruptura com a cronologia, a fusão dos tempos e dos planos da consciência, a desarticulação do enredo, a descontinuidade temporal e espacial presente no filme, já constituíam a estrutura da narrativa literária. Além disso, o romance de Raduan Nassar serve como fio condutor para o desenvolvimento da linguagem visual. O próprio fotógrafo afirma, por exemplo, que, para criar a iluminação, partiu da seguinte frase do livro: “era boa a luz doméstica da nossa infância” (Nassar, 2014). Por outro lado, o romance é permeado por uma dualidade que será desenvolvida também na fotografia do filme. Veremos então mais adiante como as diversas referências à luz no romance traduzem-se de maneira tão determinante na versão cinematográfica da obra.

Apesar da importância do romance para a construção do filme, este artigo não pretende defender um discurso sobre fidelidade de adaptações de obras literárias para o cinema. Afinal, parte-se do pressuposto de que toda história é contada a partir de uma perspectiva particular, de uma sensibilidade única pertencente àquele que narra, ou seja, narrar não é somente “contar ingenuamente uma história, é uma atitude argumentativa, um dispositivo

de linguagem persuasivo, sedutor e envolvente. [...] quem narra quer produzir certos efeitos de sentido através da narração” (Motta, 2013, p. 74). A versão cinematográfica de *Lavoura Arcaica* é portanto uma outra narrativa, que reafirma o sentido do texto literário, mas, ao mesmo tempo, o amplia, o transforma, o modifica, o atualiza para melhor aproveitar os recursos da linguagem cinematográfica. E não poderia ser diferente, até mesmo porque, além de uma nova interpretação para uma mesma história, há de se considerar as diferenças essenciais entre os dois meios, cada qual com uma linguagem própria. Desse modo, a transposição do livro para o filme, consiste em uma espécie de tradução do discurso literário, unicamente verbal, para o discurso cinematográfico, estruturado por diferentes meios de expressão, incluindo, além das palavras (escritas e faladas), imagens em movimento, efeitos sonoros e cinematográficos de uma maneira geral (Stam, 2008). Luiz Fernando Carvalho afirma, em entrevista, que ao ler o livro vislumbrou o filme, já que as palavras de Raduan Nassar o instigavam a criar imagens que fossem além das possibilidades enquanto discurso verbal, ou seja, além de um sentido primeiro das palavras. O diretor sabe que tanto o cinema não pode concretizar o que a literatura realiza, quanto a literatura não pode expressar o que cinema materializa.

Primeiro eu li o *Lavoura...* e visualizei o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alcançando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens. Mas que imagens seriam estas? Que história teria estas imagens? (Carvalho, 2002, p. 35-36).

Segundo Xavier (2003, p. 63), “o lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’”. Assim, quando Luiz Fernando Carvalho afirma ter tentado estabelecer um diálogo entre as imagens das palavras e as imagens do filme, ele demonstra que buscou no romance de Raduan Nassar um norte para desenvolver o seu trabalho, mas sem ignorar as diferenças entre os códigos formais do cinema e da literatura. Ele assume então, que a obra literária foi o seu ponto de partida. Entretanto, quando se pergunta “mas que imagens seriam estas?”, deixou claro que, por mais imagético que fosse o texto literário, ele ainda teria um longo percurso para descobrir e alcançar a sua versão com imagens em movimento. Ele aponta, assim, para uma certa autonomia do cinema na adaptação do romance.

Trata-se, portanto, de usar artifícios que façam com que o cinema fale o que a literatura diz a seu modo; ou seja, utilize recursos que lhe são próprios e que inevitavelmente terminam por dialogar com a história do cinema e até da pintura. Nesse contexto, não apenas o uso da luz, mas também das lentes, dos movimentos de câmera, dos ângulos de filmagem, da montagem abertamente utilizados nesse filme justificam-se pela necessidade de também fazer falar o que alguns autores definem como o indizível. Sendo assim, essa investigação sobre o uso da luz e da fotografia em uma adaptação leva a uma reflexão sobre os ecos do cinema com a sua própria história que, em última instância, terminam por iluminar

a potencialidade mesma da linguagem cinematográfica e do texto literário que serviu de fonte para a adaptação.

