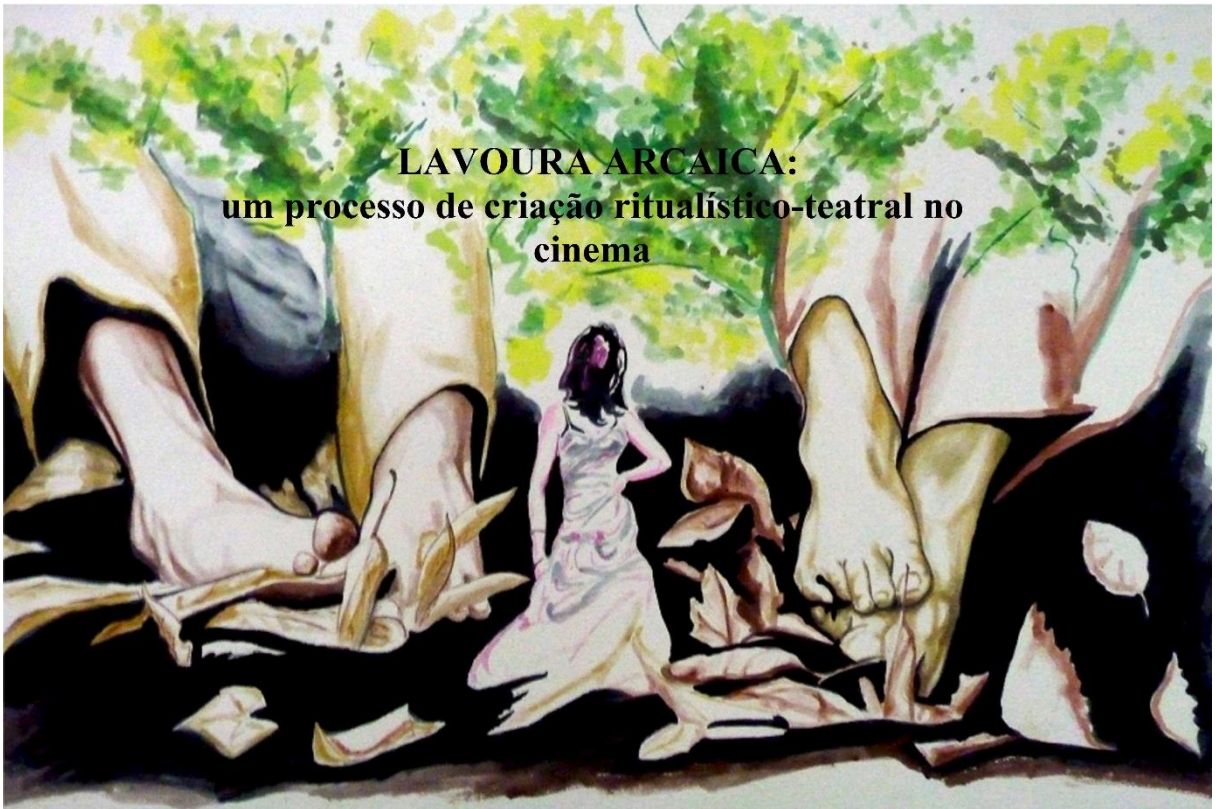


**LAVOURA ARCAICA:
um processo de criação ritualístico-teatral no
cinema**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes

**LAVOURA ARCAICA:
um processo de criação ritualístico-teatral no cinema**

Henrique Manoel Silva de Oliveira

Belo Horizonte
2017

HENRIQUE MANOEL SILVA DE OLIVEIRA

**LAVOURA ARCAICA:
um processo de criação ritualístico-teatral no cinema**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Prof. ^a Dr. ^a Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga)

Belo Horizonte
2017

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Manara, Henrique Selva, 1979-

Lavoura arcaica [manuscrito] : um processo de criação ritualístico-teatral no cinema / Henrique Manoel Silva de Oliveira. – 2017.

122 f. : il.

Orientadora: Maria Beatriz Braga Mendonça.

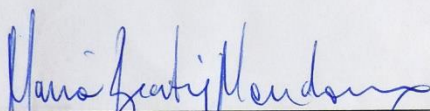
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Nassar, Raduan, 1935- – Lavoura arcaica – Crítica e interpretação – Teses. 2. Carvalho, Luiz Fernando – Teses. 3. Diretores e produtores de cinema – Teses. 4. Linguagem cinematográfica – Teses. 5. Improvisação (Representação teatral) – Teses. 6. Cinema – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

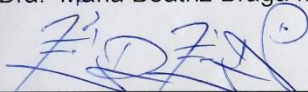
CDD 791.43015

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **HENRIQUE MANOEL SILVA DE OLIVEIRA** Número de Registro **2015655527**

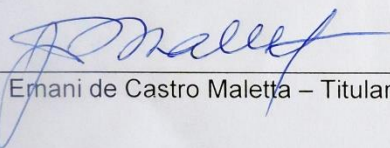
Título: "LAVOURA ARCAICA: um processo de criação ritualístico-teatral no cinema"



Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Edén Silva Peretta – Titular- UFOP



Prof. Dr. Emami de Castro Maletta – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 27 de março de 2017.

Dedico essa dissertação à minha família e à cidade de São Lourenço no sul de Minas Gerais, lugar aonde começou minha lavoura no mundo das artes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço minha família especialmente minha mãe Maria Inês e meu irmão João Junior por todo estímulo e compreensão durante a fase final da escrita e a minha amiga Fernanda Dusse, pessoa que muito me encorajou, acompanhou, me trouxe reflexões, textos e olhares sinceros que muito inspiraram essa pesquisa. Agradeço minha orientadora Bya Braga, por seu compromisso e compreensão durante esses dois anos de convivência e aprendizado e também à agência financiadora desta pesquisa CAPES (bolsa de mestrado) sem a qual este trabalho teria sido muito mais difícil de ser realizado. Aos meus amigos e professores da UFOP André Ferraz, Ernesto Valença, Clóvis Domingos, Édén Peretta e Alessandra Vannucci por terem me orientado e acompanhado o início da minha escrita acadêmica ainda nas graduações em Ouro Preto. Agradeço aos olhares precisos e generosos dos professores: Ernani Maletta e Rafael Conde, no episódio da minha qualificação, e novamente junto a Édén Peretta por aceitarem participar da banca final. Agradeço a atriz Simone Spoladore por sua gentileza em me conceder uma entrevista e por ser uma grande inspiração no cinema e no teatro. Agradeço com imenso carinho aos amigos de longa data companheiros de performances e encenações e discussões ético-acadêmicas Du Sarto, Lenine Guevara, Ellen de Paula, Marcelo Fiorin, Bárbara Carbogim, Emerson Pereira, Adriana Maciel, Leonardo Paulino, Carlos Alberto Ferreira, conversando com vocês aprendi a respeitar as minhas lágrimas, mas ainda mais minhas risadas. Agradeço à “Banda mais esquisita da cidade” e seus integrantes, Mariane Rodarte, Michela Oliveira, Dri, Agnaldo “Há Ri”, Laira Oliva e Luziel Arã, sem vocês o segundo semestre do ano de 2016 teria sido muito triste e sem graça. Agradeço ao grande mago Daniel Ducato que soube me mostrar que dragões e gigantes me trariam força e poesia e não insegurança e temor. Agradeço aos meus colegas de mestrado Giovanna Martins, Míriam Medeiros, Daniela Oliveira, Júlio Vianna, pelas trocas sinceras e bons cafés no piscinão da EBA, e agradeço especialmente a professora Daisy Leite Turrer por sua dedicação e paixão pela vida acadêmica que muito me inspiraram no início do mestrado, e aos professores Fernando Mencarelli e Elisa Belém por suas generosidades em discutirem comigo as possibilidades do meu projeto. Agradeço às amigas Sabrina Biê e Valéria Iglesias por várias tardes conversando sobre os olhares atípicos surpreendentes que a vida coloca em nossos caminhos e ao amigo Rafael Lovisi por toda sua paciência, calma, generosidade e olhar carinhoso à minha escrita, sempre me socorrendo pessoalmente ou virtualmente nas horas das dúvidas e inseguranças. Valeu,

Rafa. Agradeço ao amigo Frederico Caiafa por ter revisado essa dissertação com todo o carinho e compromisso e meus amigos de São Lourenço Emmanuel Santiago e Luiz Carlos (Chá) pelas reflexões muito significativas nas últimas semanas da escrita. E por último, mas não menos importante, agradeço aos amigos de casa, Filipe Framil, Stephanie Dias, Daniel Guimarães e o Duke pela paciência, apoio e camaradagem em todos esses meses morando juntos.

[...] sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história[...].

Raduan Nassar.

RESUMO

Luiz Fernando Carvalho é um renomado diretor de séries e novelas televisivas. Em seu primeiro longa-metragem lançado em 2001, *Lavoura Arcaica*, inspirado no romance homônimo de Raduan Nassar, o diretor procura caminhos originais para se renovar como criador. Por meio dessa pesquisa temos o objetivo de apresentar uma reflexão acerca do processo de criação desse diretor de cinema que em seu filme *Lavoura Arcaica* constrói uma metodologia com estruturas ritualísticas visando a uma preparação de todos os envolvidos para o processo criativo. Também pretendemos refletir acerca de sua postura como um diretor que desconstrói os formatos tradicionais da indústria cinematográfica apostando na produção de uma cena que surge a partir de práticas de improvisação e das relações construídas entre os participantes do filme, elenco, fotógrafo, figurinista e o próprio diretor. Essa reflexão foi realizada com base nos depoimentos do diretor, atores e fotógrafo no *making off* do filme e também a partir de uma entrevista cedida pelo diretor a seis especialistas em cinema e comunicação em 2 de outubro de 2001, no Teatro de Ipanema (Rio de Janeiro), transformada no livro “Sobre o filme *Lavoura Arcaica*”. Este material foi analisado a luz de textos de Antonin Artaud, autor citado pelo diretor em depoimentos e em especial o “Teatro e seu Duplo” livro onde Artaud apresenta seus apelos por um Teatro que retorne às suas qualidades ritualísticas.

Palavras-Chave: Antonin Artaud; Cinema; Improvisação performativa; *Lavoura Arcaica*; Ritual; Teatro.

ABSTRACT

Luiz Fernando Carvalho is a renowned Brazilian movie and television novels and series director. In your first feature film, released in 2001, *Lavoura Arcaica*, inspired in a namesake romance novel of the writer Raduan Nassar. The director search for original ways to renew yourself as a creator. Through this research, we have the goal to show a reflection about the creative process from the film director who build a methodology in your movie *Lavoura Arcaica* with ritualistic structures, looking for lead up all involved at the creative process. Also, we pretended reflect about your laying as a director which deconstructs traditional forms of movie mainstream betting in a production of scene that appear starting from improvisation practices and the relations building between the film participants, the cast, photographer, costumer and the director himself. This reflection was fullfilled based in director, actors and photographer interview on making off about the film given to six specialists at Ipanema Theater (Rio de Janeiro), 2nd of october 2001, transformed in a book: *Sobre o Filme Lavoura Arcaica*. All materials analyzed in the light of Antonin Artaud texts, quoted by the director on your testimony in the interviews, in special “The Theatre and Your Dual”, book where Artaud shows your appeals to theatre returns to your ritualistic qualities.

Keywords: Antonin Artaud; Cinema; *Lavoura Arcaica*; Performative Improvisation; Ritual; Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Menino sob a árvore. Aquarela sobre papel Canson. Trabalho nosso, 2015	23
Figura 2: A linha do tempo, Fotografia de aquarela sob papel Canson, trabalho nosso, 2015	53
Figura 3: Trabalho em processo. Fotografia de obra, aquarela sob Canson, 2015	68
Figura 4: Roteiro do filme dirigido por Fernando Meirelles, por Bráulio por Montovani, Cidade de Deus	84
Figura 5: Detalhe de Lavoura Arcaica. Aquarela sobre Canson, 2015	94
Figura 6: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 01'10"	102
Figura 7: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 01'26"	102
Figura 8: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 01'55"	103
Figura 9: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 02'02"	103
Figura 10: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 02'36"	103
Figura 11: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 39'38"	104
Figura 12: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 41'16"	105
Figura 13: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 41'26"	104
Figura 14: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 41'36"	106
Figura 15: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 41'37"	106
Figura 16: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 43'01"	106
Figura 17: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena Selton	107

de Mello. Imagem de Wagner Carvalho, 2007, 43'02"	
Figura 18: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho Cena de Selton Mello. Imagem de Wagner Carvalho, 2007, 43'08"	107
Figura 19: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 57'01"	108
Figura 20: <i>Lavoura Arcaica</i> , direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Raul Cortez. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 57'52"	109
Figura 21: <i>Lavoura Arcaica</i> , direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Raul Cortez. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 1:18'10"	111
Figura 22: <i>Lavoura Arcaica</i> , direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho 2007, 1:18'17"	111
Figura 23: Lavoura Arcaica, direção Luiz Fernando Carvalho. Cena da festa. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:40'27"	113
Figura 24: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:40'31"	113
Figura 25: Lavoura Arcaica, direção Luiz Fernando Carvalho. Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:40'32"	113
Figura 26: Lavoura Arcaica, direção de Luiz Fernando de Carvalho. Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:40'39"	114
Figura 27: <i>Lavoura Arcaica</i> , direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:41'37"	114
Figura 28: <i>Lavoura Arcaica</i> , direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:41'43"	114
Figura 29: <i>Lavoura Arcaica</i> , direção Luiz Fernando Carvalho Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:41'47".	115
Figura 30: <i>Lavoura Arcaica</i> , direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:41'55"	115
Figura 31: <i>Lavoura Arcaica</i> , Luiz Fernando Carvalho. Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, ano do filme 2007, 2:42'17"	115
Figura 32: <i>Lavoura Arcaica</i> , direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:42'52"	116
Figura 33: <i>Lavoura Arcaica</i> , direção Luiz Fernando Carvalho. Cena de Raul Cortez. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:44'02"	116

- Figura 34: *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho. Cena de Juliana Carneiro. 116
Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:44'04"
- Figura 35: *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho. Cena de Raul Cortez. Imagem 117
de Walter Carvalho, 2007, 2:44'06"
- Figura 36: *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho. Cena de Raul Cortez. Imagem 117
de Walter Carvalho, 2007, 2:44'08"
- Figura 37: *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho. Cena de referência a morte 117
de Ana. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:44'09"

* As datas das imagens dos frames do filme datam como 2007 por termos pesquisado o filme na versão do DVD de 2007.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. PLANO GERAL: CINEMA ESPAÇO TEMPO RITUAL.....	23
1.1. Ritual como performance, performance como ritual.....	32
1.2. Rituais de passagem como ações transformadoras.....	39
1.3. Cinema, um espaço para o exercício de communitas	42
1.4. Diretor como um performer xamã	47
2. PLANO-SEQUÊNCIA LAVOURA ARCAICA E SEUS RITOS	53
2.1. Resumo de Lavoura Arcaica.....	54
2.2. O drama social da Lavoura.....	56
2.3. O ritual de Carvalho.....	58
2.4. Rito de isolamento: o espaço sagrado da fazenda	61
3. PLANO SUBJETIVO: MERGULHOS DOS CORPOS.....	68
3.1. Primeiro mergulho: a jornada à fonte	68
3.2. Segundo mergulho: improvisações performativas.....	76
4. PLANO DETALHE: O teatro na Lavoura	94
4.1. A obra de arte total	94
4.2. Cenas teatralizadas	100
CONCLUSÃO.....	118
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

Olhem[...] pelo pouco que eu consegui colocar aqui, as razões que me levaram a filmar o Lavoura[...] são razões[...] são cacos de vários lugares, estilhaços que me ajudaram a formar o filme.

Luiz Fernando Carvalho

Lavoura Arcaica, lançado em 2001, é o primeiro trabalho na linguagem cinematográfica do carioca Luiz Fernando Carvalho, diretor de novelas e séries para televisão. O filme é inspirado no livro homônimo escrito pelo paulista descendente de libaneses Raduan Nassar, originalmente publicado 1975, e considerado uma das obras mais importantes da literatura brasileira das últimas décadas. Carvalho, em busca de se reinventar como artista, encontra, no romance, a história de um filho transgressor de leis, ordens da família e o material capaz de empreender sua aventura de linguagem, a aventura na qual desconstruiria suas práticas e métodos de criação áudio visual. Aposta, também, na criação de um ritual para a concepção de seu filme, um ritual no qual pudesse se reinventar como criador e reinventar as relações entre a equipe de um filme. Almejando uma experiência que seja um mergulho, uma experiência artística que transborda vida em cada um dos participantes.

Parafraseando o diretor, as razões que me levaram escolher o filme como objeto de pesquisa partem de vários momentos da minha trajetória no mundo das artes, por isso sinto a necessidade de relatar esses caminhos a fim de contextualizar como cheguei até aqui. Venho de uma cidade no interior do sul de Minas Gerais, São Lourenço, uma cidade muito famosa por suas águas com propriedades medicinais e por sua atmosfera mística. A cidade e suas vizinhas Baependi, Aiuruoca, São Tomé das Letras, etc. são muito procuradas por serem reconhecidas como retiros espirituais onde o contato com uma natureza mais preservada e o acesso a uma grande diversidade de religiões, e seus rituais, oferecem caminhos ao recolhimento, à autorreflexão e a experiências transcendentais que visam a transformação do ego. Podemos encontrar desde tradicionais missas católicas como também romarias que ligam a cidade de São Lourenço à Baependi, em uma jornada de 12 horas até a igreja da santa local, Nhá Chica. Também são tradicionais os grupos de Folias de Reis e suas longas caminhadas com uma trupe de músicos e palhaços arrecadando doações para seu banquete, no dia 6 de janeiro. Além dos rituais católicos na região também encontramos uma ampla variedade de práticas de outras origens religiosas. Do sincretismo da Umbanda que liga os orixás africanos aos santos católicos ao Santo Daime, religião herdeira de cultura indígenas misturada ao

cristianismo que desenvolve rituais aonde seus participantes bailam de oito a doze horas ingerindo chá do ayahuasca¹, bebida conhecida como Daime, nome da própria religião. Também encontramos movimentos espiritualistas ligados a filosofia oriental como a Eubiose², que estuda as práticas de meditação como a yoga e a religião japonesa Sukyo Mahikary³ ambas procuram por meio da meditação o equilíbrio entre espírito, mente e corpo.

Desde muito novo me interessei por todas as práticas religiosas que tive acesso, e procurei frequentá-las participando de seus rituais e estudando suas filosofias, cantos e textos. Em todas percebia muitas ferramentas que me propiciavam um trabalho de desenvolvimento pessoal, ferramentas que ajudavam a me reconhecer como indivíduo por meio das meditações e dos rituais nos quais me entregava a experiências com o transcendente, mas que ao mesmo tempo me traziam um conflito, pois borravam minha noção de identidade por me direcionarem a conceitos e pensamentos que percebia não serem meus e sim de tradições e culturas religiosas.