Um dos primeiros momentos de autoconsciência do cinema ocorreu com o movimento impressionista que se deu na época da I Guerra Mundial, originalmente na França, quando cineastas e críticos viram a necessidade de produzir uma reflexão e produção cinematográfica que se diferenciasse das grandes produções hollywoodianas que já começavam a despontar no mercado mundial. Cineastas como Jean Epstein, l'Herbier, Germaine Dulac, Abel Gance, Louis Delluc realizaram obras que se caracterizaram pelo experimentalismo, trabalho de câmera e montagem diferenciados. As realizações iam desde filmes independentes até produções maiores como *Napoleão* (1927), de Abel Gance e *O dinheiro* (1928) de l'Herbier (Martins, 2006). Nos anos 1920 o cinema se fortaleceu com a criação de periódicos e cineclubes ao mesmo tempo em que nascia uma crítica especializada que fortalecia também a importância do cinema no cenário cultural. Ricciotto Canudo e Louis Delluc foram nomes que marcaram as primeiras reflexões sobre o cinema e que procuraram apontar em seus escritos e palestras a especificidade da obra cinematográfica. Se por um lado a produção do período caracterizou-se por filmes com uma edição acelerada, por outro, usaram-se diversos recursos como o fora de foco, a iluminação e deformações que deveriam expressar aspectos psicológicos dos personagens. Esses elementos formais encontram ecos em Lavoura Arcaica, seja no uso da luz como recurso expressivo, seja no desfoque deliberado em muitas cenas que terminam por colocar o espectador em contato menos com uma informação útil para o enredo do filme do que com algo que remete a uma impressão do personagem comunicada ao espectador. De fato, o cinema impressionista caracteriza-se também pela pouca importância dada à história que termina sendo mero pretexto para a utilização de recursos cinematográficos capazes de intensificá-la.

Também o barroco no cinema se caracterizou por um enfraquecimento da narrativa em prol da ênfase em recursos cinematográficos e artificialismos que afastam a narrativa da mera função de objetivamente contar uma história. As primeiras reflexões sobre o barroco no cinema surgiram a partir da segunda metade dos anos 1950 e se consolidaram com o primeiro volume da revista francesa *Étude Cinématographique* dedicado ao cinema e ao barroco, em 1961. Quarenta anos depois, outra publicação importante se dedicava ainda ao mesmo tema em edição especial da revista *Vertigo* (2000). Embora Antoine de Baecque (2000) considerasse então que o barroco no cinema estaria ligado a um período da crítica cinematográfica logo após o filme *Lola Montès* de Max Ophüls (1955), o barroco tem sido considerado principalmente como um conjunto de características que permeiam a história do cinema podendo abranger a obra de cineastas distantes no tempo como Alain Resnais (especialmente no filme *O ano passado em Marienbad*, realizado no mesmo ano da publicação do primeiro volume da revista *Étude Cinématographique* e eterna referência nas discussões sobre o barroco no cinema) ou a obra mais recente de Peter Greenaway (que seria barroco não apenas nos seus filmes ambientados na época histórica do barroco, no século XVII).

Uma série de características em comum uniria, portanto, a obra de cineastas como Orson Welles, Raoul Ruiz, além dos dois já mencionados, e o próprio Luiz Fernando Carvalho (seja no filme em questão, seja em algumas das suas produções para a televisão como *Capitu* ou *A pedra do reino*). Um olho barroco da câmera, que Christine Buci-Glucksmann define como sendo artificioso e polissêmico, não obedece a cronologia pois mistura tempos, e nem o espaço euclidiano, pois condensa e religa o que a linearidade espacial só con-

cebia como distante. Para a autora, se o barroco insiste no erotismo dos corpos, ele se define ainda pela presença de um corpo afirmado e reafirmado porém sempre ausente (Bucci-Glucksmann, 1987). Guy Scarpetta (1988) define diferentes tipos de barroco na história do cinema: a acumulação de contrapontos metafóricos que desviam da ação em Eisenstein; o júbilo técnico de Orson Welles; a sensualidade exacerbada de Sternberg com a profusão de cenários e figurinos; a teatralização de Visconti e Oliveira com a representação dentro da representação; a retórica rica de Raoul Ruiz e seu uso constante de figuras de linguagem.