Simultaneamente a esse interesse, ainda na minha adolescência, crescia o desejo pelas artes, especialmente, a pintura e o teatro. Ao mesmo tempo que comecei um grupo de teatro com meus amigos, que acabou em menos de um mês por nos faltar maturidade, iniciei o curso de pintura artística no atelier do artista e professor Michel Fares Neto, paulista residente em São Lourenço. Minha entrega foi intensa e por anos minha dedicação à pintura foi um lugar de descobertas, de disciplina ligada à criatividade. Na pintura sentia que tinha um espaço para expressar minha visão de mundo. Em um determinado momento comecei a fazer conexões entre as duas práticas, as religiosas e as artísticas. Percebi que as religiões que tinha frequentado se utilizavam de linguagens artísticas para perpetuar seus conhecimentos e crenças. Elas se utilizavam de desenhos, pinturas, esculturas, músicas, figurinos, cenários, literatura, encenações, essas eram as linguagens que davam corpo aos conceitos abstratos de suas filosofias.

Ao mesmo tempo, percebi que minha entrega à pintura continha características similares às práticas religiosas. A disciplina e dedicação de técnicas era para mim uma espécie de ritual com os quais eu me aperfeiçoava e me conectava comigo mesmo. A reflexão vinda

¹ “O *Ayahuasca* é uma bebida produzida pela mistura do cipó de Jagube misturado às folhas de Chacrona, plantas de efeito enteógena (é uma substância que altera a consciência) utilizada em rituais xamânicos e sacramentais como por exemplo no Santo Daime e na União do Vegetal”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ayahuasca>, 21/02/2017.

² “Fundada por Henrique José de Souza (1883-1963) a Sociedade Brasileira de Eubiose visa o estudo de conhecimentos de esoterismo, ocultismo e teosofia”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sociedade_Brasileira_de_Eubiose, 21/02/2017

³ Movimento espiritualista japonês fundado por *Yoshikazu Okada*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sukyo_Mahikari, 21/02/2017.

do olhar era como uma meditação por onde traduzia o mundo que me cercava e dialogava com meus sentimentos internos, no momento de colocá-los na tela. Em ambas situações, nos ritos religiosos ou na prática da pintura, encontrava ferramentas que me auxiliavam a um autoconhecimento e a uma leitura da vida e do mundo. Aos poucos meus interesses foram migrando quase por completo ao mundo das artes e minhas práticas religiosas já ocupavam um segundo plano. Passei a viajar à São Paulo para visitar museus, galerias e cinemas. Numa dessas ocasiões, em 2001, quando ia ao MASP para mergulhar naquele acervo que tanto me instigava, ao subir a Augusta para virar na Av. Paulista, passei em frente ao Espaço de Cinema Itaú e vi algumas figuras famosas como ator Selton Mello, no hall de entrada e uma fila imensa do lado de fora. Era a estreia de *Lavoura Arcaica* e a primeira vez que o filme cruzava meu caminho. Mas decidi seguir em frente, o que me interessava naquele dia eram os dois quadros do Van Gogh e a coleção de Portinari, e Manabu Mabe no acervo do MASP, me arrependi imensamente posteriormente.

Continuei minha busca pelas artes e a pintura me trouxe a outras linguagens, ao mesmo tempo que uma certa insatisfação. Por estar muito sozinho num ateliê sentia a necessidade de compartilhar com outras pessoas o momento de êxtase criativo. Ainda frequentava alguns rituais como o Santo Daime e a Umbanda, mas mesmo participando de rituais coletivos sentia que essas experiências eram muito pessoais. Também sentia uma insatisfação em relação à minha cidade, precisava alçar novos voos. Foi assim, procurando me reinventar, que em 2004 me mudei para Belo Horizonte. Chegando na capital (pois minha perspectiva era a de um garoto do interior) timidamente me inscrevi num curso na Escola Livre de Cinema no bairro de Santa Tereza. Como uma resposta aos meus desejos por uma arte criada coletivamente encontrei no cinema muito do que intuía.

E durante uma aula no curso, pela segunda vez, cruço com *Lavoura Arcaica* e dessa vez percebo o que havia deixado passar. O filme me arrebatou completamente e o *making off* teve um impacto da mesma proporção. Nos depoimentos, Luiz Fernando Carvalho falava de sua necessidade de se reinventar e de sua paixão pelo teatro como um rito mágico capaz de produzir feitiços. Tudo era muito familiar ao mesmo tempo que novo, mas nascia uma paixão. Acabando o curso livre de cinema me mudei para a cidade de Ouro Preto aonde dirigi alguns curtas-metragens, entre 2006 e 2008. Inspirado nos processos relatados por Luiz Fernando Carvalho, procurei desenvolver linguagens ligadas a uma performance mais ritualística, trazendo para o processo alguns elementos dos rituais religiosos que já havia frequentado. Mas percebia que me faltava a compreensão do que Carvalho falava sobre o teatral, sobre as

ações efêmeras, sobre as improvisações com os elementos que compõem uma cena. Minha formação até ali era de linguagem muito mais visual do que da cena. Vinha da pintura não das artes da cena.

Sentindo essa necessidade de preencher uma lacuna, comecei em 2008 o curso de artes cênicas no qual fiz as graduações de interpretação e direção teatral, na Universidade Federal de Ouro Preto, tendo acesso a nomes como Antonin Artaud, Eugênio Barba, *Living Theatre* e Richard Schechner. E, em 2014, ano que me formo em direção teatral, perco meu pai em São Lourenço. Para acalmar essa dor dedico minha direção à sua memória, com um espetáculo criado por meio de um processo colaborativo entre direção, atuação, dramaturgia e música, tendo como temas principais para a criação o mito bíblico de Caim e o romance *Lavoura Arcaica*.

Esse foi meu terceiro encontro com o *Lavoura*, agora já uma relação amorosa. Junto a esse processo, por ocasião de um projeto de extensão da UFOP chamado *Conversando Cinema*, assisto com amigos uma exibição do filme numa tela de cinema, (até então só o tinha assistido por televisões, computadores e projetores) e percebo o evento como um tempo compartilhado com meus amigos dentro de um espaço que nos tirava de nosso cotidiano, o cinema como sala de exibição. Saímos todos impactados, tínhamos vivido uma mesma experiência de recepção. Nesse momento tudo passou a fazer mais sentido para mim. Percebi no filme um exemplo de obra da qual várias linguagens se convertiam para uma mesma expressão. Linguagens artísticas, míticas e ritualísticas eram agenciadas naquele instante, fazendo com que saíssemos de lá discutindo e pensando sobre todos aqueles elementos que o filme nos apresentava.

Nascia ali a conscientização de um desejo por uma pesquisa. Por isso, afirmo que essa pesquisa é fruto de uma paixão e, como todas as paixões, ela se desenvolve entre acertos e erros, deixando muitas lacunas, muitas coisas a serem ditas. Intuí a no filme *Lavoura Arcaica*, especialmente no seu processo de produção, conexões entre as ferramentas das artes e as ferramentas ritualísticas aplicadas numa forma orgânica, híbrida, na qual o ritual passa a ser uma arte e a arte passa a ser uma ferramenta do ritual.

Procurei construir um texto na primeira pessoa do singular até aqui por sentir a necessidade de localizar o leitor quanto às conexões pessoais entre arte e ritual que venho alimentando desde minhas primeiras experiências com as linguagens artísticas. A partir deste ponto o texto será apresentado pela primeira pessoa do plural, convidando artistas à análise do filme estudado.

A relação entre ritual e as artes performativas (em especial um teatro que permite também o exercício de uma improvisação performativa) como acontecimentos capazes de promover um estado de comunhão, ou contaminação, entre indivíduos é objeto de grande estudo nas áreas das artes da cena. A ideia de artes que se dão como acontecimentos capazes de promover encontros entre indivíduos que participam de uma mesma situação reconhece nos mecanismos ritualísticos estruturas formadoras de linguagem. Do mesmo modo, estudos de teóricos das artes da cena reconhecem estruturas de representação performática nos acontecimentos ritualizados. A ideia do rito como representação, como uma ação na qual o indivíduo se coloca em situações e comportamentos *extra cotidianos* capazes de criar experiências que geram sentidos através do corpo, foi discutida e experimentada por vários artistas no século XX.

Para Richard Schechner, um dos fundadores do Departamento de Estudos da Performance da *Tisch School of the Arts*, rituais se estruturam por meio de gestos codificados e repetidos mais de uma vez que podem ser vivenciados, transmitidos, compartilhados. Nos rituais, experiências são vivenciadas nos corpos dos participantes, que interagem dentro dos agenciamentos acordados, estabelecendo relações contratuais entre esses indivíduos participantes. Assim como o teatro, o cinema também possui características ritualísticas, como a promoção do encontro de um grupo na participação de um acontecimento no qual experiências são compartilhadas. Experiências compartilhadas no processo de criação no qual vários artistas de linguagens diferentes se reúnem com um mesmo objetivo, a criação do filme. Experiências compartilhadas na recepção do filme, quando pessoas que na maioria das vezes não se conhecem se encontram num mesmo espaço e tempo, a sala de exibição do cinema, deslocando-se de sua vida cotidiana, para vivenciar naquele instante uma experiência que vem de fora para si.

Pretendemos por meio dessa pesquisa refletir acerca do processo de um diretor que procurou caminhos performáticos, muitas vezes ritualísticos, para a produção de seu cinema. Luiz Fernando Carvalho, em *Lavoura Arcaica*, constrói com seus atores e equipe técnica, inspirado em teorias do ritual e teatro da crueldade de Antonin Artaud, um modo de fazer cinema performático, valorizando o estado de presença do ator, sua fé cênica, sua doação ao aqui agora que as artes da cena exigem.

Essas reflexões sobre o trabalho de Carvalho apontam para caminhos originais na produção de um cinema que se realiza como arte da cena. Procuramos analisar o modo de fazer artístico no trabalho deste diretor de cinema que se propõe atento a um olhar mais

performático, que busca na performance de seus artistas uma transformação de olhar sobre a vida por meio do engajamento com o trabalho artístico.

Almejamos nessa pesquisa, portanto, investigar nos discursos de Luiz Fernando Carvalho sobre *Lavoura Arcaica*, especialmente, sua necessidade em criar uma linguagem que tenha o ritual como um dispositivo base para o processo de criação artística apoiados nos apelos de Antonin Artaud por um resgate a um teatro mágico ritualístico. Para tanto, foi realizado o estudo teórico dos textos de Antonin Artaud como *O teatro e seu duplo* (1964/2006) e *Linguagem e vida /Antonin Artaud* (2004) conciliado a estudos sobre a vida de Artaud para nos orientarmos sobre suas inquietações e propostas que clamavam ao teatro o retorno ao rito. Estudos como os de Cassiano Sydon Quilici em *Antonin Artaud: Teatro e Ritual* (2004), também Alain Virmaux *Artaud e o Teatro* (1990) e Urias Corrêa Arantes *Artaud, Teatro e Cultura* (1988) de que tratam da vida e obra de Artaud. Junto dessas leituras, trabalhamos constantemente nos apoiando nos depoimentos de Luiz Fernando Carvalho, transformado no livro *Sobre o filme Lavoura Arcaica* (2002). Também sobre o processo do filme, foi estudado seu *making off, Nosso Diário* (2005), dirigido por Raquel Couto⁴, que traz depoimentos do diretor, atores e equipe técnica procurando os ecos vindos das inquietações e provocações de Antonin Artaud, que possam ter contribuído para o processo de criação do filme. Para contribuir à pesquisa também foi de nosso interesse estudar o filme já finalizado, procurando por rituais que se apresentem como cena, incorporados à montagem final e que se expressem como atos performáticos e levem o personagem a mudanças provisórias ou definitivas de suas vidas no filme.

Outro material importante que foi estudado é o documentário *Que teus olhos sejam atendidos* (1998), realizado pelo diretor Carvalho, no momento de pré-produção do filme, que viaja ao Líbano junto do escritor Raduan Nassar e o diretor de fotografia Walter Carvalho buscando entender as origens antropológicas da família concebida pelo romancista.

Entendendo ritual como dispositivo criativo capaz de fundir arte e vida propondo uma segunda realidade, que através de um *comportamento restaurado*⁵ pode promover mudanças temporárias ou definitivas no performer, foi de extrema importância trazer ao diálogo Victor Turner e Richard Schechner para contribuírem com esta análise, já que eles constroem paralelos entre ritual e performance, através de suas longas pesquisas. Ainda pensando em ritual como um acontecimento cênico que se dá num tempo *extra cotidiano*, fez-

⁴ Raquel Couto também foi a assistente de direção de *Lavoura Arcaica*.

⁵ Richard Schechner.

se importante estudar Eugenio Barba e suas observações sobre a presença dilatada do ator, o corpo *extra cotidiano* e as *pré-expressividades*⁶.

Como uma bibliografia complementar, estudou-se ainda teses, dissertações e artigos que versam sobre o filme e livro *Lavoura Arcaica*, como o *Porvir que vem antes de tudo: uma leitura de Lavoura Arcaica* (2009) de Ricardo C. Tardivo, que aborda a temática da correspondência entre as artes e a unidade dos sentidos e, a partir da leitura do romance, procurou-se entender as condições para a produção do filme. *Da Lavoura Arcaica: Fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar* (1999), dissertação de Hugo Marcelo Fuzet Abati, que aborda as questões filosóficas, discursivas, psicológicas e religiosas na obra de Raduan Nassar além de uma apresentação sobre sua biografia. Mais um estudo que nos pareceu especialmente precioso é a tese *A direção de Arte – Construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho* (2015), da professora adjunto na Universidade do Rio de Janeiro, de Carolina Bassi de Moura que analisa o envolvimento de Carvalho na direção de artes de seus trabalhos dedicando um capítulo inteiro ao filme *Lavoura Arcaica*.

Entendemos que foi de extrema importância o estudo do próprio romance, *Lavoura Arcaica* (1975, 2002), de Raduan Nassar, analisando na narrativa (tanto do livro como do filme) como podemos encontrar aspectos dos rituais de passagem dos personagens e como eles correspondem aos conceitos apresentados por Victor Turner e Richard Schechner em suas pesquisas.

Apresentamos agora uma breve descrição dos capítulos e subcapítulos para que já se possa prever os caminhos que você leitor percorrerá nessa leitura. No primeiro capítulo intitulado *Plano geral: cinema espaço tempo ritual*, procuramos introduzir os conceitos que serão apresentados ao longo da pesquisa. A partir de estudos de encenadores e teóricos do teatro, cinema e antropologia, especialmente Antonin Artaud, que reconhecem nas cerimônias ritualísticas estruturas performáticas, e em contrapartida, nas artes performáticas estruturas ritualísticas, nesse capítulo identificaremos elementos ritualísticos promovidos na produção de um cinema em que se pretende alcançar uma arte mágica capaz de produzir transformações temporárias ou permanentes na vida através da arte. No subcapítulo *Ritual como performance, performance como ritual*, procuramos elencar elementos das representações ritualísticas comuns às representações performáticas a partir das reflexões dos estudos da performance de Richard Schechner e Victor Turner. Analisaremos como um ritual utiliza representações artificializadas para a produção de um acontecimento coletivo. Em

⁶ Eugênio Barba.

seguida, *Rituais de passagem como ações transformadoras*, ainda sob a ótica de Turner e Schechner, destacaremos aspectos encontrados nos “ritos de passagem” como estruturas agentes capazes de produzir transformações temporárias ou definitivas no indivíduo, alterando seu status social no grupo ao qual pertence.

Em *Cinema, um espaço para um exercício de communitas*, a partir do conceito de *communitas*, de Arnold van Gennep, revisitado por Victor Turner e Richard Schechner, procuramos reconhecer, no cinema, tempos e espaços dos quais as experiências se dão como em comunhão tanto no momento da produção quanto no momento da exibição do filme. Neste percurso, analisaremos o diálogo do teatro, um ritual do tempo efêmero, com o cinema, um ritual da reminiscência do tempo ambos capazes de promoverem encontros entre artistas de diversas linguagens e espectadores que assistem a seus acontecimentos. No subcapítulo, *Diretor como um performer xamã*, procuramos analisar o diretor de cinema como um organizador de um evento coletivo capaz de “transportar” e “transformar” indivíduos e coletivos por meio da eficácia performática e o modo como ela produz sua linguagem, análogo à imagem poética de um xamã que organiza espaço e tempo de compartilhamento, e gera possibilidades de transformações por meio de seu método ritualístico de produção artística.

No segundo capítulo, *Plano-sequência Lavoura Arcaica e seus ritos*, apresentaremos um breve resumo da obra de Raduan Nassar, exibindo seu enredo, tempos, espaços, personagens e seu cotidiano, para que possamos analisar elementos de rituais de passagem na narrativa do livro e como esses se constroem como obra áudio visual. Em *Resumo da Lavoura*, analisaremos quais ações empreendidas pelos protagonistas podem se configurar como um rito de passagem. Buscamos identificar na história estados de *communitas*, espaços sagrados, momentos *liminares* e transformações de status, além de analisar como elas são representadas performaticamente. Em seguida, no subcapítulo *O drama social da Lavoura*, analisaremos a quebra da estrutura social como consequência das séries de ritos empreendidos por André e Ana na tragédia. Já em *O ritual de Carvalho*, discorreremos sobre o processo de criação desenvolvido por Luiz Fernando Carvalho identificando e analisando métodos e estruturas de características ritualísticas na sua produção como uma forma diferenciada da fragmentação operatória da indústria cinematográfica. Já no subcapítulo *Rito de isolamento: o espaço sagrado da fazenda*, analisaremos a imersão do diretor e equipe na fazenda durante a produção do filme procurando reconhecer aspectos ritualísticos que almejem a construção de uma segunda realidade capaz de transformar o

modo de trabalho artístico. Meditaremos como Luiz Fernando Carvalho procura produzir um engajamento artístico visceral ao deslocar seus parceiros de trabalho de seus cotidianos, dialogando com conceitos como *comportamento restaurado*, *communitas* e *liminaridades* apresentados por Victor Turner e Richard Schechner em seus estudos da performance.

O terceiro capítulo traz o título *Plano Subjetivo: Mergulhos dos corpos*, nele trataremos dos métodos de criação desenvolvidos e propostos por Carvalho apostando na pesquisa e invenção a partir de improvisações com base no romance e seu universo. No subcapítulo *Primeiro mergulho: a jornada à fonte* analisaremos o método de pesquisa antropológica desenvolvido pelo diretor no momento de pré-produção do filme, dialogando com as ideias desenvolvidas pela Antropologia Teatral de Eugenio Barba acerca dos comportamentos culturais como materiais para a produção de signos cênicos. Também meditaremos como Carvalho mantém e trabalha com sua equipe num formato semelhante a grupos teatrais, promovendo relações de troca, escuta e confiança que se desenvolvem a longo prazo. No subcapítulo, *Segundo mergulho: improvisações performativas*, analisaremos os processos de criação das cenas produzidas por meio das improvisações desenvolvidas. Improvisações nas relações surgidas entre o elenco e do elenco com cenários e texto. Improvisações surgidas das relações com o “câmera” e as ações do elenco. Improvisações do diretor, que exclui o roteiro técnico descritivo para criar cada cena como um fluxo de acontecimentos que surgem das relações entre elenco, câmera e espaços.