Não seria difícil reconhecer em *Lavoura Arcaica* cada uma dessas características. Além dos desfoques e deliberado atraso da narrativa que também agradaram aos impressionistas e que davam conta de representar estados da consciência no cinema, há o tempo oscilante na lembrança de André que vaga entre momentos e locais diferentes deixando às vezes o espectador desorientado com uma lógica que não é a da ação, e sim a das percepções e do pensamento do personagem; o erotismo está presente não apenas no incesto que move o enredo, mas em algo mais difuso como a atenção lenta que a câmera dá à fumaça que se expande, aos pés que se afundam nas folhas ou ainda o uso teatral do som do trem, ensurdecedor e erotizado. O corpo barroco desesperadamente ausente está aqui presente pelo intenso desejo por um amor incestuoso, portanto impossível. A teatralidade que Scarpetta viu em Luchino Visconti e Manoel de Oliveira surge aqui também na parábola do faminto representada dentro do filme em uma narrativa do pai de André, e enfatizada pela fotografia com a mudança para o preto e branco. As figuras de linguagem, enfim, são também recorrentes, a começar pela antítese que é o que rege o uso metafórico da luz em *Lavoura Arcaica*.

Impressionismo e barroco dialogam não apenas por terem em comum o fato de serem momentos da história do cinema em que a crítica se ocupa em destacar o potencial da linguagem cinematográfica, mas ainda pelo gosto difuso pela poesia, mistério, ambiguidades. Tais preferências encontram eco no gosto da pintura barroca pelo claro escuro em oposição à luminosidade homogênea da pintura renascentista.

Os efeitos de uma luz muito intensa, destruidores de formas, e os efeitos de uma luz muito fraca, que as dissolve, são problemas que na época clássica, estavam fora do âmbito da arte. O Renascimento também retratou a noite. As figuras, nesse caso, também são mantidas em penumbra, mas resguarda-se a precisão formal de cada uma. No Barroco, ao contrário, as figuras confundem-se com a obscuridade geral, e suas formas são apenas vagamente sugeridas. O gosto Barroco desenvolveu-se a ponto de considerar bela essa clareza relativa (Wölfflin, 2000, p. 277).

Porém, em *Lavoura Arcaica*, há mais do que penumbra, pois trata-se de tornar a luz metafórica, fazê-la dizer o que está mais na ordem do que pode ser sentido do que daquilo que pode ser verbalizado. O embate entre claro e escuro presente nas telas de pintura barroca se reflete, dessa forma, em outros embates explorados no filme: entre a mãe afetuosa e o pai que chama para o trabalho ou entre a infância feliz e o corpo adulto torturado pelo desejo – é assim que o que era *chiaroscuro* pictórico pode se transformar em embate entre amor e punição, desejo e razão ou, em termos mais visuais, entre luz e trevas metaforizadas. Vejamos, portanto, um breve resumo do filme para podermos verificar em seguida

como o uso da imagem permite que o filme dialogue com momentos da história do cinema e da pintura ao mesmo tempo em que mantém-se fiel à história que deve contar, porém utilizando recursos que são próprios da linguagem visual.

O romance de Raduan Nassar narra a história de André, um jovem que resolve ir embora da fazenda em que morava com sua família, em busca de se libertar dos discursos impositivos do pai, pautados na doutrina cristã, e esquecer a paixão por sua irmã Ana, que tanto o angustia. Pedro, o seu irmão mais velho, a pedido da mãe, vai ao encontro de seu irmão com a incumbência de levá-lo de volta para casa. Em um pequeno quarto de pensão em um vilarejo qualquer, completamente solitário, André é encontrado pelo irmão, que tenta convencê-lo a retornar ao seio da família. Antes de decidir voltar para casa, ele narra a Pedro os motivos de sua fuga, revelando a ele a relação incestuosa estabelecida com a sua irmã Ana e a sua revolta com a austeridade do pai, com os seus ensinamentos severos, que se opunham à sensibilidade exacerbada da mãe. Quando retorna ao lar, todos se encontram em preparativos para uma festa em homenagem a sua chegada, que acaba se tornando uma tragédia familiar envolvendo um ataque de fúria do pai que termina matando Ana em um momento em que ela dança de maneira provocativa para todo o público da festa, especialmente para o irmão.