E para o último capítulo intitulado *Plano detalhe: O Teatro na Lavoura* analisaremos como Carvalho produz uma estética onde diversas linguagens trabalham a favor do efeito dramático das cenas desde o momento de produção até a edição final. No subcapítulo, *Uma obra de arte total*, dialogamos com a análise feita por Cassiano Quilicy sobre a proposta do projeto de Richard Wagner para a ópera quando desenvolveu o conceito *Gesamtkunstwerk*. Consideraremos como Carvalho procura produzir uma organicidade entre as diversas expressões artísticas por meio de uma encenação que procura no ritual uma unidade entre as linguagens. E finalizando em *Cenas teatralizadas* quando discutiremos como Carvalho coloca em prática sua leitura dos apelos de Artaud por uma cena viva, autônoma, dona de múltiplos enunciados que surgem das próprias vozes que constituem o que é teatral. Como Carvalho se utiliza da fusão e subjetividade dos elementos cênicos para compor uma narrativa que desperte a imaginação do espectador de forma que o convide a participar da criação por meio de sua imaginação que preenche os vazios, as sugestões, as sombras que as cenas oferecem.

Este é o roteiro, nessa caminhada sobre uma obra que nos parece fundir tão bem conceitos e práticas, rasgando os contornos do que é arte e do que é vida. Como dissemos, essa pesquisa nasce de uma paixão, e toda paixão traz consigo algo de desordem, projeção e sombra, mas que as sombras sejam um convite à imaginação.

Desejamos uma boa leitura.

1. PLANO GERAL: CINEMA ESPAÇO TEMPO RITUAL



Figura 1: *Menino sob a árvore*. Aquarela sobre papel Canson. Trabalho nosso, 2015.

Nas artes em geral identificamos ferramentas de linguagens de grande potência de comunicação entre as pessoas. Através dos registros realizados pela arte as experiências vividas por uma pessoa, ou por um grupo, podem alcançar outros seres humanos em espaços e tempos distantes. Por meio da arte, um indivíduo que já morreu tem a possibilidade de se comunicar com um outro que não nasceu na sua mesma época. Por meio da arte, produzem-se imagens na forma de pinturas e esculturas, sons como músicas e canções, textos como romances, poemas e dramaturgias, ações como danças e teatros, manifestações de seres humanos que pretenderam deixar sua marca nos espaços e no tempo. Manifestações que servem como herança deixadas por sujeitos em sua passagem efêmera no tempo. Sujeitos que pretenderam deixar seus conhecimentos, sentidos, experiências, anúncios e denúncias sobre a vida.

Experiências artísticas tiveram o seu papel na história tanto para a manutenção da homogeneização de uma filosofia autoritária como para a transgressão às ordens impostas por um regime tirano. Temos como exemplos, o cinema de Leni Riefenstahl⁷ que serviu de propaganda ao regime nazista na Alemanha e, ao contrário,

⁷ Cineasta alemã, (Berlim, 1922-2003) teve importante influência na cultura alemã ao espetacularizar o regime nazista por meio de uma virtuosa estética em seus filmes.

as experiências que questionavam o regime de ditadura imposto pelo Estado Brasileiro como a peça *Roda Viva*⁸ do Teatro Oficina de São Paulo, de direção de José Celso Martinez e dramaturgia do compositor, cantor e escritor carioca Chico Buarque de Hollanda.

A arte é capaz de unir, é capaz de provocar cumplicidades, alterar estados emocionais, lógicas intelectuais, perspectivas do indivíduo em relação à vida, ao outro e a si mesmo. Por meio da arte o ser humano pode se conectar e experimentar estados e realidades de si mesmo e do outro que muitas vezes não se é capaz de serem acessadas em seu cotidiano. Potencialmente, a arte é capaz de subverter a lógica automatizada e reformar visões e comportamentos dos seres humanos. Isso porque a arte ao se colocar em exibição, em palco, em reflexão, permite experiências de deslocamento do olhar daquele que a recebe. Tomando emprestada a analogia ao Teatro e a Peste, feita por Antonin Artaud (2006), personalidade atuante no teatro, poesia e cinema.

Podemos pensar que, como um vírus, a arte tem a capacidade de modificar as lógicas que regem à identificação de um indivíduo e suas relações com o social, com o mundo, com a vida. Ela traz a possibilidade de contaminar o pensamento previamente formatado de um ser humano, transformando-o, construindo novas perspectivas capazes de observar outras realidades. Artaud (2006, p. 18), em sua metáfora, escreve que “estabelecida a peste numa cidade, seus quadros desmoram”.

Esse poder de transformação de si mesmo e do mundo é reconhecida por Artaud como uma força mágica da arte teatral, capaz de despertar conflitos, questionamentos e crises que só se resolvem pela morte ou pela cura.

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que,

⁸ Encenada no período que a ditadura militar no Brasil iniciou seus ataques a qualquer manifestação contra o regime autoritário, a peça questionava os valores da classe média como a religião e a família por meio de uma encenação visceral. Na noite, de 18 de julho de 1968, após uma apresentação no galpão do Teatro Ruth Escobar (SP) o “CCC – Comando de Caça aos Comunistas”, destruíram cenários, equipamentos e espancaram os atores. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/05/19/maio-de-68-roda-viva-de-ze-celso/>> 21/02/2017.

sem isso, nunca assumiriam (ARTAUD, 2006, p. 28-9).

Inspirados nos estudos culturais e na antropologia aonde existem uma gama de artistas, teóricos e pesquisadores, que veem na arte, em uma forma de fazer arte, ferramentas capazes de alterar as percepções do indivíduo diante da sua relação com o social e de seu próprio autoconhecimento. Para esses a arte, como os rituais sagrados mágicos, teria a capacidade de modificar as formas de pensamento e de ação do ser humano em relação à vida. Apoiados na antropologia e nos estudos da performance esses reconhecem na arte (principalmente nas artes da cena) princípios comuns aos rituais como práticas capazes de gerar experiências para um fim e/ou serem as próprias experiências como fim. Richard Schechner (1934), artista e teórico do teatro, performance e antropologia assinala:

A ideia de que rituais são performances foi proposta, aproximadamente, um século atrás. Émile Durkheim (1858-1917) teorizou que as performances rituais criavam e sustentavam a “solidariedade social”. Ele insistia que embora os rituais pudessem comunicar ou expressar ideias religiosas, eles não eram ideias nem abstrações, mas as performances decretam padrões conhecidos de comportamentos e textos[...] Os rituais são pensamento em/como ação. Essa é uma das qualidades que fazem o ritual se parecer com o teatro, uma similaridade que Durkheim reconheceu (SCHECHNER, 2012, p. 58).

Essa ideia do rito como representação, como uma ação na qual o indivíduo se coloca em situações e comportamentos capazes de criar experiências que geram sentidos através do corpo, foi discutida e experimentada por vários artistas no século XX. Artistas como Jerzy Grotowski, José Celso Martinez Corrêa, Judith Malina, Julian Beck, Eugenio Barba e Richard Schechner desenvolveram investigações e teorias sobre a representação teatral observando rituais sagrados e profanos de culturas tradicionais espalhadas pelo mundo.

Antonin Artaud foi uma das personalidades que mais promoveu essa reflexão que liga a representação a um retorno às performances ritualísticas, influenciando ainda hoje as diversas linguagens artísticas. Criticando o papel da cultura na civilização europeia, em especial o teatro e o cinema, via nas artes de sua época, a França do século XX, um distanciamento e um esvaziamento de sentido, como se as artes não mais agissem diretamente sobre a vida.

O que falta, certamente, não são sistemas de pensamento: sua quantidade e suas contradições caracterizam nossa velha cultura europeia e francesa; mas quando foi que a vida, a nossa vida, foi afetada por esses sistemas? (ARTAUD, 2006, p. 2).

Artaud propõe que a cena deveria retornar ao seu poder de um ritual mágico capaz de modificar os corpos e os sistemas que dominam esses corpos. Artaud questionou a produção de uma cultura que servia como um reflexo de sistema de manutenção de uma forma de se pensar a vida vigorando sobre outras possíveis perspectivas. O pensador francês evoca uma arte que pudesse operar numa outra lógica, que reencontrasse no corpo um caminho para alcançar um sentido mágico, capaz de modificar o modo do ser humano agir e reagir ao mundo.

Cassiano Quilici nos explica como o interesse de Artaud pela “magia primitiva” tem como objetivo quebrar as estruturas estabelecidas por uma cultura que se apresenta fragmentada, separada em linguagens e disciplinas se distanciando de uma relação direta com a vida.

[...] seu interesse pela “magia primitiva” tem também uma finalidade específica. Não se trata apenas de reconhecer uma outra “lógica”, ou forma de “pensar” o mundo, mas de “usar” a magia como uma ideia provocativa dentro da própria cultura contemporânea, que nos obrigaria, por exemplo, a pensar a arte fora de seu enquadramento “estético”, ou seja, dentro de um campo de saber específico, que foi se definindo no Ocidente a partir do século XVIII. A estética no ramo da filosofia nasce justamente do projeto racional de delimitação de áreas do conhecimento humano, e da definição de suas regras específicas. É certo que já no desenvolvimento da estética romântica as regras dos gêneros se enfraquecem, e o artista visto como “gênio” adquire uma função quase profética e religiosa, extrapolando as funções que lhe eram designadas. Mas em Artaud essas tendências se radicalizam. Sua evocação da “magia” pode ser entendida como estratégia que pretende fazer a arte transbordar para a vida (QUILICI, 2004, p. 36).

Protestando contra a lógica cultural eurocêntrica, Artaud reconheceu nos ritos de povos tradicionais uma forma que fosse capaz de modificar o modo de se pensar e se fazer o teatro. Artaud gritava a urgência de uma cultura capaz de transbordar os limites do que lhe separam da vida. Para ele era necessário que a cultura não fosse um conjunto de reflexões, separado da vida a se ordenar numa relação hierárquica de cima para baixo. Artaud protestava por uma cultura que fosse um veículo de “empoderamento” da vida para o indivíduo na sociedade:

[...] pode-se começar a extrair uma ideia da cultura, uma ideia que antes de tudo é um protesto. Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à ideia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão – o que resulta numa idolatria da cultura, assim como as religiões idólatras põem os deuses em seus Panteões. Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida (ARTAUD, 2006, p. 4).

Dando voz a seu protesto, Artaud (2006, p. 95) constrói uma proposta teatral buscando uma linguagem que fale aos sentidos e resgate o lugar mágico, ritualístico, metafísico da arte. Uma proposta que se destinava a fundir a arte e a vida: o “Teatro da Crueldade”. Entendendo *Crueldade* como uma forma de “rigor do artesão” que ultrapassa os limites do ordinário responsáveis por empobrecer os processos de criação artística. Contra uma falta de compromisso com a arte o *Teatro da Crueldade* propõe um rigor que transforme o homem através da linguagem, a linguagem como um ritual de transcendência espiritual.

Extremamente preocupado com o poder da influência da cultura sobre a vida humana, Artaud coloca-se em batalha contra as regras estabelecidas pelas formas burguesas de divertimento, em especial o teatro francês burguês de sua época que, na primeira metade do século XX, buscava refletir os psicologismos da vida burguesa. Através de um resgate de um teatro ritual, Artaud propõe ações e formas de pensar e ver a cena que possam transgredir a regras da linguagem, transbordando o campo teatral para o campo da vida aonde os dispositivos disciplinares como a cultura fossem abalados e transformados aonde hierarquias se implodam e os acontecimentos se deem num plano horizontal. Para ele, a distância da cultura de sua época para as necessidades essenciais, espirituais, do ser humano, eram reflexo de uma manipulação e alienação programada por um grupo social dominante que pretendia subjugar outros grupos fazendo a manutenção das suas ideias por meio das formas de linguagens culturais, em especial o teatro. Artaud provoca:

Nunca como neste momento, quando é a vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre esse esboroamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida (ARTAUD, 2006, p. 1).

Assim começa o livro “O Teatro e seu Duplo”, de Antonin Artaud (2006, p.1), questionando o papel que a cultura deveria exercer sobre a vida. Para Artaud o mundo tem fome. A fome é uma falta que gera uma força, uma força capaz de criar condições de mobilidade e transformação. A fome seria uma força vital que nos impulsiona a continuar a querer viver. E Artaud constata que “Acima de tudo precisamos viver e acreditar no que nos faz viver e em que alguma coisa nos faz viver”.

Pensando a cultura como sistema de pensamentos que se aplicam e que regem as ações mais sutis do indivíduo chamado civilizado culto, que se comunica por meio de códigos, formas, signos, representações, podemos refletir sobre ela como uma

espécie de novo órgão que rege a forma do indivíduo de ver e se relacionar com o mundo e com a vida. Para Artaud, a cultura que pretende a ilusória tarefa de aplacar a fome satisfazendo o sentimento humano de falta é uma cultura castradora já que desperdiçar a força vital de ter fome seria anestesiar as forças potenciais de modificar a vida. Ainda nas primeiras páginas de *O Teatro e seu Duplo* Artaud afirma:

Quero dizer que se todos nos importamos com comer imediatamente, importa-nos ainda mais não desperdiçar apenas na preocupação de comer imediatamente nossa simples força de ter fome. [...] É preciso insistir na ideia de uma cultura em ação e que se torna em nós como que um novo órgão, uma espécie de segundo espírito [...] (ARTAUD, 2006, p. 2).

Para Artaud (2006, p. 87), a linguagem que não busca abalar os sistemas de representações impede ao indivíduo de sua participação ativa na vida por meio da arte, isto é, “esta ideia de arte desligada, de poesia-encantamento que só existe para encantar o lazer, é uma ideia de decadência e demonstra claramente nossa força de castração”. Ele também nos diz que é necessário “romper a linguagem para tocar na vida” refazendo a arte, no caso, “refazendo o teatro” (ARTAUD, 2006, p. 8). A desconstrução da linguagem teatral seria o reflexo de uma desconstrução do modo de ver e se relacionar com a vida.

Na sua busca por uma arte capaz de desestabilizar as perspectivas ocidentais da representação, Artaud reconheceu, nas culturas orientais como no teatro de Bali e nos rituais dos povos mexicanos, estruturas que agiriam simbolicamente por meio do corpo do artista. Ele identificou que nessas formas de expressão há um engajamento capaz de construir significados transcendentais por meio dos quais a experiência artística fosse tão eficaz e transformadora como uma experiência ritualística que pretende promover a cura.

Cassiano Quilici nos explica como o pensamento artaudiano sobre os ritos construiu visões inovadoras para se apreender uma arte que pudesse transbordar para vida:

Para ele [Antonin Artaud] a aproximação entre teatro e ritual passa a ser um modo de colocar em cheque certos fundamentos pós-renascentistas do palco europeu: a ideia de espetáculo como fenômeno estético e atividade social limitada a um campo da cultura; a noção da arte como canal privilegiado de expressão do homem psicológico e social; o conceito de teatro como “representação”, seja de um texto dramático, seja de opiniões pré-concebidas de um criador. Aproximar-se do universo dos ritos seria um exercício de desestabilização de conceitos e referências, para se extrair daí um impulso criador e revitalizante (QUILICI, 2004, p. 36).

Artaud propõe no que teatro “a volta de uma ideia elementar mágica” (2006, p.90) a cena, como um ritual mágico, teria o poder de modificar os corpos e o sistema que dominam esses corpos. Cassiano Quilici em seu livro *Antonin Artaud, Teatro e Ritual* (2004), para nos esclarecer a respeito das ideias de Artaud sobre o poder que os rituais podem exercer sobre o corpo, apresenta sinteticamente uma perspectiva sobre os estudos que Victor Turner estabeleceu entre as experiências ritualísticas e a neurobiologia. Isso quer dizer: como o ritual pode influenciar o corpo e a percepção do indivíduo em relação ao mundo.

A linguagem ritual, agenciando múltiplos códigos de expressão, atuaria sobre nosso sistema nervoso, desencadeando o funcionamento de zonas cerebrais não utilizadas na vida cotidiana. A relação entre linguagem e o funcionamento corporal abre um importante campo de questões que aproximam, em certo sentido, a abordagem de Turner das preocupações de Artaud. O elo reside justamente na importância conferida às modificações orgânicas promovidas pelos rituais. O rito possibilitaria o trânsito do ser do homem por outros estados, físicos e mentais, deslocando-o da perspectiva e do horizonte cotidiano, e promovendo uma desestabilização radical de sua identidade “social”. A linguagem dos ritos nasce dessa “crise”, e portanto só pode ser entendida a partir daí (QUILICI, 2004, p. 70).

Pensando a cultura como dispositivos de engendramentos sociais, a criação de um teatro ritual seria a criação de dispositivos que poderiam transgredir a ordem estabelecida e assim como uma peste contaminar corpos que não seriam mais capazes de funcionar dentro de uma ordem regida hierarquicamente. A busca por um modo de expressão que reconcilie o sujeito com a vida vê no corpo um suporte para a experiência do abstrato e metafísico da alma pois o corpo, como um leitor dos cinco sentidos, é capaz de entender a linguagem a partir do interior do sujeito, capaz de criar pela imaginação novos significados para a experiência.

Ao longo da pesquisa trataremos mais sobre as reflexões e provocações de Antonin Artaud que clamavam por um retorno a um teatro ritualístico. Por enquanto ficamos com essa introdução ao seu pensamento como uma personalidade do mundo das artes que desviou seu olhar do cânone europeu do modo de se fazer arte para uma ótica na qual práticas ritualísticas fossem um caminho para se transbordar a arte na vida.

Seguindo uma trilha parecida com a de Antonin Artaud, encontramos outros pensadores do teatro e da antropologia que reconheceram nas práticas ritualísticas estruturas capazes de promover ao ser humano uma percepção de si mesmo mais ampliada em relação à vida, por meio do fazer artístico. Desses pensadores, tomaremos

a mão de Richard Schechner. A partir de sua longa pesquisa que busca identificar rituais como performances e performances como rituais, procuraremos elencar elementos das representações ritualísticas comuns às representações performáticas. Para Schechner, performances consistem na ritualização de sons e gestos, são ações duplamente exercidas. Por serem duplamente exercidas elas podem transmitir códigos, ideias, gestos que podem se perpetuar no tempo por meio da repetição. Schechner nos explica:

No texto *O que é performance* [...] que essas performances consistem de comportamentos duplamente exercidos codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através de interações entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de *performance* pode ser: comportamento ritualizado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas se lembrarem. Rituais são memória em ação, codificadas em ações (SCHECHNER, 2012, p. 49).

Seguindo esse caminho, buscaremos analisar como rituais podem oferecer métodos capazes de modificar os modos de se fazer arte, como ações e comportamentos podem gerar linguagens e se tornarem linguagens que “ressignificam” as experiências da vida.

Ainda analisando as observações de Richard Schechner, que propõe a performance como um modo de fazer arte que não seja limitado às fragmentações disciplinares, mas como uma prática de linguagem híbrida, almejamos identificar modos de se fazer cinema que promovam tempos e espaços não convencionais nos quais o momento de criação se construa por intermédio de uma troca entre diversas disciplinas artísticas conduzidas pelo olhar de um agente condutor, o diretor de cinema.