O texto de Raduan Nassar é narrado em primeira pessoa, a partir dos fluxos de consciência do jovem André, que relembra sua infância e adolescência até o momento de sua partida. Desse modo, o leitor tem acesso à expressão direta dos estados mentais do personagem, em que se articulam em fluxo ininterrupto suas lembranças, emoções e sentimentos ambíguos e obscuros.

O romance oferece ao leitor um aprofundamento no processo psíquico do narrador-personagem. O universo interior obscuro de André é expresso por meio de paradoxos, como se pode observar no seguinte trecho, quando André se refere à insuportável ternura do seu irmão: “[...] foram seus olhos plenos de luz em cima de mim que me fizeram envenenado [...]” (Nassar, 2014, p. 15). As construções paradoxais e as ambiguidades na maior parte das vezes remetem a uma oposição entre luz e sombra, luz e trevas, claro e escuro. As contradições interiores de André, portanto, são metaforizadas por esse jogo de luz e sombra presente em diversos momentos na narrativa literária.

“E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso”, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava confuso, e até perdido[...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos (Nassar, 2014, p. 13).

O filme traz uma direção de fotografia que busca na linguagem literária um fio condutor para desenvolver a linguagem visual. O fotógrafo traduziu, então, para a fotografia uma luz clara, diurna, que acompanha o André menino. Às vezes essa luminosidade torna-se por demais intensa, dando lugar a um excesso de claridade que se relaciona também à carga exacerbada de afeto da mãe, algumas vezes mencionada por André com uma conotação

negativa. Na sequência abaixo, André começa a lembrar a infância. Ele narra em voz *off* o seguinte trecho retirado do romance de Raduan Nassar: Era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, [...] (Nassar, 2014, p.25). Enquanto ele narra, a cena é filmada a partir de planos sequências que evidenciam a claridade no interior da casa, metaforizando a luz boa da infância de André.



Figura 1: A Luz boa da infância de André, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001)

Depois de uma pausa em sua fala, André complementa: “essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo no mundo [...]” (Nassar, 2014, p. 26). E uma nova sequência se inicia evidenciando a claridade perturbadora na vida adulta de André. Nessa sequência, a intensidade da luz vai aumentando cada vez mais até se tornar apenas um clarão. A figuratividade da imagem desaparece aos poucos dando lugar ao vazio, ao imaterial, ao invisível. A transparência é substituída por uma opacidade que concede um mistério à cena. A superexposição a que a imagem é submetida ao final da sequência é um recurso técnico-estilístico muito utilizado no cinema impressionista francês que busca justamente a “materialidade não-figurativa da imagem” (Aumont *et al.* 1995, p. 47), a fim de evocar estados de alma. Assim, a mudança da luz ao longo dessa sequência também metaforiza como o excesso de afeto da mãe tornou-se perturbador a André.

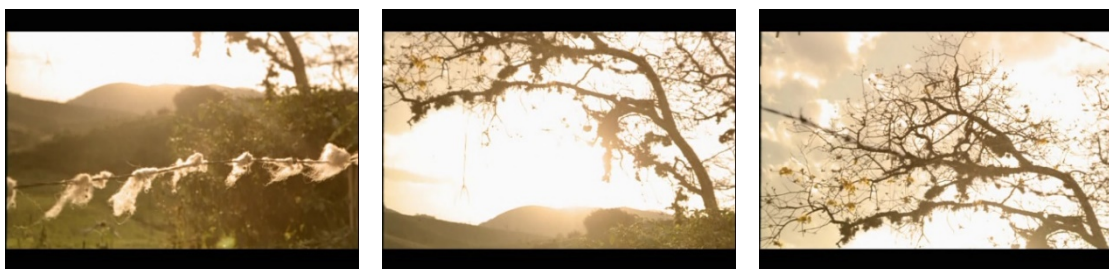




Figura 2: O diálogo com o cinema impressionista em *Lavoura arcaica* (Carvalho, 2001)

Essa luz se contrapõe à luz tenebrista do pai autoritário, emocionalmente distante, portador da verdade absoluta, que fala os sermões na fazenda iluminada apenas por uma luz de lampião. Se por um lado a mãe alimenta as crianças na cozinha iluminada, por outro, o pai, também à mesa, é uma presença autoritária que tenta doutrinar, com palavras severas, os filhos silenciosos.



Figura 03: Duelo de luzes - Luz da infância X Luz Tenebrista, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001)

Os contrastes claro-escuro também presentificam sentimentos de angústia e pessimismo, criando uma atmosfera sombria e tensa, além de evidenciar a oposição entre a luz da infância de André a interioridade sombria dele quando adulto. A iluminação contrastada em *Lavoura Arcaica* dialoga com o Tenebrismo de Caravaggio, que consiste “no uso da luz em termos emocionais” (Trevisan, 2003: 240). Essa técnica de iluminação “[...] dotou a arte Barroca de seu recurso estilístico por excelência: o contraste. Efetivamente, o eros barroco é um eros de antítese, de oposições estridentes, de sentimentos conflituosos. É uma arte de movimentos que se contrariam” (Trevisan, 2003, p. 241). Essa adaptação cinematográfica traz uma narrativa com fortes contrastes humanos e a fotografia marcada pelo uso exacerbado de uma iluminação claro-escuro metaforiza essas oposições. Vemos, por exemplo, no quadro abaixo de Caravaggio um São João Batista ao mesmo tempo santo na referência do espectador, porém um jovem sensual reclinado, envolto em um pano vermelho e em uma luminosidade que destaca menos o rosto que lhe daria uma identidade do que partes do seu corpo que se misturam com partes do tecido maleável. Uma mesma fusão entre o sagrado e o o profano sugerida pela luminosidade além do cenário e das palavras, ocorre no filme *Lavoura Arcaica* na cena em que André confessa o seu amor a Ana que está ajoelhada em uma capela. Os dois estão envoltos em uma luz que mal contorna os corpos e as palavras

de André falam do amor incestuoso entre os dois como um milagre. A antítese prossegue nos papéis que ele atribui aos pais na sua fala: “Se o pai no seu jeito austero quis fazer da casa um templo, a mãe transbordando no seu afeto só conseguiu fazer dela uma casa de perdição.” Religiosidade e erotismo se juntam, portanto, como no quadro do São João Batista do Caravaggio.



Figura 4: São João Batista reclinado, 1610, Caravaggio

Na sequência abaixo, Pedro, o irmão mais velho, conversa demoradamente com André. Pedro é o representante da Lei e da intransigência paterna em contraposição ao desejo e afeto exagerado da mãe. Nesse diálogo, o que está em questão é o retorno e uma necessária submissão a essa Lei que estrutura e sustenta uma certa composição e ordenamento familiar. Nessa estrutura o desejo aparece de modo marginal e com uma dimensão mortífera enquanto a luz continua a apenas sugerir o contorno dos corpos.



Figura 5: Conversa entre irmãos: a Luz Tenebrista , em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001)

A fotografia dessa cena apresenta enquadramentos, predominantemente, em primeiro plano, e uma luz lateral (a luz tenebrista) responsável pelo forte contraste de luz e sombra. Essa oposição alcançada pela iluminação sugere o estado interior dos personagens. A fotografia está voltada mais para dentro do que para fora. Ela não pretende expressar a história de uma família tal como se vê na realidade cotidiana e sim mesclar-se ao estado de angústia e de sofrimento a que seus membros se encontram aprisionados. Sabe-se que será com o retorno de André que a dimensão mortífera de uma Lei transgredida comparecerá.

As paisagens externas de *Lavoura Arcaica*, em algumas cenas, dialogam com a pintura impressionista. A técnica pictórica de representar as figuras sem apresentar contornos nítidos tão característica desse movimento foi traduzida para a fotografia do filme por meio da utilização do desfoque. Além disso, do mesmo modo que a pintura impressionista não apresenta fortes contrastes de luz e sombra, enfatizando o claro-escuro, muitas paisagens em *Lavoura Arcaica* também não são marcadas pelo contraste, já que recebem sombras luminosas e coloridas, assim como no impressionismo pictórico.



Figura 6: Diálogo com o impressionismo pictórico, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001).