Trazendo a figura do xamã, como uma analogia poética, examinaremos o diretor de cinema como o criador e organizador de um evento artístico coletivo. Procuramos identificar modos operacionais de um diretor de cinema que para conduzir um evento coletivo (a produção de um filme) age como um artista performer que procura se contaminar de outras linguagens artísticas para assim construir um ritual poético do ser humano em busca de uma ação e apreensão da arte na vida. O diretor de cinema organiza o evento, o ritual coletivo, a cena. Como em alguns tipos de rituais nos quais o xamã é quem organiza e promove o evento coletivo, observaremos como o diretor de cinema desenhará e conduzirá o desenvolvimento de diversas linguagens artísticas trabalhando para um mesmo acontecimento. É ele quem prepara a *mise en*

*scène*⁹, quem prepara o que será visto na cena conduzindo, provocando e organizando todos os outros artistas envolvidos no acontecimento, ator, músico, fotógrafo, câmera, figurinista, e mais um amplo grupo de profissionais. Como dizia o diretor George Méliès:

A *mise em scène* é preparada de antemão, assim como os movimentos de figuração e o posicionamento do pessoal. É um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro; com a diferença de que o autor deve saber por si mesmo tudo combinar no papel, e ser, por conseguinte, autor, *metteur em scène*, desenhista e frequentemente ator, se ele quiser obter um todo que se sustente (MÉLIÈS apud OLIVEIRA JR., 2010, p. 4).

Considerando que a linguagem do cinema traz a produção da cena como uma de suas estruturas básicas de narrativa, e que toda cena filmada traz consigo uma performance, nos interessa pensar que a abordagem de uma performance mais teatral aonde o ator procura se relacionar com os elementos que constituem a cena, podem realizar experiências singulares de linguagem para o processo de produção de um filme. Experiências que se atentem para a presença da performance do ator frente à câmera interagindo com todos elementos que constituem uma cena. Cenário, a luz, figurino, o tema, os outros atores, servem como dispositivos de criação para improvisações que posteriormente podem virar cena. Experiências que também se perceba a presença do diretor como performer, já que esse constrói um estado de presença levando à sua equipe sua visão lírica e posteriormente trazendo ao espectador esta visão, dilatando o tempo da presença para uma nova camada, um tempo da reminiscência. No cinema, o diretor coloca sua visão do mundo, como os primeiros artistas da humanidade que deixavam registradas sua expressão nas cavernas.

Buscamos identificar, no trabalho de Luiz Fernando Carvalho, durante o processo de criação do filme *Lavoura Arcaica*, caminhos originais na produção de um cinema que se realiza como arte da cena. Caminhos estes que trazem possibilidades de investigação do trabalho de um diretor de cinema que se permite contaminar por provocações de perspectivas que fogem aos padrões da indústria cinematográfica. Perspectivas que buscam maneiras performáticas de fazer, ritualísticas, inspiradas nas teorias de teatro e ritual de Antonin Artaud para construir uma relação vital de arte e vida no cinema.

⁹ Trata-se de uma expressão francesa utilizada no teatro e no cinema que indica o que está sendo apresentado na cena. O desenvolvimento das ações dos atores, o cenários e objetos de palco, a iluminação, no caso do cinema também o recorte da câmera, todos os elementos que compõem uma cena seriam a *mise em scène*.

1.1. Ritual como performance, performance como ritual

O ritual também é uma forma de os povos se conectarem a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico e construírem uma solidariedade social para formar uma comunidade.

Richard Schechner

Rituais se estruturam por meio de linguagens ao mesmo tempo em que são uma própria linguagem. São um conjunto de ações e códigos que simbolizam valores abstratos que se materializam e ganham vida no momento em que o ritual acontece. Nos rituais podemos reconhecer linguagens artísticas como ferramentas básicas para seu acontecimento. Músicas e cantos são entoados hora lembrando acontecimentos passados ora descrevendo o presente, ora anunciando o futuro desejado, e em muitos casos buscando níveis de transe para se atingir estados inconscientes ou de uma consciência extra-sensorial. Danças são realizadas celebrando o amor, a paz, a fartura, como também pedindo vitória numa guerra. Textos recitados lembrando os acontecimentos passados ou pedindo esclarecimentos e força para o que virá no futuro. Ações que são roteirizadas, muitas vezes teatralizadas, representam entidades divinas, forças da natureza ou mesmo a mudança de *status*¹⁰ do participante, fazem parte do acontecimento ritualístico. A metamorfose do corpo através de maquiagens e figurinos, a adoração de imagens produzidas em pinturas e esculturas como símbolos equivalentes de poderes sobrenaturais, integram ritos sagrados. Espaços especiais servindo de cenários dedicados para os ritos são construídos para transportar o participante para uma conscientização de uma ação extraordinária. Estandartes são confeccionados, alimentos são oferendados, iluminações são projetadas. Para que os rituais tenham corpo, matéria, técnicas das linguagens artísticas são utilizadas como expressões de uma ideia, mesmo que os participantes do ritual muitas vezes não classifiquem essas expressões como arte, mas como religião, magia, oferenda, iniciação. Essas técnicas das linguagens artísticas, danças, músicas, ações roteirizadas, produção de imagens etc., são veículos que promovem o encontro entre indivíduos nos eventos chamados de rituais. Segundo Schechner (2012, p.50): “Diversos sítios rupestres e cemitérios que datam de 20.000 a 30.000 anos atrás estão cheios de objetos

¹⁰ Em alguns rituais, transformações do *status* social são promovidos no participante. Por exemplo: em um casamento duas pessoas assumem compromisso de manterem uma união tendo um reconhecimento governamental ou/e religioso.

de arte que especialistas concordam serem de significado ritual”. Podemos pensar, grosso modo, que as linguagens artísticas seriam um vocabulário comum para a construção do discurso ritualístico. Não necessariamente o discurso ritualístico acontece somente pela palavra, mas por meio das diversas linguagens artísticas, rituais que se constroem por enunciados múltiplos e acontecem simultaneamente.

Para Schechner, existem grandes relações entre as performances artísticas e os rituais. Rituais se estruturam por meio de gestos codificados e repetidos mais de uma vez que podem ser vivenciados, transmitidos, compartilhados. Através dos rituais podem ser estabelecidas relações contratuais entre indivíduos, deslocando-os de seu modo de ver cotidiano para a construção de uma nova perspectiva de si mesmo e do outro.

É importante percebermos que existem diferenças marcantes na recepção de quem assiste a um ritual e de quem participa de um ritual. Para quem assiste o ritual de fora, seu lugar de espectador lhe permite um distanciamento do acontecimento aonde a interpretação dos acontecimentos e signos está limitada ao repertório de seu conhecimento daquela cultura apresentada. Os rituais quando não são assistidos, mas vivenciados pelo próprio indivíduo, quando ele está dentro, promovem ao participante uma recepção da experiência que passa por seu corpo gerando sentidos múltiplos. Além dos sentidos de audição e visão outros sentidos como tato, o paladar e olfato passam a significar, mesmo que por meio de suas sensações não se tornem cognoscíveis, passam a ser experiência. A experiência vivenciada por dentro do acontecimento tem o poder de modificar a percepção do observador que está passando pela experiência. O antropólogo britânico Victor Turner, em seu livro *O processo ritual* (1974), relata a diferença entre a recepção de quem observa de fora a cultura para quem participa de dentro dos hábitos de uma cultura.

É verdade que já no início de minha estadia entre os *ndembos* tinha sido convidado por eles para assistir as frequentes realizações dos ritos de puberdade das moças (Nkang'a), e tentara descrever o que havia visto com a exatidão possível. Mas uma coisa é observar as pessoas executando gestos estilizados e cantando canções enigmáticas que fazem parte da prática dos rituais, e outra é tentar alcançar a adequada compreensão do que os movimentos e as palavras significam para elas. (TURNER, 1974, p. 20, grifo nosso).

Turner relata que durante sua pesquisa sobre os rituais de iniciação dos povos *Ndembo*, em Zâmbia na África, ele foi se aproximando da vida da tribo, vivenciando o dia a

dia das aldeias, enquanto aspectos de sua própria cultura, que antes eram invisíveis, foram se tornando perceptíveis.

Além disso, minha própria pesquisa estava rapidamente se transformando numa investigação microssociológica do processo evolutivo da vida da aldeia. Mudei meu acampamento da capital do chefe para um conglomerado de aldeões comuns. Ali, com o passar do tempo, minha família veio a ser aceita mais ou menos como uma parte da comunidade local, e, com os olhos abertos para a importância do ritual na vida dos *ndembos*, minha mulher e eu começamos a perceber muitos aspectos da cultura ndembo que tinham sido previamente invisíveis para nós por causa de nossos antolhos teóricos. Como disse Nadel, os fatos mudam com as teorias, e novos fatos produzem teorias novas (TURNER, 1974, p. 22).

Rituais promovem a experiência de uma prática que se dá no corpo. Experiência catalizadora e canalizadora para o acesso de sabedorias do corpo, atemporais. Sabedorias que se dão como atos, que acontecem num tempo e espaço criados para alcançar uma outra realidade.

Em muitas culturas, as pessoas encontram nos rituais dispositivos que modificam relações importantes em suas vidas. Segundo Schechner (2012, p. 49), “rituais são memórias em ação, codificadas em ações”. Para o mesmo, rituais são sabedorias que servem como formas de perpetuar a memória, formas de superar rupturas da vida, formas de lidar com situações contraditórias da vida cotidiana, como desejos proibidos ou a luta entre hierarquias. Schechner observa que o ritual permite às pessoas vivenciarem uma “segunda realidade” diferente da cotidiana.

Esta realidade é aonde elas podem se tornar outros que não seus “eus” diários. Quando temporariamente se transformam em/ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas temporariamente. Estes são chamados “ritos de passagem”, e alguns são: iniciações, casamentos e funerais (SCHECHNER, 2012, p.50).

Acontecimentos como a mudança do indivíduo para uma nova etapa de sua vida são marcados por rituais como as iniciações ou ritos de passagem. Esses acontecimentos são modos de fazer, formas de se fazer, capazes de provocar mudanças de perspectivas do indivíduo. Esses rituais tem a função de deixar marcas na memória de um indivíduo ou um grupo. Um acontecimento que é importante para eles a ponto que deva ser comunicado e/ou celebrado. Para que esse acontecimento se realize é necessário que pessoas tenham o domínio do que está sendo celebrado podendo executar e conduzir o evento.

Tanto os rituais como as performances artísticas são executadas por pessoas que se preparam para aquele acontecimento. “As performances artísticas moldam e

marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é ‘não pela primeira vez’, mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para fazer e ensaiar [...]” (SCHECHNER, 2012, p. 49).

Para que um indivíduo possa conduzir um ritual coletivo, é necessário que este domine uma série de conhecimentos específicos e que haja um consenso coletivo que reconheça neste indivíduo as capacidades necessárias para a condução do evento. Estes indivíduos assumem uma posição de responsabilidade. Por meio de suas técnicas, desenvolverão uma série de ações simbólicas com o objetivo de apresentar uma ideia a uma pessoa ou a um grupo. Exemplos dessas figuras condutoras de rituais seriam sacerdotes, xamãs, juízes.

Schechner mapeou pelo menos quatro perspectivas por onde pode-se entender os rituais, elementos estes que também podem ser reconhecidos em algumas linguagens artísticas como o teatro e o cinema, linguagens capazes de reunir indivíduos para uma mesma ação em comum. As perspectivas apontadas por Schechner são:

Estruturas – como os rituais são vistos e ouvidos, como usam o espaço, quem os realiza e como são realizados; **Funções** – que rituais se realizam por grupos, culturas e indivíduos; **Processos** – a dinâmica subjacente conduzindo os rituais, como os rituais promulgam e abordam mudanças; **Experiências** – como é estar “em” um ritual (SCHECHNER, 2012, p.56-7, destaque nosso).

Examinando este enquadramento desenhado por Schechner posso destacar elementos comuns entre os rituais e algumas práticas artísticas. Para que se possa construir um olhar mais focado, elencarei elementos que aparecem nos rituais e que se repetem nas linguagens do teatro, por serem linguagens que têm em comum a ideia de experiências vivenciadas coletivamente dentro de um espaço-tempo liminar.

Estruturas:

Rituais são acontecimentos que pretendem uma comunicação. Uma intenção é expressa e compartilhada à diversas pessoas, marcando aquele momento na memória dos participantes. Neles, os indivíduos desenvolvem ações num espaço-tempo¹¹ destacado enquanto são assistidos por outros. Este espaço-tempo traz possibilidades

¹¹ A utilização do hífen que liga os dois conceitos de espaço e tempo foi utilizada por Schechner no título do subcapítulo “Espaço-tempo ritual” (2012, p.70) para enfatizar que o ritual delimita um espaço físico concreto assim como delimita um recorte temporal de início, meio e fim, onde os comportamentos serão diferenciados dos realizados no cotidiano.

limites, liminares, como se fossem pontes entre duas realidades que estão em comunicação. A realidade criada por quem conduz o ritual vai ao encontro da realidade do participante iniciado no ritual, e também a do espectador do ritual. A realidade do espaço-tempo do acontecimento ritualístico vai ao encontro da outra realidade que é a do espaço-tempo do cotidiano do participante fora daquela situação. Este espaço-tempo serve como um portal, uma passagem para que haja uma comunicação entre duas perspectivas. Schechner nos explica o sentido liminar que aparecem tanto nas estruturas rituais como nas estruturas dos acontecimentos teatrais.

Um *limen* é um limiar ou um peitoril, uma fina faixa, nem dentro nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço a outro. É mais uma passagem/corredor/via do que um espaço em si mesmo. Em performances rituais e estéticas, o espaço sutil do *limen* é expandido em um amplo espaço, de forma real, bem como conceitual. O que, normalmente, é apenas um “estar entre”, torna-se o local da ação. E, no entanto, essa ação permanece, para usar a frase de Turner, “*betwixt and between*” (o intermediário). Ela é ampliada no tempo e no espaço e ainda mantém a sua qualidade peculiar de passagem ou temporalidade (SCHECHNER, 2012, p. 64).

Estes espaços e tempos liminares servem como palcos nos quais quem conduz o ritual pode ser assistido por um maior número de pessoas. Procuremos descrever as estruturas de espaços liminares. Muitas vezes, para se criar uma atmosfera diferenciada da cotidiana, luzes artificiais servem de recurso simbólico e estético, utilizam-se velas, tochas, ou mesmo lâmpadas com cores diferentes. Sons compostos para aquele momento serão utilizados como cantos e músicas tocadas ao vivo, algumas vezes amplificados eletronicamente pelo uso de microfones e caixas de som, para que a comunicação seja eficaz.

Há também rituais em que todos os indivíduos participam dentro de um mesmo espaço, mas ainda assim este espaço é entendido como um espaço diferenciado, sagrado, como os templos católicos ou terreiros de candomblé e umbanda. Mesmo quando o espaço no seu cotidiano é identificado como sendo profano como ruas ou praças, no momento de um ritual (como por exemplo o carnaval), esses espaços se tornam especiais por serem “ressignificados” pelo rito.

Também podemos pensar nos espaços destinados a um momento pré-ritual, esses seriam liminares para a passagem da conduta cotidiana para a ritualística. Como as salas onde os iniciados ficam reclusos se concentrando para a performance do ritual. Esses espaços servem como lugares de purificação, aprendizado, ensaios, mudança de figurinos e maquiagens. Quilici (2004, p. 68) nos fala sobre os espaços e tempos

reservados nos ritos de passagem quando cita que “A fase liminar dos rituais se dá sempre num espaço separado da vida cotidiana, de modo análogo ao “palco” teatral ou ao local de ensaios”. Outras semelhanças estruturais entre rituais e performances teatrais também são apontadas por ele.

As experiências dos participantes são traduzidas muitas vezes em imagens míticas, que dissolvem as fronteiras entre o mundo humano e o mundo natural e imaginal. Proliferam as máscaras e personificações de monstros, figuras teriomórficas, seres celestes, andróginos, “loucos”, demônios, e símbolos que reúnem as polaridades nascimento-morte, ventre-tumba etc. Os códigos de expressão utilizados são os mais variados - ruídos, música, silêncios prolongados, dança, pintura corporal, incensos e fumaças, oferendas alimentares, códigos gestuais, verbais etc. -, mobilizados para circunscrever a aludir a experiência limítrofes, difíceis de serem nomeadas pela linguagem cotidiana. É a linguagem da “alteridade”, que emerge desestabilizando as identidades e os sistemas de classificação, promovendo o processo de “morte simbólica” e a transformação dos indivíduos (QUILICI, 2004, p. 69).

Podemos identificar no teatro semelhanças estruturais dos rituais para a produção de linguagem. No teatro, assim como nos rituais, espaços são destinados para que aconteça uma comunicação entre diversas pessoas. Estes espaços podem ser desde o tradicional palco italiano aonde atores representam frontalmente para um grupo que os assiste como também podem ser espaços alternativos, prédios “ressignificados” para aquele momento, ruas, praças, ou mesmo um círculo riscado no chão que se transforma numa arena que direciona o olhar do espectador para o ator. O mais importante talvez seja perceber que o acontecimento teatral, assim como um ritual, tem o poder de “ressignificar” o espaço utilizado. Uma peça teatral que acontece em frente a uma igreja ou embaixo de um viaduto pode representar um outro planeta ou o fundo do mar. A troca e a comunicação vivenciada entre os participantes do evento (atores e espectadores) é o que produzirá o sentido do espaço utilizado ao modificar suas configurações numa forma diferente das utilizadas tradicionalmente. O teatro também se utiliza de artifícios para a produção de atmosferas. Luzes artificiais podem representar a passagem do tempo, destacar sensações de opressão, medo, liberdade e alegria, ou a ausência total de luz pode nos levar a sensações de estar próximo ao oculto e desconhecido. O teatro também se utiliza de sons que são produzidos para modificar o espaço. Trilhas feitas ao vivo ou sons eletrônicos têm a capacidade de construir ambientes, outras realidades durante aquele momento.

E há espaços destinados para momentos pré-espétáculos como as salas de ensaio aonde diretor e atores preparam o que será vivenciado diante do público. Estes

servem também como espaços e tempos liminares da vida cotidiana do artista para a experiência do espetáculo. Assim como os espaços de purificação e preparação pré-rituais, as salas de ensaio são lugares aonde os atores construirão seu discurso, por meio de um trabalho prolongado de encontros, estudos, trocas e experimentações, para serem capazes de criar uma comunicação poderosa com o público, que venha compartilhar sua linguagem. Outro espaço pré-espetáculo é o camarim aonde os atores se metamorfoseiam através de maquiagens e figurinos e se preparam instantes antes do espetáculo.

Podemos pensar que tanto nos rituais como no teatro, espaços e tempos são delimitados para que possam criar uma outra realidade que leve o participante a uma experiência extracotidiana. Ambos produzem um espaço-tempo liminar no qual mudanças de perspectivas podem ocorrer, mesmo que temporariamente. Segundo Schechner, o estado liminar, estado limite, é o ponto crucial no qual dois mundos se comunicam e um indivíduo está apto a mudanças de perspectivas.

O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social: elas entram num tempo-espaço onde não são nem isso nem aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social ao outro. Durante esse tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade. Segundo, durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes (SCHECHNER, 2012, p. 63).

Funções:

Rituais são realizados por um indivíduo ou grupo de pessoas organizadas para uma ação que pretende deixar marcas na memória do participante. Eles servem como marcos para a celebração de crenças, conhecimentos, celebrações e lazer da cultura de grupos e sociedades. Geralmente são conduzidas por pessoas que possuem um alto nível de conhecimento sobre os símbolos e crenças de determinada cultura. Nos rituais sagrados, personalidades como os xamãs e os padres, que tendo uma maestria técnica da linguagem que será utilizada no evento ritualístico, através dos preceitos simbólicos religiosos de uma comunidade, conduzem uma narrativa por meio de ações que representarão a celebração de algum momento da vida ou a transformação na vida de algum indivíduo, grupo de pessoas ou de toda a comunidade.

Segundo Schechner (2012, p. 49-50), rituais também servem como uma forma do indivíduo ultrapassar certos bloqueios na sua vida. “Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. Assim como o teatro, o ritual trabalha com a ideia de jogo, de acordos entre os participantes para a construção de um espaço e tempo no qual acontecimentos equivalham a uma outra realidade. Nesse sentido, realiza improvisações performativas¹² que colaboram para a criação de experiências que não podem ser vivenciadas no dia a dia e que nesse tempo espaço ritualístico são possíveis.

O jogo dá às pessoas a chance de experimentar temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado. Você pode nunca ser Édipo ou Electra, mas você pode performá-los “numa peça”. Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas *performam* ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente (SCHECHNER, 2012, p.50).

1.2. Rituais de passagem como ações transformadoras

Processos:

A utilização de estruturas ritualísticas como métodos aplicados para a produção de arte são mecanismos que buscam promover um engajamento artístico vital. Vital no sentido de que uma pessoa se torne capaz de modificar percepções da sua própria vida através de uma relação de compromisso rigoroso com sua prática artística.

A ideia de ritual como uma ação que é realizada por qualquer pessoa, mas que deve ser feita “por pessoas treinadas que levam tempo para fazer e ensaiar” (SCHECHNER, 2012, p. 49) e que exige um compromisso maior dedicado à ação proposta, reconhece no ritual estruturas que podem se tornar treinamentos para absorção de um conhecimento, de um saber secreto. Nesses processos há um trabalho

¹² Denominação de improvisação dada por Bya Braga para improvisações diferenciadas das referências de V. SPOLIN, K. JOHNSTONE, sendo essas mais ancoradas a processos performativos entre artes, gestualidades, memórias, ritualidades e não, necessariamente, em dramaturgias textuais ou para a criação de composição cuja base seria um texto com uma narrativa mais linear (2010). Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Bya%20Braga%20-%20Improvizacao%20performativa%20e%20a%20arte%20de%20Etienne%20Decroux.pdf>.

de troca de conhecimentos, no qual a pessoa capacitada sobre um conhecimento específico, em muitos casos um mestre, conduz ações aos que serão iniciados naquela prática. Como nas culturas dos xamãs, um conhecimento é passado de mestre para discípulo, por meio de métodos práticos onde símbolos ganham sentidos através de uma prática, de uma forma de fazer, de agir, de interagir com o corpo, com objetos, com a natureza.

Treinamento é conhecimento, e conhecimento é poder. O treinamento é o vínculo com o passado, com outros mundos da realidade, com o futuro, e ter acesso ao “saber” da *performance* é ao mesmo tempo um privilégio especial e um risco perigoso. Esse saber não é divulgado, não é vendido nas escolas ou descritos livremente nos livros. É assim que os xamãs trabalham. Para eles, o saber da *performance* não é simplesmente sobre como entreter, ainda que eles não desmereçam o entretenimento, mas vai além do entretenimento para alcançar a essência da cultura. O xamã é um ator (ou atriz) cuja a personalidade e cujas as tarefas o levam (ou a levam) até o limite ou às margens, mas cujo saber o (a) coloca no centro (SCHECHNER apud BARBA 2012, p. 291).

O processo ritualístico, como já vimos, é capaz de criar tempos e espaços limites que servem como um caminho para a transformação do participante. Schechner, relendo os estudos do etnógrafo e folclorista francês Arnold Van Gennep (1873-1957), nos aponta três fases que estruturam os “ritos de passagem” como demarcações das sucessivas etapas na vida de uma pessoa.

Em todos os lugares, os indivíduos demarcam a passagem de um estágio da vida a outro – nascimento, puberdade social (que pode ocorrer antes ou depois das mudanças biológicas associadas à chegada da adolescência), casamento, parentesco, ascendência social, especialização profissional, resguardo e morte. Van Gennep percebeu que esses rituais de passagem consistem em três fases – a pré-liminar, a liminar e a pós-liminar. A fase central é a liminar – um período de tempo em que uma pessoa está “entranhas e entre” categorias sociais ou identidades sociais. É durante a fase liminar que o trabalho real dos rituais de passagem toma lugar. Nesse momento, ocorrem transições e transformações em espaços especialmente demarcados (SCHECHNER, 2012, p. 63).

Na experiência artística a criação de espaços e tempos liminares, como nos rituais de passagem, servem como ferramentas de transição e transformação aos artistas. Ali os artistas colocarão seus corpos em performances, em análise, em risco. Serão criados momentos de reclusão durante um período de tempo, num espaço reservado, destinado para a reflexão sobre os signos que sua arte é capaz de expressar. Espaço e tempo no qual esses artistas purificam e analisam as potências de seu próprio corpo, de sua identidade social, ampliando sua própria perspectiva sobre o alcance que sua linguagem artística tem de comunicação. Esses artistas performers, usando dessas

estruturas ritualísticas, nesse momento liminar, se colocam num estado de vulnerabilidade a ponto de poderem se transformar.

Quando aqui dizemos os performers pensamos nos seres humanos que *atuam* na vida por meio de linguagens artísticas. Schechner, em seu artigo intitulado *Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo?* (2014), aponta os *performers* como artistas que procuram construir sua expressão por meio de linguagens híbridas. Para ele, propostas de artes performáticas procuram se abrir para o acontecimento do acaso, do jogo entre indivíduos, do conhecimento compartilhado por meio da prática, da ação, como o elemento de troca de conhecimento gerado durante um ritual. Schechner (2013, p.720) nos apresenta a ideia de que os *performers* seriam “pessoas que sabem que jogar profusamente é uma maneira de encontrar e incorporar novos conhecimentos, renovando energia e relacionando a base performativa mais que ideológica. Ele ainda completa elencando quatro itens do que seria “um manifesto do Terceiro Mundo da Performance”.

1. Performar é explorar, jogar, experimentar com novos relacionamentos.
2. Performar é atravessar fronteiras. Essas fronteiras não são apenas geográficas, mas emocionais, ideológicas, políticas e pessoais.
3. Performar é engajar-se em estudos longevos, ativismos de toda uma vida. Absorver cada livro como um roteiro – algo a ser jogado, interpretado e reformado/refeito.
4. Performar é tornar-se alguém mais e você próprio ao mesmo tempo ter empatia, reagir, crescer e mudar.

Podemos assim pensar que performers são pessoas que por intermédio da arte buscam ter uma consciência mais ampla de suas próprias identidades, sendo reflexo para outros seres humanos que ao assistirem suas ações podem perceber a si mesmos no outro, no *ator*, no performer, e assim têm a possibilidade de se questionar quanto a seus próprios comportamentos, suas crenças, suas formas de percepção da vida e do mundo.

A herança da memória da cultura tende a moldar nossos comportamentos, nossas condutas, nossas performances na vida. O ser humano que escolhe atuar, através da arte, de forma consciente sobre as identificações dos códigos simbólicos herdados da memória da cultura é o indivíduo expressivo restaurando comportamentos, provocando transformações dentro e em volta de si mesmo. Ele atua na vida através de sua arte como participante de um ritual que transforma sua própria vida.

Experiências:

Rituais são capazes de promover experiências nas quais a identidade se transforma temporariamente ou definitivamente. Por promoverem espaços e tempos especiais dos quais o indivíduo tem a oportunidade de se colocar fora de seu cotidiano, os rituais têm a capacidade de modificar o modo como o indivíduo se percebe no mundo e como percebe o outro no mundo. Durante o momento liminar que o ritual instaura, (o tempo de passagem que já comentamos) *status* são reformulados, os papéis sociais assumidos fora do ritual tendem a se desfazerem, esse despojamento das diferenças, potencializa a produção de um estado comum a todos os participantes. Nesse momento, o sentido de grupo pode ser intensificado, porque os participantes se encontram numa outra realidade onde participam do mesmo projeto: suas ações são comuns a uma mesma causa. Esse sentimento de solidariedade ao grupo foi chamado por Victor Turner de *communitas*. Seriam momentos em que uma nova estrutura ou, segundo as próprias palavras de Turner, uma “*Anti-estrutura Social*” (2012) é inserida, modificando a relação entre os participantes por estarem despidos das máscaras sociais que utilizam na vida diária fora do ritual. Nesse momento há a possibilidade de transgressões e rupturas à ordem social cotidiana. Um grande exemplo de ritual através do qual podemos perceber estes mecanismos de uma *Antiestrutura Social* e sentimento de irmandade gerado pela *communitas* é o carnaval aonde pessoas de classe sociais diversas compartilham um momento de festa se travestindo do sexo oposto, se tocando com menos pudor e se permitindo a excessos que não se permitem na sua normal vida diária.

1.3. Cinema, um espaço para o exercício de *communitas*

O Cinema é uma arte que possui uma natureza transdisciplinar, híbrida, que se compõe por meio da costura de várias outras linguagens artísticas. Durante o processo de criação muitos artistas estão envolvidos desenvolvendo suas habilidades técnicas para expressar aquela ideia que será vista editada, misturada com o trabalho de outros artistas envolvidos no mesmo tema. Imagem, sonoplastia, música, texto, figurino, maquiagem, iluminação, cenografia, atuação, direção, etc. são muitos os discursos e artesãos que compõem a produção de um filme. Luiz Carlos Oliveira Junior, em sua

dissertação sobre estética cinematográfica, nos fala sobre a importância no cinema em se abordar a cada elemento artístico e técnico como um elemento criador para uma obra cênica.

A mise en scène posta em prática no cinema herda, portanto, todo um século de teatro popular – o que inclui uma nova atitude em relação a técnica [...]Dá-se a união, nesse “grande espetáculo”, dos ingredientes tradicionalmente considerados como superiores ou artísticos – a saber, o texto e os atores – aos de ordem inferior, em particular aqueles enraizados na técnica. Herdeiro desse paradigma artístico, o cinema exige que a técnica seja abordada, desde o início, por um ângulo criador. A técnica cinematográfica não se reduz a uma ferramenta: ela é aquilo que *torna o espetáculo possível*. O elemento técnico não apenas incrementa a ficção, não apenas agrega atrativos ao espetáculo, mas está na base de sua concepção mesma, e implica uma coordenação premeditada, um processo de feitura que deverá ser respeitado até o resultado final (a projeção em sala) (OLIVEIRA JR., 2010, p.10).

Tanto a preparação e condução dos elementos que produzirão a cena como a costura, colagem, edição das linguagens, quando é realizada pelo diretor¹³, lhe permite assumir uma função autoral sobre a obra, pois através das combinações feitas por ele se produzirá um sentido para a cena que outras combinações levariam a caminhos diferentes.

Igualmente a um tipo de teatro que dialoga com matrizes ritualísticas, percebemos que o cinema também pode se utilizar de ferramentas de características ritualísticas, como a promoção do encontro de um grupo na participação de um acontecimento no qual experiências são compartilhadas. O filme em sua forma final, acabada, chega até a sala de exibição por meio de mídias que projetam sons e imagens envolvendo o público numa atmosfera comum. Pessoas diferentes, na sua maioria desconhecidas umas das outras se encontram num mesmo espaço e tempo deslocando-se de sua vida cotidiana para vivenciar em um mesmo instante uma experiência que vem de fora para si, oferecendo a quem assiste leituras de uma outra vida, uma outra “realidade” criada. Artaud, em seus manuscritos, já anunciava que assim como os rituais mágicos o cinema teria a potência de criar outras realidades nas quais a consciência do espectador seria conduzida a uma espécie de transe gerado pelo filme. Como reflete Artaud (2004, p.172):

Há também esse tipo de embriaguez física que a rotação das imagens comunica diretamente com o cérebro. O espírito insurge-se contra toda a

¹³ Nem sempre é permitido ao diretor uma livre concepção da edição. Em muitas produções a edição será determinada pelo produtor se pautando numa lógica econômica de mercado que busca agradar o grande público, padronizando o formato do filme na expectativa de uma grande bilheteria.

representação. Essa espécie de poder virtual das imagens vai buscar no fundo do espírito possibilidades até agora não utilizadas. O cinema é essencialmente revelador de toda uma vida oculta, com a qual nos coloca diretamente em contato. Mas essa vida oculta, é preciso saber adivinhá-la. Existe algo muito melhor que um jogo de superposições para fazer adivinhar os segredos que se agitam no fundo de uma consciência. O cinema em estado bruto, tomado qual é, no abstrato, libera um pouco dessa atmosfera de transe muito favorável a certas revelações.

Lembrando os antigos contadores de histórias que pintavam e dançavam em suas cavernas, o cinema nos conta uma história numa sala escura, construindo um acontecimento coletivo que une os espectadores envolvidos por meio da narração do cineasta. Como em um ritual, todos estão envolvidos em um mesmo acontecimento ofertado pelo artista, acontecimento que se dá como um sonho dentro da escuridão, a escuridão da sala de cinema. O cinema promove “idealmente”¹⁴ o encontro entre espectadores que em grupo recebem a experiência construída pelo narrador, o diretor de cinema.

Mas no cinema diferentemente do teatro que promove o encontro ao vivo do ator no mesmo espaço e tempo com seu espectador, uma arte da presença, há um hiato entre o criador e seu público. A cena é construída num espaço e tempo que não é o que assistimos ao vivo. Antes de podermos comungar com o que o cineasta nos oferta, a cena é trabalhada numa forma de produção fragmentada. A cena vivenciada pelos atores se transforma em negativo, é revelada pelo fotógrafo, corrigida, e montada pelo editor que pode ser o diretor ou não. A cena, como um acontecimento que se deu num instante efêmero, foi registrada, passou pela mão de vários artistas, que tiveram seu momento de criação por meio de sua própria linguagem. O que fica dos momentos experimentados por todos esses artistas são as reminiscências escolhidas pelo diretor, que como um pintor, escolhe quais cores usar, qual composição desenhar.

Diferente daquilo que se dá no teatro, o cineasta não apresentará a experiência de vários artistas ao vivo. O cinema exhibe a experiência da ação de vários profissionais que, como artesãos, colocaram sua técnica artística em função de um trabalho que é construir cenas em conjunto num determinado momento. Estas cenas, após o momento de criação, passam a ser um registro do passado, que será apresentado para outros grupos de pessoas que o assistirão simultaneamente dentro de um espaço e tempo compartilhando um mesmo momento de presença assistindo a um acontecimento do

¹⁴ Dizemos idealmente porque é muito possível que uma exibição tenha apenas um espectador assistindo ao filme, sem a cumplicidade de outro observador passando pela mesma experiência.

passado. Este espaço e tempo de presença em que se assiste o registro do passado traz o elemento de liminaridade tão importante no ritual. Como em um ritual aonde as pessoas se deslocam por um determinado tempo para vivenciarem outras realidades que não são as suas vidas diárias, no cinema um indivíduo ou grupo de pessoas se retira por aproximadamente duas horas para vivenciar uma outra experiência que não a sua vida cotidiana.

Diante dessas observações podemos reconhecer no cinema, o edifício instituído como espaço do cinema, elementos de características ritualísticas, como a capacidade de se tornar um espaço liminar entre a realidade da vida cotidiana e a da história sendo narrada. Também a capacidade de gerar uma posição que se aproxima ao estado de *communitas*. Quando os espectadores vão ao cinema (o edifício que é exibido o filme) e assistem simultaneamente a mesma história, seguindo o acordo de entrar numa sala escura para assistir uma exibição de começo, meio e fim, esses passam a compartilhar uma mesma posição de participantes receptivos de uma ação cultural. Por aproximadamente duas horas essas pessoas que não necessariamente se conhecem convivem num mesmo espaço, assistindo à exibição da criação de outras, tendo acesso as suas ideias e criações artísticas. Ironicamente, hoje vemos vários edifícios que um dia foram cinema serem vendidos para igrejas evangélicas, o mesmo edifício se transfigura numa ferramenta de rituais religiosos.

Sobre o estado de *communitas* gerado pelo cinema, também podemos diferenciá-lo da experiência da leitura de um livro. A literatura propõe uma experiência na qual o leitor recebe uma narrativa solitariamente, construindo imagens e sensações pessoais e não compartilhadas, ou seja, cada leitor produzirá mentalmente as imagens da história lida, mesmo quando estiver lendo em grupo o mesmo livro. Já no cinema o espectador tem a oportunidade de receber uma história em comunhão com um parceiro. O elemento que identificamos como um estado de *communitas* ocorre quando, cúmplices de um acontecimento sendo projetado a sua frente. Os espectadores são viajantes de uma mesma imagem criada e guiada pelo cineasta, que em conjunto com outros artistas, apresenta uma experiência que foi vivida num tempo e espaço de outrora.

A sala de exibição do cinema produz, então, esse espaço tempo limiar como uma porta de entrada para a visão conduzida pelo diretor, que foi produzida coletivamente com outros artistas, e coletivamente essas imagens e sons serão

recebidas por diversos espectadores. No cinema, diferentemente do livro, as imagens e sons não são produzidas mentalmente pelo espectador, mas são produzidas por vários artistas e escolhidas pelo recorte que o diretor escolhe dar. O diretor conduz o acontecimento narrativo por meio de suas escolhas. Podemos pensar num ritual de projeção e recepção no qual o diretor, como já dissemos, apresenta um evento que aconteceu no passado para o espectador que está recebendo no seu próprio tempo presente.

O diretor, como um contador de histórias, por meio de um processo de escolhas que sua técnica lhe permite, retira da sua experiência e daquela de seus parceiros (atores, fotógrafos, músicos) elementos para construir uma narrativa que será ofertada ao espectador. A artesanania do diretor está em proporcionar uma experiência ao espectador por meio das experiências vivenciadas coletivamente com outros artistas. Ele conduz os acontecimentos que operam para a criação de sentidos e de compartilhamentos das experiências geradas por um ritual coletivo. O conceito de artesanania foi amplamente analisado pela professora artista Bya Braga. Em seu estudo¹⁵ ela reflete sobre as qualidades das habilidades artesãs capazes de proporcionar uma conexão entre a prática de se produzir um trabalho estético e a experiência existencial vindas dessa prática.

A artesanania fala aos ouvidos da criatividade no trabalho, de fazer dele um lugar central no desenvolvimento humano como um todo, percebendo a condição humana não como vida restrita em mundos de segunda mão. A prática artesã traz o indivíduo que a realiza para uma qualidade de atenção diferencial no ofício em si, fazendo com que a atividade seja também experiência existencial e estética (BRAGA, 2013, p. 41).

Podemos pensar que parte da artesanania do diretor está em reunir uma coletividade de artistas para a produção de uma experiência conjunta que culminará numa experiência estética. Utilizando de uma licença poética, o cineasta age como um xamã contemporâneo, que organiza um acontecimento coletivo durante a produção de sua obra. Segundo Andreas Lommel, diretor do Museu de Etnologia de Munique, o xamã teria entre suas habilidades a arte. Em seu livro sobre *A Arte pré-histórica de primitiva*. Lommel (1979, p. 19) nos traz a ideia de que o xamã:

É um homem que combina funções e habilidades que no mundo

¹⁵ O estudo ao qual nos referimos se trata do livro *Étienne Decroux e a artesanania de ator – caminhadas para a soberania*, no qual Bya Braga aborda a investigação e técnica de Decroux na arte da Mímica Corporal Dramática colocando seu corpo como matéria de experiência, buscando assim valorizar o processo de artesanania do ator o reconhecimento, autonomia e soberania.

contemporâneo se divorciaram umas das outras; é simultaneamente sacerdote, médico e artista. Conforme pode ser comprovado pela arte dos xamãs atuais, muitas das mais antigas pinturas rupestres franco-cantrábicas são “xamanista” – isto é, produzidas por xamãs e derivadas de sua maneira de pensar.