Considerações Finais

As formalizações estéticas que constituem o plano de expressão de *Lavoura Arcaica* tornam visíveis os aspectos invisíveis relativos ao conteúdo da narrativa. Segundo Klee (2001, p. 23), “as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo”. No filme, expressão e conteúdo são inseparáveis, eles se completam e se produzem ao mesmo tempo. O tratamento dado à imagem termina servindo para desvendar o que é apenas insinuado pela narrativa, ou seja, para intensificar a experiência dos personagens que a narrativa pretende explorar. A fotografia revela-se, portanto, como elemento-chave e não simplesmente como mera técnica de captação de imagens, configurando-se como agente que contribui para a construção do sentido do filme. Assim, a *Lavoura Arcaica* cinematográfica confirma as reflexões de Virginia Woolf sobre a potencialidade da linguagem cinematográfica em expressar o indizível:

Mas se uma sombra, num certo momento, pode sugerir muito mais do que os gestos e as palavras reais de homens e mulheres num estado de medo, parece evidente que o cinema tem ao seu alcance inumeráveis símbolos para emoções que não conseguiram até agora encontrar expressão (Woolf, 2015, p. 97).

Para pensar a direção de fotografia em *Lavoura Arcaica* retoma-se ainda a reflexão do pintor Paul Klee (2001, p. 43): “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. Assim, o diretor não reproduz as obras do Barroco ou do Impressionismo, mas torna visível aspectos desses movimentos que, combinados com a linguagem cinematográfica e com o romance original, resultam em formalizações estéticas que materializam o infigurável (Corrain, 2004). De que outra forma convencer, por exemplo, sobre a inusitada afinidade entre o sagrado e o profano senão pela insinuação da luz nos corpos? Nas palavras de outro pintor, a imagem tem que provocar ecos:

A ressonância é, pois, a alma da forma, que só por ela pode vir à luz, e age do interior para o exterior. A forma é a expressão exterior do conte-

údo interior. Eis por que não se deve divinizar a forma. Só se deve lutar pela forma na medida em que ela pode ajudar a exprimir a ressonância interior. (Kandinsky, 1996, p. 142).

Nas palavras do diretor de fotografia, em entrevista contida nos extras do filme presentes no DVD, há uma revelação a ser buscada pela imagem. Walter Carvalho menciona uma reflexão do poeta polonês Zibgniew Hebert, que fala da ignorância que nós temos ao olhar um objeto por fora e não conhecê-lo por dentro. Para o poeta, podemos dividir o objeto em dois e ainda assim continuarmos na ignorância sobre a sua essência. Porém, para o fotógrafo, *Lavoura Arcaica* é um filme em que se mostra o lado de fora das figuras e dos objetos, mas também o lado de dentro deles. Isso pode ser verificado em tantas impressões e também sensações táteis exploradas pela movimentação dos atores, pela luz que os envolve, pelas distorções óticas, pela edição, pelo desfoque, pelo movimento da câmera.

A “lavoura cinematográfica” é, finalmente, ela mesma arcaica, pois desenvolve um duplo diálogo: por um lado conversa com o tempo da história e suas revelações por imagens pictóricas ou cinematográficas; por outro, dialoga ainda com os mais sombrios e também luminosos impulsos humanos laboriosamente evocados.

Recebido em: 01 nov. 2017

Aceito em: 12 dez. 2017

Referências

AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BAECQUE, Antoine de. Du concept au fétiche: penser un nouvel âge du cinéma. La critique et le Baroque, **Vertigo**. Edição especial: Projection Baroques. (Paris: Jean-Michel Place et Sueurs froides-Vertigo; Marseilles: Musées de Marseille, 2000). 25-30.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. L'oeil baroque de la caméra. In: BUCI- GLUCKSMANN, Christine; D'ALLONES, Fabrice Revault. **Raoul Ruiz**. Paris: Dis Voir, 1987.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme LavouraArcaica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CORRAIN, Lúcia. A espacialidade no quadro à luz noturna e a construção da intimidade. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo francês. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: UnB, 2013.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCARPETTA, Guy. **L'Artifice**. Paris, Grasset, 1988.

STAN, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

TREVISAN, Armindo. **O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã**. Porto Alegre: AGE, 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

WOOLF, Virgínia. **O sol e o peixe: prosas poéticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.