Como um xamã da atualidade, o diretor de cinema, se utiliza de sua arte para criar registros que afirmam esteticamente sua visão de vida e mundo. Junto de outros parceiros artistas, ele compõe outras realidades que poderão ser assistidas por outras pessoas em outros momentos. Por meio do cinema ele tem a possibilidade de promover um acontecimento coletivo que perpassa por dois tempos de comunhão, de experiência compartilhada. Experiências de *communitas* nas quais o filme é o tempo-espaço limiar que une vários indivíduos num mesmo objetivo de construção de jogo e linguagem.

A comunhão, o estado de *communitas* (ou experiência compartilhada) acontece na ação dos artistas que produzem a obra. A comunhão, (ou experiência compartilhada) daqueles que assistem a obra, ela acontece na ação dos espectadores assistindo a uma mesma história ao mesmo tempo.

No primeiro acontecimento coletivo, o diretor reúne vidas e trabalhadores dedicados à produção de uma obra narrativa. Atores, fotógrafos, cenógrafos, músicos figurinistas, produtores, são todos artesãos dedicados a um mesmo acontecimento. Parecido com a experiência gerada pelo estado de *communitas* promovida durante rituais, artistas compartilham o mesmo objetivo de representar uma história, uma outra realidade, cada um utilizando de sua linguagem como uma artesanaria em prol da narrativa costurada pelo diretor.

No segundo acontecimento coletivo, o da recepção deste filme por vários indivíduos diferentes, o diretor oferece a reminiscência do primeiro acontecimento produzido coletivamente para o grupo de espectadores que assistirão a ele num outro tempo e espaço.

1.4. Diretor como um *performer* xamã

Buscando identificar nas estruturas ritualísticas formas que se assemelham às artes performáticas e vice e versa, reconhecemos várias características em comum. Citamos, por exemplo, que no ritual são criados espaços especiais para aquele acontecimento, característica semelhante aos palcos e salas de ensaio do teatro e

dança. Outra característica marcante é que os rituais, em sua grande maioria, são conduzidos por indivíduos altamente capacitados para aquela situação. Seriam pessoas que geralmente possuem o reconhecimento e confiança de sua comunidade para conduzir a celebração de ações simbólicas que influenciam o grupo ou o indivíduo. Relembrando Schechner (2012, p.49), o ritual é “feito por pessoas treinadas que levam tempo para fazer e ensaiar”.

Podemos identificar esses condutores dos rituais como sacerdotes, xamãs, pajés, figuras que administram uma linguagem que se constrói através de um conjunto de práticas destinadas a produzir um evento de representação simbólica, um evento que promove uma segunda realidade que não é a mesma da sua vida cotidiana.

Traçando um paralelo com as reflexões de John Gassner sobre os xamãs primitivos, propomos pensar o cineasta como um organizador de representações coletivas, uma pessoa que organiza um ritual de linguagem, que organiza um evento de representação:

[...] ele [o xamã] é também um filósofo social, pois é quem organiza a representação como uma atividade comunitária e amplia a realidade da comuna primitiva. Sob sua liderança a natureza não está sendo dominada para o indivíduo, mas para a tribo e o teatro primitivo que serve a esse propósito é a comunhão” (GASSNER, 2002, p. 6-7).

Quando apontamos o diretor de cinema com o um xamã contemporâneo, queremos convocar o potencial de organizar eventos coletivos que se expressam por meio de artes e se projetam para outros coletivos no tempo. O cineasta, diretor de cinema, trabalha as reminiscências de um tempo efêmero. O comportamento do aqui agora em ato é registrado e restaurado pelo cineasta que, como um contador de histórias, constrói um jogo de sentidos por meio de edições e colagens de linguagens de artes distintas. Como um *performer* que trabalha num processo de bricolagem de discursos e de tempos, ele busca “explorar, jogar, experimentar com novos relacionamentos” (SCHECHNER, 2013, p. 720).

O cineasta, através de sua técnica reivindica sua liberdade de expressão utilizando-se de várias linguagens para construir a sua própria. Ele trança sua rede de significados, jogando com várias linguagens disponíveis para a construção do seu discurso. Através de técnicas artísticas o cineasta constrói mundos, outras realidades, ou a ilusão de outras realidades. No cinema, assim como nos rituais sagrados, mitos podem ser vivenciados, sonhos ganham corpo, normas sociais podem ser transgredidas

e novas perspectivas sobre a vida e o mundo se tornam possíveis. Numa produção de cinema, fazendo uso de uma metalinguagem que brinca com as sensações de cúmplices dos acontecimentos que se dão a sua frente, um diretor pode trazer Adolf Hitler para a sala de cinema e matá-lo a frente de todos, como fez Quentin Tarantino em *Bastardos Inglórios* (2009). A possibilidade da ficção conciliada a uma estética que beira a um hiper-realismo proporciona mudanças de perspectivas convidando o espectador a alçar outros olhares para a realidade.

O cineasta chileno Alejandro Jodorowsky, por exemplo, procura em seu trabalho construir outras realidades que possam transgredir a lógica da realidade cotidiana. Para Jodorowsky, o cinema, assim como a meditação, pode levar o indivíduo ao universo do inconsciente aonde novas formas de se relacionar são possíveis. Diz Jodorowsky:

– Há muitas maneiras de falar. Você pode gritar para uma pessoa ou falar muito suavemente. Normalmente, um filme fala para certas partes do ser humano. Fazemos uma distinção entre a parte atlético muscular do ser humano e sua vida sexual, sua vida mental e sua vida emocional. Eu não falo para nenhum desses centros. Eu falo com o meu inconsciente para o seu inconsciente (JODOROWSKY apud MACIEL, 2016, pp. 2-5).¹⁶

Como um ritual que levaria a uma outra realidade de um universo paralelo, Jodorowsky vê no cinema uma forma de se relacionar, de jogar, com situações que não são possíveis na vida cotidiana. No cinema, tabus podem ser quebrados e vivenciados, outros planetas serem visitados, curas milagrosas serem alcançadas. Essas ideias ofertadas ao público teriam a característica semelhante aos rituais que procuram produzir uma mudança de perspectiva dos condicionamentos e crenças de indivíduos. Mesmo que saibamos que aquilo que estamos assistindo é ficção, o acordo é que por aquele momento, naquele espaço da projeção, o que está sendo assistido é possível. Jodorowsky nos fala sobre esse potencial de jogo, de brincadeira, de acordo que o cinema é capaz de produzir.

Bem, nós devemos brincar. Jogos fantásticos. O jogo da iluminação. Brincar para falar com Deus. Jogos que podem, brincados no universo, serem fantásticos. A viagem astral pode ser um jogo muito lindo. A reencarnação – que jogo!!! Reencarnar em qualquer espécie de coisa. Fantástico! O jogo de morrer. O jogo de se casar. O jogo de ter filhos. O jogo de ficar doente. O jogo de ter câncer. O jogo de matar uma pessoa na guerra. Todos os jogos. (JODOROWSKY apud MACIEL,

¹⁶ Retirado do artigo de Luiz Carlos Maciel, “Jodorowsky e a estética da iluminação”, publicado originalmente em *O Jornal*, de junho de 1973, Rio de Janeiro, p.15-16. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoiluminacao.htm>, 21/02/2017.

2016, p. 3-5).

Assim, como no ritual, o xamã cria uma narrativa simbólica aonde o jogo de viver uma outra realidade se torna possível, no cinema o diretor pode construir espaços e tempos nos quais outras realidades ganham vida. Essas outras realidades podem produzir efeitos de transformação na forma de observarmos a realidade cotidiana. Jodorowsky aposta que o cinema pode exercer um efeito terapêutico semelhante aos que alguns rituais de cura conseguem produzir em seus participantes. De acordo com Jodorowsky:

Se eu tivesse que apontar um lema para minha obra, seria abertura da consciência. Fazendo cinema, percebi que o mundo estava doente. Assim, passei a procurar um cinema que me permitisse sanar males. Para isso, passei a buscar técnicas terapêuticas em que a arte procura curar neuroses. Não se trata de crer, trata-se de fazer. (JODOROWSKY apud FONSECA, 2009, p. 7-8, grifo nosso).

Podemos pensar nessa abertura de consciência na qual Jodorowsky se refere como um efeito almejado por um diretor que ao produzir outras realidades por meio da sua arte procura questionar o senso comum da percepção cotidiana da vida. Por meio de sua linguagem híbrida que se utiliza de imagem, som, encenação, figurinos, cenários, etc., o diretor, o cineasta, afirma, contradiz, cria, recria, crenças, arquétipos e mitos gerando novos contextos e novas visões sobre esses mesmos. Novamente, lembrando os primeiros xamãs pintores das cavernas como um contador de histórias construindo um jogo de sentidos, buscamos esse paralelo entre a figura do xamã e o *performer* para indicar como o cineasta, por ser uma figura que se torna um ponto de fusão entre vários outras linguagens e artistas, pode criar uma situação de comunicação coletiva entre os próprios artistas e entre estes e o público.

Richard Schechner propõe, em seu conceito de *comportamento restaurado* que cada comportamento tem um significado, criando um código relacionado a um contexto específico, mas que também pode ganhar diversos outros significados, dependendo de qual combinação ele está inserido de qual contexto os símbolos se apresentam e de que formas se apresentam.

O comportamento restaurado é o comportamento vivo tratado como um diretor de filme trata uma fita cinematográfica. Essas sequências de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas, elas são independentes dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que os trouxeram à existência (SCHECHNER apud BARBA, 1995, p. 205).

Mais uma vez utilizando de uma licença poética, convido a pensarmos que o cineasta que se coloca artisticamente como um *performer*, ecoa como um xamã

contemporâneo condutor de um rito artístico. O diretor que se permite criar seu discurso por meio das combinações de códigos e linguagens, jogando e experimentando com outras pessoas, que vivenciam e executam esses códigos e linguagens (atores, músicos, dançarinos, fotógrafos, figurinistas, etc.), convida artistas e espectadores a participarem de seu ritual de linguagem. As ações e linguagens passam a ser comportamentos que ganham significados ampliados, duplos, significados produzidos pelas relações construídas por combinações entre essas pessoas e suas linguagens. Assim, o cineasta, conduzindo esse evento coletivo pode anunciar e denunciar o que acredita, pode transgredir contra o pensamento hegemônico e propor sua visão da arte e/na vida. “A contestação parte de uma necessidade de se colocar no mundo, de se expressar, de fazer valer seu ponto de vista; ou seja, sua negação a um certo estado das coisas” (CARVALHO, 2002, p. 24).

Podemos reconhecer esse tipo de abordagem criativa na fala de Luiz Fernando Carvalho, que procura nas combinações de diversas expressões, como a música, as cores de um pintor ou o ritual de um pajé, uma forma de transportar o espectador à sua visão, à sua imaginação compartilhada.

Minha motivação no cinema é a passagem de um estado a outro estado. A cada instante, preparar o espectador como um pintor que escolhe e mistura suas cores, ou como um músico, ou como um pajé reúne suas folhas para depois extrair delas um conjunto de sensações. Só passamos de um estado a outro se este conjunto de sensações existir. Só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme se formos capazes de gerar um sonho, com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste. É necessário criar um estado de vidência, de transformação, de imaginação. Mas a fabulação exige de nós um movimento: oferecer-se (CARVALHO, 2006, p. 2).¹⁷

É diante dessa perspectiva que procuramos analisar a proposta de direção cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho no filme *Lavoura Arcaica*. Observando os depoimentos do diretor sobre o filme em seu *making off*, e em entrevistas para jornalistas, reconhecemos o desejo por um método de fazer cinema que foge às produções tradicionais, e que procura se apoiar em conceitos e teorias teatrais, como o retorno aos elementos de ritual e magia propostos por Antonin Artaud.

Após ter estudado exaustivamente o livro de Nassar, Luiz Fernando Carvalho, até então diretor de telenovelas em canais abertos da TV brasileira, percebe que o processo de criação desse trabalho cinematográfico deveria ser diferente do que

¹⁷ Trecho retirado do caderno de anotações do diretor Luiz Fernando Carvalho organizado como livro e que acompanha a uma edição especial para o DVD do filme. Diagramação: Leandro Ferreira. Edições Palmira, 2006.

conhecia nas produções televisivas. “[...] o cinema, o teatro, estão todos banalizados pelo[...] acho que principalmente pelo vínculo que as pessoas tiveram nesses últimos anos com a televisão, não é?” (CARVALHO, 2002, p. 96). Talvez procurando se reinventar como artista, segundo o depoimento do diretor, uma outra forma de trabalho na qual pudesse experimentar situações de entrega plena à criação. Saindo das tradicionais formas de execução para se produzir cinema, Carvalho busca se colocar numa situação de risco, de busca, de experimentação.

Eu me ofereci, me joguei de corpo e alma nos braços daquele texto. Nunca tive certeza de coisa alguma, não trabalhei com roteiro ou *storyboards*, não tinha a menor ideia do que estávamos fazendo. Éramos um bando de famintos, estávamos buscando. Se encontrei alguma coisa, então tudo aquilo fez sentido, então viva. Agora, o que isso representa na minha trajetória como diretor... talvez uma estafa em relação à televisão. Chegou um momento em que eu não consegui sair de uma certa convenção que eu havia me proposto (CARVALHO, 2002, p.30).

Analisando seus depoimentos sobre o processo do filme percebemos em Carvalho um desejo por um modo de fazer cinema que busca transcender as fórmulas estereotipadas, seguras, regionalistas e padronizadas e que com frequência parece ser esperado do cinema brasileiro por parte da imprensa e do público estrangeiro.

Quer dizer, então você luta contra um clichê. Para os estrangeiros, existe um rótulo que nos traduz e pronto, isso nos determina e nos tematiza e nos vende. Então é uma luta mesmo. O cara está esperando o samba, ou o nordestino faminto. Ele quer consumir o estereótipo, lhe custa menos refletir, é mais fácil, cabe direitinho na prateleira da vendinha dele. E aí você fala: “Olha, não é só isso. O nosso país é esse”. Talvez seja importante fazermos uma certa autocrítica, uma pausa, e nos incluirmos nessa coisa como co-autores dessa noção limitadora, já que reagimos tão pouco a ela (CARVALHO, 2002, p. 80).

Em *Lavoura Arcaica*, Carvalho propõe um modo de fazer cinema que busca uma metafísica vital, ultrapassando o comum e ordinário. Parafraseando o anti-herói *André*, Carvalho parece “fundar sua própria igreja” procurando um processo de criação com sua equipe técnica e elenco que estivesse num estado próximo à iniciação ritualística, uma experiência que ultrapassasse à banalização dos processos da indústria cinematográfica. Em seus depoimentos percebe-se sua postura apaixonada e rigorosa na concepção do seu fazer artístico, trazendo em seu vocabulário conceitos como liturgia, ritual, mito, utopia, não somente como teorias, mas como conceitos perseguidos, aplicados em seu processo de criação. Carvalho fala a respeito sobre essa necessidade na entrevista cedida à Ivana Bentes:

Ivana Bentes: *Você criou um ritual também, quer dizer, na verdade um ritual no sentido do laboratório, de uma repetição até chegar na[...]* Carvalho: *Precisei desse ritual, dessa verdade, para depois retrabalhá-la com a lente. Ritual pode ser uma coisa meio besta para alguns, meio perdida no tempo, mas eu acho muito necessária uma certa liturgia[...]* (CARVALHO, 2002, p. 96).

2. PLANO-SEQUÊNCIA LAVOURA ARCAICA E SEUS RITOS



Figura 2: *A linha do tempo*, Fotografia de aquarela sob papel Canson, trabalho nosso, 2015.

[...] eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja pra o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso!

Raduan Nassar.

O autor de *Lavoura Arcaica* nos conta uma história recheada de acontecimentos e espaços semelhantes aos elementos que Victor Turner e Richard Schechner identificaram nos rituais de passagem. O início e o final do filme apresentam uma celebração regada a comida e vinho na qual um estado de camaradagem, de *communitas*, é instaurado na família. Espaços e tempos sagrados

entram em cena como a mesa aonde é compartilhada a comida durante os sermões de pai. Espaços de reclusão tais como a mata, o lago, os quartos fechados e a casa velha, e espaços de solidão aonde segredos de desejos pelo proibido podem ser vivenciados também são postos como lugares de liminares aonde a transformação acontece e que o impossível naquele espaço se realiza.

A quebra da ordem social, a ruptura do filho com as leis do pai, a jornada deste filho, sua reclusão, sua transformação e retorno também podem ser analisados a partir do conceito de drama social, característico nos ritos de passagem.

As posições esquerda e direita do pai, líder em suas relações de poder dentro de uma microcomunidade aonde há diferenças de *status* das personagens femininas, de vozes silenciadas, mas que se comunicam através do corpo e por seus afetos. A identificação do anti-herói André com lado feminino da família, rompendo com as leis da tribo, por meio do incesto com sua irmã Ana.

Ana, personagem silenciada, por meio de sua dança sensual no final da história rompe com as leis do pai. As ações de Ana são performáticas, ela quebra as regras da casa e exerce sua liberdade por meio de seu corpo. A morte como transformação final da família.

2.1. Resumo de Lavoura Arcaica

Livro e filme nos contam a saga de um filho pródigo, André, personagem-narrador que ao se apaixonar por Ana, sua irmã, rompe com as leis do pai enraizadas em tradições aparentemente milenares, arcaicas, construídas com base na relação direta com a terra, a lavoura, a família, o cercado, a religião e o tempo.

Ao se apaixonar pela irmã Ana, André cria seu próprio mundo interno, sua própria igreja, consumando sua ruptura com as leis do pai através do incesto. Após o júbilo da conquista de sua paixão proibida, vem a frustração. Ana, culpada, se afasta de André em silêncio e oração. Renegado, André, foge dos limites da família e busca o isolamento para sua dor no quarto escuro de uma pensão, não sem antes procurar em outras mulheres o amor negado por Ana, guardando em uma caixa lembranças dessas damas, roupas íntimas e bijuterias, suas relíquias de quinquilharias. Pedro, o irmão mais velho, é quem vai resgatá-lo de volta para o rebanho do pai e, ouvindo todos os segredos de André tenta apaziguá-lo e o convence ao retorno e reencontro com o pai, que o espera temeroso e piedoso. Mas durante a discussão entre pai e filho, após o

retorno deste, fica claro ao patriarca o quanto André não se sujeita às crenças da família: ele vê no filho um ser enfermo e rebelde. André, não resistindo à culpa e à solidão de abandonar a família, mais uma vez abaixa a cabeça às regras do pai e pede perdão e direito ao retorno à mesa de jantar.

Reconciliação consumada entre pai e filho, é tempo de festejar a volta do pródigo. E é na festa o momento de Ana se rebelar, permanecendo calada a todo tempo no livro e no filme, só fala com seu corpo, dançando, amando e chorando. Ana, que ficara reclusa na capela da fazenda em silêncio e oração durante toda ausência de André, descobre nas malas do irmão amante as quinquilharias mundanas das mulheres que este conheceu. Ana veste-se desses acessórios vulgares e, endiabrada, dança na roda da festa, como num ritual de protesto, transgressão e libertação. André vê tudo de longe, no seu canto secreto com os pés descalços acariciando a terra de forma libidínica. Pedro, o guardião do segredo dos irmãos amantes, sucumbe ao peso do silêncio vai até o pai e revela o ato proibido. Nesse momento, tudo vem abaixo. O pai, humilhado e desesperado, lava com sangue a honra da família, sacrificando a própria filha com uma foice para logo em seguida não resistir a tamanha desintegração de tudo que havia lavrado em sermões, regras e crenças e cair no círculo da festa, no círculo da dança, que acontece sob os olhos de André, o personagem-narrador.

Tal qual uma tragédia clássica, *Lavoura Arcaica* é uma história carregada de símbolos religiosos e acontecimentos que trazem a ideia de rituais de passagem, rupturas com as leis e tradição e um destino trágico inevitável aos protagonistas que tentam burlar essas leis. Há uma ordem estabelecida pelo pai líder, uma regra social que não comporta os desejos dos filhos André e Ana. Estes, para suportar o contraste entre as leis da família e o desejo de seus corpos, se isolam em lugares aonde a transgressão pode acontecer. A casa velha, a mata escura, o lago. Instintivamente promovem seus próprios rituais de passagem, subjugando o “não ser” pelo “ser”. Como iniciados, promovem anti-estruturas transgredindo por meio das ações empreendidas pelos seus corpos que reagem as regras estabelecidas pela ordem social: através do sexo entre irmãos, através da fuga de André dos cercados do pai, através da dança libidínica de Ana. Parafraseando Antonin Artaud, “dão fim a um juízo de deus”, representado na palavra profética do pai. Como diz André, fundam sua própria igreja onde podem entrar de corpo desnudo e pés descalços. E nessas ações que tomam um efeito dominó, de causas e consequências, acabam desencadeando a instabilidade da

tribo, da família, empreendendo as várias fases de uma crise, que Victor Turner classificou como drama social.

2.2. O drama social da *Lavoura*

A teoria de Turner do conceito de *drama social* (2012), apresentado por Schechner (2012), nos ajuda a entender as várias fases e ritos de passagem empreendidos por André e Ana, na tragédia de Nassar. Na estrutura ritual, citada por Schechner, o indivíduo rompe com as leis estabelecidas na sociedade e transforma a realidade de sua comunidade. O *drama social* se estabelece pelas seguintes etapas: ruptura, crise, ação reparadora e reintegração ou separação.

Uma ruptura é uma situação que ameaça a estabilidade de uma unidade social – família, corporação, comunidade, nação, etc. A crise é uma expansão da ruptura que se tornou aberta ao público. Podem ocorrer várias crises sucessivas, cada uma mais pública e mais ameaçadora que a anterior. A ação reparadora ocorre para lidar com a crise, para resolver ou curar a ruptura. Muitas vezes suficiente, nessa fase do drama social, cada crise responde através de uma ação reparadora que falha, evocando novas crises, cada vez mais explosivas. A reintegração é a solução da ruptura original, de forma que a estrutura social seja unida novamente. Ou uma separação ocorra (SCHECHNER, 2012, p.75).

Antes de analisarmos a ideia de *drama social*, na tragédia de Raduan Nassar, primeiro façamos uma breve descrição de como se estrutura o pequeno clã no qual se passa a história. Tanto no livro como no filme, conhecemos somente os membros que compõe a família. Todos que se encontram fora deste círculo, são como sombras, figuras borradas sem nomes ou identidades para André, o contador da história. Mesmo em momentos sagrados como a ida à missa pelas manhãs, os únicos que se revelam à memória são os entes familiares que representam o vínculo com o sagrado, com a ordem do grupo, com o cercado da casa do pai.

Mas existem três momentos em que aparecem outros personagens fora do círculo familiar. O primeiro durante a festa do início aonde vemos músicos e pessoas que deduzimos serem vizinhos. Nesse momento, uma dança acontece, como um ritual de celebração, de agradecimento por uma boa colheita. Os gestos são sensuais, e a força da terra se apresenta nos corpos, pelos pés descalços de Ana, que dança em plena alegria, associados as ideias ao símbolo feminino da fertilidade. Ou pelas mãos dos

idosos que quebram melancias com golpes brutos, fazendo com que o líquido vermelho da fruta nos arremeta às sensações de rompimentos, deflorações, imagens também vinculadas à germinação, nascimento e morte.

O segundo momento é o da casa de prostituição aonde André encontra suas amantes fora do seio familiar. Até então só tínhamos visto André se relacionar corporalmente dentro do círculo da família. Em muitos momentos, uma sensualidade é insinuada pelos gestos da mãe, em seus abraços e afagos, e é através de seu relacionamento romântico com Ana que André conhece a paixão da carne. Mas somente depois, numa casa profana, num prostíbulo, André, pode se modificar, pois lhe é permitido conhecer a cultura do outro, fora do juízo do pai. É preciso romper com a ordem social, enfrentar a crise, se colocar em reclusão, em exílio, em ruptura para poder vivenciar outras possibilidades fora das estruturas vigentes. Nesse espaço liminar da casa de prostituição, André pode se colocar em ação, experimentar sua existência através de seu corpo se relacionando com outras personagens diferentes das que tinha como referência até então. E também estas personagens não têm nomes, são como ninfas fantásticas de uma outra realidade que não é a da casa do pai. São bruxas, xamãs que conduzem a transformação de André por intermédio do culto ao obscuro.

O terceiro momento é um gêmeo sombrio do primeiro como um retorno inevitável à força trágica do destino, é a festa final quando o pai mata Ana. Cumprindo à força o inevitável do tempo que se torna imutável, e que somente se permite retornar como narração, como contação de história, como um ritual de compartilhamento da memória. A festa final tem a força dupla do sagrado e profano, como ciclo que se cumpre de nascimento, vida e morte. É nela que pela terceira vez reencontramos os personagens sem nomes, os de fora, os cúmplices nebulosos que não permitirão o esquecimento do sacrifício cometido. Eles são os olhos do coletivo, da sociedade que não tem nome, não tem identidade, mas que ocupam a posição de espectadores passivos do ritual de sacrifício.

Reconhecidos os espaços fora da comunidade familiar analisemos, portanto, o Drama Social que se apresenta em suas etapas no enredo de *Lavoura Arcaica*. Ele se dá numa série de rupturas e crises que desestabilizam as regras da família, culminando em sua desintegração.

Crise: André desafia as leis do pai e da família ao se apaixonar por sua irmã Ana, abalando sua fé dedicada às leis da família.

Ruptura: André se declara a Ana e juntos cometem o incesto rompendo com as leis da família.

Crise: Ana, arrependida, se isola na antiga capela.

Ruptura: André, revoltado com a negação de Ana, abandona a casa do pai.

Ação reparadora: Ana atormentada, se isola na antiga capela, um espaço sagrado no qual busca alcançar sua purificação.

Ação reparadora: Pedro, o primogênito da família, vai até André para o persuadir a retornar à casa do pai.

Ação reparadora: André discute com o pai, mas acaba cedendo às suas regras, pede desculpas e promete trabalhar na lavoura, sendo humilde e devoto das leis da família impostas pelo pai. André é novamente acolhido no seio da família.

Reintegração: Uma festa é preparada para comemorar o retorno de André.

Separação: Na festa, Ana até então reclusa na antiga capela, irrompe vestida e maquiada com as lembranças das amantes vulgares de André, e dança frenética e sensualmente, provocando a consternação da família. Pedro, o filho primogênito, sucumbe ao peso do segredo proibido e o revela ao pai que furioso, mata Ana com uma foice no momento de sua dança. André vê sua família se desintegrar a sua frente. Não há mais possibilidade de apaziguamento, a tragédia cumpre seu final.

Carvalho comenta a relação do herói que viveu uma tragédia como um narrador que revive sua dor. A narração é compartilhamento do que se fez num tempo efêmero, do que foi um instante e é irre recuperável. A narração seria como um ritual de reminiscência do que já aconteceu e não pode ser mudado.

Os heróis são justamente aqueles indivíduos cercados pela tragédia, que são movidos pela necessidade de lutar contra esta tragédia. Porém, no caso de André, seu inimigo é invencível, é o próprio tempo, irremediável. A narração, a meu ver, recupera esta constatação do tempo que não volta mais. Portanto, é no tempo do narrador que, no meu modo de sentir, a tragédia se instala. A dor maior é a dor do tempo (CARVALHO, 2002, p. 65).

2.3. O ritual de Carvalho

Na produção do filme *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho busca criar um ritual como um método aonde o acontecimento artístico passe pelo corpo antes do intelecto, abordando sensações, memórias, impulsos e desejos reprimidos. Cria um método ritual tentando alcançar uma “segunda realidade”, ou um duplo da realidade cotidiana. Através de uma estrutura ritualística, que promovesse elementos como espaços limiares para o trabalho e as experiências de *communitas*, nas quais os

participantes contagiassem uns aos outros, Carvalho procura produzir uma forma de trabalho diferenciada da fragmentação operatória da indústria cinematográfica. Procurando quebrar a hierarquia de funções e métodos que determinam uma produção tradicional de fazer cinema (com roteiros descritivos e pré-decupados que montarão as sequências da história, ou ator interagindo sempre em função do “câmera”), Carvalho procura um método que seja radical, um método que possa transformar a visão de seus atores e equipe (fotógrafos, figurinistas, músicos) para a realização da obra. Um método que fosse capaz de atingir outras semânticas que não somente a da palavra. Mas uma semântica que se apresenta pela experiência vivida no dia a dia, no corpo que se comunica com outro corpo, compartilhando a mesma casa, os mesmos dias, as mesmas temperaturas, comidas, bebidas, regras e acasos que aparecem no percurso. É no teatro que Carvalho vai se apoiar para produzir seu ritual de criação artística. Durante sua fase processual, Carvalho buscou no teatro métodos de imersão física e emocional que envolvessem os atores e também a equipe técnica na atmosfera da história que seria contada.

O teatral sempre permeou todo o processo, desde o nosso retiro pra fazenda, para o trabalho de criação dos personagens. Caminhei privilegiando o teatral desde sempre. Até o fato de estar trabalhando com a literatura nua e crua também nos aproxima de uma certa teatralidade. [...] Você provoca o acontecimento, você faz aqui a alquimia teatral toda, a alquimia da vida, mistura os atores, mistura luz, mistura tudo, e depois você bota a lente. E a lente é um olho, e este olho é um olho do narrador, este olho é um olho reflexivo, este olho é um olho do Hamlet, que está olhando a tragédia do Édipo, como sendo a sua própria tragédia. (CARVALHO, 2002, p. 53-4).

Buscando uma cena que nascesse através dos sentidos do corpo para dar vida às palavras do livro, Carvalho procura proporcionar a todos os envolvidos uma lógica inversa aonde a palavra escrita não seja a ditadora de um modo de se ver e criar, mas seja a proposta de uma dimensão metafísica, que gere duplos, metáforas em imagens, gestos, sons, espaços, figurinos e luzes.

E, quando eu peguei o texto do Raduan eu percebi que aquilo era uma ópera. Eu falei: “Então isso aqui precisa ser dito, a palavra aqui vai ter um valor muito grande, mais vai ter que ser alçada por outros enunciados, metáforas, há um jogo ali sensório da palavra que precisa ser alcançado. Como alcançar isso? Bom, vou precisar de um método pra isso, não é uma questão de decorar o texto ou não, é preciso um método pra fazer os atores reagirem àquilo” (CARVALHO, 2005, 46’19”).

Carvalho procura uma cena que se construa por múltiplos enunciados, que não sejam só reflexo da palavra semeada por Raduan Nassar, mas que surjam de uma

verdade que se encontra no rigor do trabalho de se colocar dia a dia em atuação. É neste momento que Luiz Fernando Carvalho encontra Antonin Artaud, e o declara publicamente. É na mão de Artaud que Carvalho se segura para descobrir seu próprio modo de construir sua cena, para construir seu rito de entrega e coletividade. Essa entrega almejava um processo de criação que passasse pelo corpo antes de alçar à palavra, construindo sentidos e sensações no corpo do ator, uma experiência de existência física que gerasse significados na atuação não somente pela palavra dita, mas pela palavra vivida em ações e interações com os espaços internos e externos do personagem.

Destes teóricos eu acabei pegando na mão do Artaud, achei que o Artaud era de todos o que mais poderia produzir um estímulo que se comunicasse com o redemoinho do Raduan, com o duplo do Raduan, e então eu comecei a fazer as improvisações em cima das teorias do Artaud, das teorias do duplo, as teorias da linguagem invertida, uma série de conceitos de linguagem[...] principalmente em cima do André, do personagem do Selton. Exercícios assim buscando a não racionalidade extrema do processo do estudo do texto. Trabalhar com as sensações[...] (CARVALHO, 2005, 46'54").

Carvalho procura construir uma linguagem que nasça da cena, que tenha sua essência, sua natureza primeira, da experiência incorporada por meio da realidade física que é o corpo se desbravando pelo caminho das sensações, como propôs Artaud (2006, p. 36), uma linguagem destinada aos sentidos e independente da palavra:

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.

Carvalho mergulha nessa proposta de criar uma situação em que os atores pudessem se retirar de seus cotidianos a ponto de modificarem suas relações com seus corpos, com a natureza, com o parceiro de trabalho. Assim convida todos a vivenciarem situações que lhes tragam conhecimentos vindos do corpo, dos espaços e dos sentidos que não são determinados pelos roteiros escritos, descritivos, mas pelas situações vivenciadas que lhes proporcionem um saber que vem do processo do fazer. A ideia de se retirar do estado cotidiano e ordinário da vida, para que haja uma transformação em seu modo de se relacionar, é um dos pilares para os ritos que pretendem produzir uma transformação no indivíduo, os ditos ritos de passagem. Segundo Richard Schechner e seus estudos sobre a performance, “Uma vez que os rituais acontecem em espaços especiais, muitas vezes lugares isolados, o próprio ato de

entrar no “espaço sagrado” tem um impacto nos participantes. Em tais espaços, comportamentos especiais são requisitados” (SCHECHNER, 2012, p. 70).

Este ato de se colocar fora de seu lugar comum, em contaminação com o outro em um tempo e espaço de produção e criação artística, cria uma relação de experiência compartilhada, um estado de *communitas*. Como em alguns rituais nos quais a experiência de *communitas* é gerada, cria-se um estado de solidariedade entre os participantes que abandonam suas casas e família por um tempo prolongado, e se desligam de seus registros de seus *status* sociais cotidianos permitindo enxergar no parceiro de trabalho uma espécie de “irmão” que passa pela mesma situação, dedicado a uma mesma causa.

2.4. Rito de isolamento: o espaço sagrado da fazenda

Para a realização deste espaço "espaço-tempo ritual"¹⁸ (essa situação de isolamento) capaz de mudar a forma de se perceber e vivenciar um trabalho artístico, produz-se um simulacro¹⁹ de uma comunidade numa fazenda, vivendo como a família do livro. O elenco era formado por Selton Mello (MG), Simone Spoladore (PR), Raul Cortez (SP), Juliana Carneiro da Cunha (RJ), Leonardo Medeiros (RJ), que formam o núcleo principal da família, junto a eles temos as irmãs coadjuvantes. Atores e atrizes vivem numa fazenda e se relacionam entre si como se realmente fossem uma família, procurando criar condições que funcionem como uma realidade crível às suas sensações como atores, sensações essas que serão traduzidas no momento da atuação. Nesse processo cria-se uma outra realidade na qual os atores abandonam seus cotidianos por quatro meses e mergulham profundamente na natureza dos personagens. Através da fisicalidade de pessoas que vivem o dia a dia daquela fazenda recriada como um repertório de sensações vividas no corpo refletirão em suas performances frente à câmera transgredindo, nesse método laboratorial, os limites de arte e vida. Acordar e dormir

¹⁸ Este conceito encontra-se no livro de SCHECHNER, Richard. Performance e Antropologia de Richard Schechner (2012, p.70).

¹⁹ Segundo Aumont, em seu livro “A imagem” (1995), no simulacro: “...o simulacro é um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso – sem que, por isso, lhe seja semelhante””. (p.102). No filme, cria-se condições para que os atores simulem uma família que vive isolada numa fazenda e a partir dessas condições surjam situações que reverberem na criação dos atores.

na fazenda, trabalhar a terra, dividir quarto, dividir o banheiro da casa, cada mínima ação do dia é trabalho de criação artística.

Na fazenda, todos envolvidos se ocupam dos ofícios rurais da família mítica, como num ritual que restauram suas formas de comportamento na vida. “Precisei desse ritual, dessa verdade, para depois retrabalhá-la com a lente”. (CARVALHO, 2002, p.96). Por meio dessa experiência laboratorial artística, vivenciada no dia a dia, Carvalho cria uma experiência de autoconhecimento e desnudamento para os atores e sua equipe técnica. Selton Mello comenta como o método de reclusão construiu uma atmosfera capaz de gerar um aprofundamento de si mesmo para a construção de seu personagem, o protagonista *André*.

Foi assim, uma coisa absolutamente concentrada. E aí, a coisa de ficar muito tempo na fazenda era um pouco assustador, assim, pra gente, porque era uma experiência única de se conhecer melhor, de mergulho radical, foi assim uma aventura espiritual, eu acho, fazer esse filme. Foi mais do que fazer um filme, entendeu? Foi assim, um autoconhecimento, foi uma coisa muito especial. (MELLO, 2005, 45’26”).

No depoimento do *making off* do filme, Selton Mello fala de transformações ocorridas no processo. Como eles passaram a ser os personagens daquela família, lembrando experiências de transformações possíveis nos rituais criados através de tempos e espaços limiares, espaços de reclusão destinados a promover transformações nos participantes. A fazenda produziria sobre a equipe do filme um efeito similar ao que os espaços sagrados destinados aos rituais de passagem promovem nos seus praticantes.

A coisa mais difícil que tem é descrever esse personagem, né? Porque ele é um musgo, assim, ele é parte daquilo tudo, ele é uma planta, sabe? Então, não tinha como chegar lá e fazer esse personagem assim: botar a roupa e fazer. Assim: a gente não representou, a gente não botou a roupa lá e fez... a gente era. A gente se olhava e a gente não se reconhecia, assim, sabe? Todos foram mudando, mudando, mudando, até que a gente ficou assim... a gente ficou assim, a gente ficou uma família. (MELLO, 2005, 50’33”).

A equipe escolhida por Carvalho adentra num ritual de trabalho onde devem abandonar suas comodidades, abandonar suas vidas pessoais por quatro meses, em função de um ato, que para o diretor, é um ato maior, sagrado, mítico. Como diz Artaud (2006, p.8): “O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação”. Na entrevista cedida a jornalista no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, Carvalho comenta sobre como aconteceu esse processo de imersão na fazenda.

Carvalho: Alugamos uma fazenda na região. A condição para fazer esse trabalho foi que de cada um, todos, abrissem mão de outros trabalhos. Eu abri, fui o primeiro a chegar lá e falei assim: “Olhem, cortei o meu vínculo com a televisão. Quem quiser vir vai ter que fazer o mesmo, porque senão não vai dar pra fazer, eu não vou parar um ensaio porque fulaninho foi ao Rio de Janeiro fazer um comercial de sabonete”. Desarticulária tudo, o exercício da generosidade com o outro, a convivência...

Geraldo Sarno: Tá no filme, doutor... (risos)

Carvalho: ... perder a vaidade, por exemplo. Você quer ir ao banheiro, você, o galã da TV Globo, quer ir no banheiro e aí tem gente no banheiro. Você fica com a toalhinha e a escova de dentes parado, esperando o banheiro da fazenda desocupar pra você entrar. Porque não é uma suíte 5 estrelas, não tem um banheiro pra cada um. Quer dizer, tudo isso é trabalho, mesmo que não chame de trabalho, mas já é trabalho, não é, Geraldo?

Ivana Bentes: É “o trabalho”, é...

Carvalho: ... é, o cara tá lidando com o outro bem mais de perto, aprende novamente a aceitar a presença do outro, as diferenças, e cria cumplicidades, confiança, qualidades fundamentais para o jogo que vão jogar; enfim, bater bola é o grande lance, nada de ficar escondendo o jogo... Aí, o cara vai ficando de verdade, sabe como é que é? Ele vai deixando de acreditar que é outra coisa que não gente, e vai virando gente, ele vai descascando assim e quando menos se espera...

Geraldo Sarno: Vai vindo uma alma...

Carvalho: [...]é, quando vai ver, o sujeito sai respirando, aí você fala: “Ah[...], agora começamos a nos entender”, foi assim (CARVALHO, 2002, p. 94-5, Grifos do autor).

Na fazenda eles acordam cedo para o trabalho com a lavoura, produzem seus próprios pães árabes e vivem uma relação de comunidade, como se toda a equipe fosse uma nova família, uma família equivalente a família do romance de Raduan Nassar. Como um duplo, os artistas (diretor, atores e técnicos) passam a viver como uma família que busca nesse espaço de isolamento da fazenda a metafísica da família fictícia. Esta imersão ecoa nas sugestões de Artaud que relacionam as operações de alquimia com o teatro. O teatro assim como alquimia seriam duplos de uma outra realidade a ser perseguida.

Todos os verdadeiros alquimistas sabem que o símbolo alquímico é uma miragem assim com o teatro é uma miragem. E esta perpétua alusão às coisas e aos princípios alquímicos deve ser entendida como o sentimento (do qual os alquimistas tinham a maior consciência) da identidade que existe entre os objetos, as imagens, e de um modo geral tudo o que constitui a realidade virtual do teatro, e o plano puramente suposto e ilusório no qual evoluem os símbolos[...] (ARTAUD, 2006, p. 50).

A identificação criada por um longo período de relacionamentos que os participantes têm entre si e com os objetos e utensílios da fazenda, operariam transformações nos participantes como num processo alquímico. Na fazenda o poder do gesto vivido e revivido, dia a dia, hora a hora, constrói um saber e um estado de percepção corpórea, emocional e mental.

Para quem se esqueceu do poder comunicativo e do mimetismo mágico de um gesto, o teatro pode reensiná-lo, porque um gesto traz consigo sua força e porque de qualquer modo há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto feito (ARTAUD, 2006, p. 91).

Podemos perceber este poder de conhecimento (e autoconhecimento) do gesto nos depoimentos de Simone Spoladore, atriz que interpreta Ana, a irmã de André, isto é, como a experiência de viver dia a dia cada situação vivida pelo personagem faz com que o personagem nasça no próprio corpo que vivencia cada ação.

Lá na fazenda, nós tínhamos um dia a dia de trabalhos camponeses. Então a gente ordenhava, cuidava dos carneiros, plantava feijão. A gente tomava o leite que a gente ordenhava, no café da manhã. Isso tudo foi muito importante, apesar de no filme essas cenas não aparecerem, elas estavam dentro da gente quando a gente começou a filmar. E tudo isso muda muito o jeito de você estar se relacionando. Tudo isso vai te levando a descobrir o personagem, a deixar ele inteiro, vivo, forte e presente no teu corpo. Sem precisar pensar muito, os personagens iam entrando dentro da gente, e quando a gente viu, a gente virou os personagens (SPOLADORE, *Making off* 2005, 57'17").

Artaud em o *Teatro e seu duplo* reforça a ideia que o “gesto feito”, quando realizado nas condições e forças adequadas, traz a potencialidade de um conhecimento que reverbera no corpo e influencia nas atitudes do indivíduo podendo causar transformações significativas. Para ele, o teatro seria o caminho possível para recuperar o elo comunicativo entre gesto e organismo. Artaud afirma:

Fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo, e essa repercussão, se o gesto é feito nas condições e com a força necessária, convida o organismo e, através dele, toda a individualidade a tomar atitudes conforme o gesto feito. O teatro é o único lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo e, nos momentos de neurose e baixa sensualidade como estes que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá (ARTAUD, 2006, p. 91).

A escolha de Luiz Fernando Carvalho por um processo de criação que influencie os corpos de seus parceiros vivendo o dia a dia da fazenda, ecoa nas ideias apresentadas por Artaud sobre o poder de modificação do gesto resgatado por um teatro que almeje uma reconexão com o organismo. O corpo interagindo com outros corpos, com materiais da fazenda, com a natureza do campo, teria percepções mais sutis daquela realidade vivida, influenciando no momento de transformar em arte todas aquelas experiências vividas.

Raul Cortez encarnando o pai profeta de nome Yohana, em seu depoimento nos ilustra este poder do gesto, através da experiência direta com a natureza para a

construção da vida do personagem. “O contato com os bichos... Sentir vento, sentir o escuro, as longas caminhadas que a gente dava... Isso tudo foi importantíssimo. Importantíssimo. Todas as sensações da natureza em cima, isso é fundamental, eu acho” (CORTEZ, 2005, 58’04”).

Cortez também fala sobre como o tempo na fazenda o afeta pessoalmente. Como o deslocamento da vida cotidiana para uma imersão de tempo prolongado acaba tocando em camadas psicológicas adormecidas, e como muitas vezes é incomodo esse enfrentamento.

O papel que tavam me dando dentro daquela família, naquela comunidade, eu sentado na cabeceira, junto com atores que iam ser meus filhos, outra que ia ser minha mulher[...] e ao mesmo tempo ser tratado como pai e, dado esse papel de homem mais velho zeloso pela família[...] pra mim foi terrível. Principalmente porque eu não tive um pai saboroso. Nossa convivência era muito ruim. Então havia uma proposta de reconciliação com minha figura paterna. Muito grande. E um pai como esse do livro, que é um pai... prepotente. E tratado como pai pelos outros, você sabe que os atores começam já a fazer suas transferências, não é? E isso pra mim era muito penoso porque a gente tá trabalhando com a sensibilidade. Todos nós ali, não é? A sensibilidade às vezes é muito machucada. E o nível de respeito foi absolutamente fantástico, nós nunca tivemos nem um atrito entre nós. Nada. E todo mundo se respeitou. As afinidades eram bem aceitas, as não-afinidades eram respeitadas (CORTEZ, 2005, 56’09”).

Encarar a própria sombra adormecida. É quando a arte da representação esbarra nas potencialidades terapêuticas que rituais de cura promovem através das transformações vividas em situações liminares, como já vimos nos capítulos anteriores. O tempo prolongado de isolamento traz a possibilidade de promover mudanças significativas no modo do performer se reconhecer como indivíduo, como nos aponta Schechner:

[...] se uma mudança ocorre dentro do performer, ou no seu status, isso só acontece depois de uma longa série de performances, e cada uma delas provoca uma pequena mudança no performer[...] Portanto, cada performance separadamente é um transporte, acabando mais ou menos onde começou, enquanto que uma série dessas performances de transporte podem alcançar uma transformação (SCHECHNER, 2011, p. 163-4).

Podemos refutar essa situação, afirmando que a arte de representar deve ser distanciada, que o ator deve ter controle pleno de suas emoções, mas ainda assim o trabalho de dramatizar certas situações acaba por levar o ator a estados emocionais que o farão perceber situações de sua história numa perspectiva intensa, vivenciada em seu corpo e emoções. As projeções psicológicas que um processo de imersão que provoca no ator, como nesse caso, quando Raul Cortez vivencia um resgate com seu passado

autobiográfico, reencontrando a figura dolorosa de seu pai ao encarnar o pai da família fictícia, as transferências provocadas a partir dessa situação, tocam num espaço terapêutico onde a vida é inflamada pelo contato com a arte. Essa são questões delicadas que podemos associar aos apelos de Artaud a um resgate do poder de cura que o teatro pode promover. No texto, “Acabar com as obras primas” do livro *O Teatro e seu Duplo Artaud* (2006, p. 90) clama: “No teatro, proponho a volta à ideia elementar mágica, retomada pela psicanálise moderna, que consiste, para conseguir a cura de um doente, em fazê-lo tomar a atitude exterior do estado ao qual o queremos conduzir”. Carvalho também fala de como foi importante a convivência com Raul Cortez, na fazenda, tanto para ele como para o grupo. As relações promovidas nesse encontro geraram trocas de experiências que serviram de inspiração e de aprendizados mútuos, onde o diretor e os atores mais novos puderam aprender com Raul Cortez, e esse por sua vez, também se pôs à disposição de se entregar aos desafios propostos por Luiz Fernando Carvalho, construindo um modo de trabalho de uma criação colaborativa.

O mais incrível é que este homem de sessenta e tal conserva o espírito jovem, nos dá a sensação de que está sempre começando, tem uma energia para o novo, para o risco, para a experimentação em geral. Não é alguém sentado sobre a coroa, alguém que sobrevive da fama, ao contrário, se questiona o tempo inteiro, questiona seu personagem, a função do ator... tal qual o mais jovem do grupo. E isso nos orientava muito também, você ter um exemplo ali, estimulando a garotada. O pessoal olhava pro Raul numa sessão de improvisação e via que o Raul estava ali três horas improvisando, então eles tinham que pegar a mesma trilha. Não precisava nem eu falar nada, eu não fazia nada, eu só olhava para o Raul, eles olhavam para o Raul e certamente pensavam: “Th, olha lá, O Raul, vamos atrás também”. O Raul foi uma referência (CARVALHO, 2002, p.84).

Raul Cortez, no depoimento dado ao *making off* do filme fala como por intermédio desse projeto acabou se rendendo à experiência de viver em uma comunidade artística, e como isso foi especial.

O processo foi inacreditável, foi incrível, inusitado. Nunca em toda a minha vida de ator, todo o tempo dos hippies, de todos os convites que eu recebi desde do Oficina – através de Zé Celso, através do Living Theatre – nunca, jamais, eu me recusei sempre de viver em comunidade. Era uma coisa que... eu não admitia uma coisa dessas. Era impossível pra mim. E foi assim: quando eu voltei pra São Paulo, foi que eu percebi que eu tinha vivido em comunidade durante quatro meses, e dois meses em profundo isolamento (CORTEZ, 2005, 55’26”).

Dialogando com as perspectivas que pensam as artes da cena como artes que acontecem com a presença de um *performer*, Carvalho procura direcionar seu olhar para uma atuação que acontece na entrega do ator ao “aqui agora” da cena. Assim como propunha Artaud (2006, p. 36) “a cena é um lugar físico e concreto que pede

para ser preenchido e que se faça com que ela fale a sua linguagem concreta”. Carvalho busca uma cena que se dê como acontecimento no espaço onde o corpo do ator dá vida ao que é indizível pelas palavras, o corpo em ação como o duplo equivalente da poesia. A ida e a vivência laboratorial na fazenda, quando o elenco se retira da sua vida pessoal para experimentar o que seria o modo de vida dos personagens, é um método de construção que procura construir a cena de um modo concreto, vivo. Um método também utilizado em rituais de iniciação, quando a pessoa que irá passar por uma mudança em sua vida, se retira por um tempo para retornar modificada pelas experiências que o ritual lhe proporcionará. Carvalho no *making off* explica porque escolheu esse método como uma forma de alcançar uma experiência que passasse pelo corpo das pessoas envolvidas no processo.

Então, esse retiro todo nosso lá, inclusive compreende aí, também, o retiro com a equipe, era pra que todos fossem, todos vivessem, pra que aí, sim pudessem entender, que não entendessem de fora, porque estudaram, porque fizeram uma análise teórica. Queria primeiro que eles sentissem na carne pra a partir daí entender, entender a partir da experiência. A experiência era fundamental (CARVALHO, 2005, 54’55”).

Podemos reconhecer no depoimento de Juliana Carneiro²⁰, atriz que faz o papel da mãe no filme, a atmosfera de iniciação criada por Luiz Fernando Carvalho.

Carvalho partiu do princípio de que existia no livro um tempo sagrado que precisava ser recuperado, um tempo espiritual [...] os atores deveriam deixar para trás o mundinho profano e entrar no sagrado, trabalhar, trabalhar com a imaginação para reencontrar sonhos [...] No set, os atores cumpriam uma intensa jornada diária de trabalho. Além das improvisações e leituras, havia oficinas teóricas, ministradas por convidados como o teólogo Leonardo Boff e aulas de mitologia grega com a professora Gercilda de Almeida (CARNEIRO apud ABATI, 1999, p. 159-60).

No depoimento dado ao *making off* do filme, o diretor de fotografia Walter Carvalho também fala sobre como sentia uma atmosfera da ordem do sagrado vivida na produção do filme. O fotógrafo, figura celebre do cinema brasileiro, participa de uma lista gigantesca de filmes de grande representação nacional e internacional, mas relata ter passado por uma experiência singular na produção de *Lavoura Arcaica*. Segundo seu depoimento, a presença naquele *set* foi uma experiência intensa. Walter Carvalho confessa:

A gente mexeu com os ancestrais. Acabou que a equipe inteira foi se mexendo com aquilo. Quem tava em volta da câmera, que tava em volta dos atores, no dia a dia, no cotidiano, teve uma experiência absolutamente intensa. Poucas vezes filmando na

²⁰ Entrevista de Juliana Carneiro cedida à jornalista Beth Néspoli, encontrada na dissertação de mestrado de Hugo Abati, *DA LAVOURA ARCAICA* Fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar, 1999.

minha vida eu tive momentos assim de emoção de encher os olhos d'água, “Meu deus, eu tô aqui, eu tô vendo, eu tô participando disso”. De ter aquela vontade de estar ali. Era mais do que estar ali. A fotografia em si não tinha a menor importância, o importante era estar ali, junto com aquilo, com aquilo tudo que estava acontecendo (CARVALHO, Walter, 2005, 31’24”).

3. PLANO SUBJETIVO: MERGULHOS DOS CORPOS

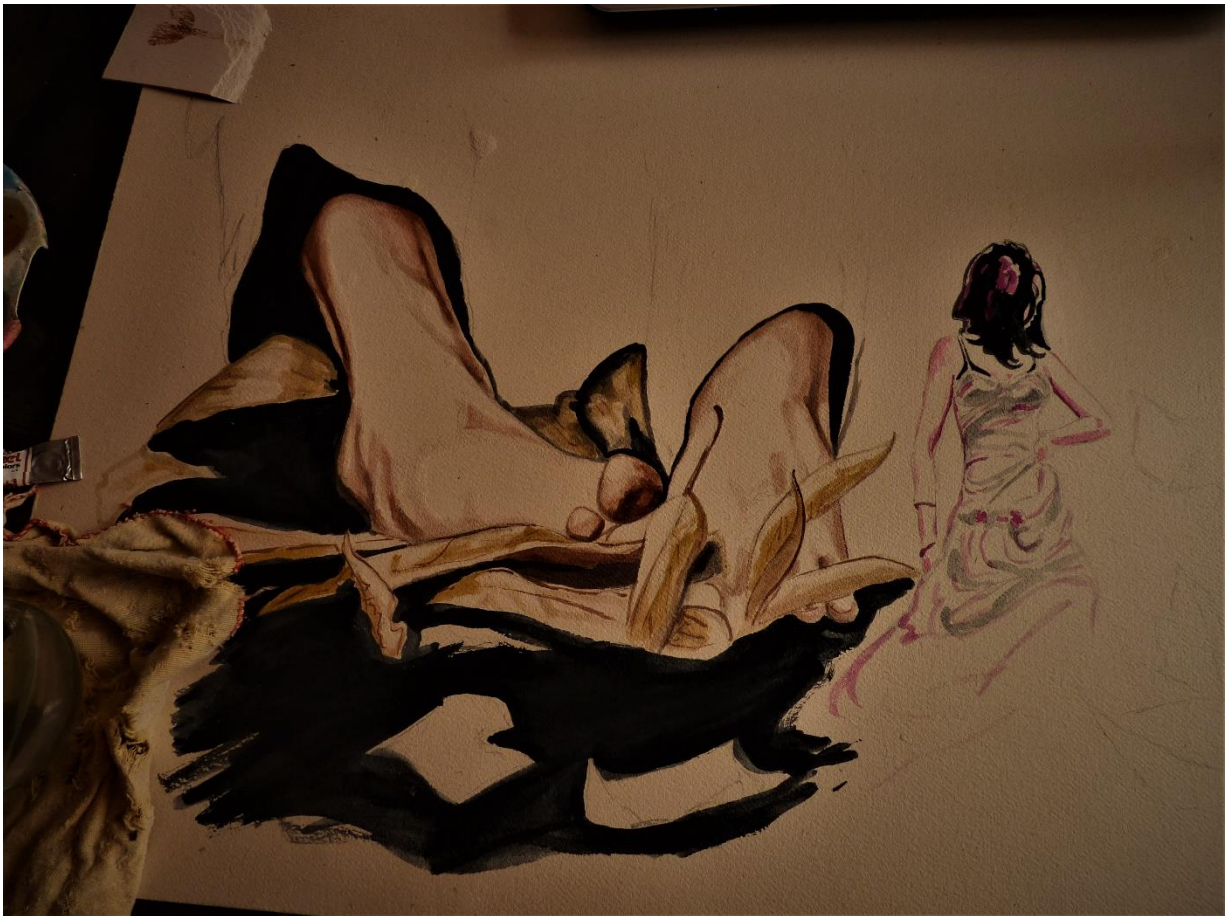


Figura 3: Trabalho em processo. Fotografia de obra, aquarela sob Canson, 2015

3.1. Primeiro mergulho: a jornada à fonte

Você provoca o acontecimento, você faz aqui a alquimia teatral toda, a alquimia da vida, mistura os atores, mistura luz, mistura tudo, e depois você bota a lente. E a lente é um olho, e este olho é um olho do narrador, este olho é um olho reflexivo, este olho é um olho do Hamlet, que está olhando a tragédia do Édipo, como sendo a sua própria tragédia. Essa relação entre a passionalidade e reflexão da lente é que existe pra

mim em termos de construção cinematográfica. Como se a lente fosse realmente o cinema refletindo sobre aqueles acontecimentos, daí ser o cinema uma aventura de linguagem, tecendo e construindo o próprio filme como personagem.

Luiz Fernando Carvalho.

Vimos até aqui que Luiz Fernando Carvalho tentando aproximar o seu fazer artístico com a vida, em busca de um caminho que ultrapassasse os limites padronizados pela indústria cinematográfica, procura construir um modo de trabalho que muitas vezes se aproxima de uma linguagem performática e ritualística. Para tanto, Carvalho se apoia em teorias experimentadas no teatro para a criação de uma atmosfera que consiga trazer uma verdade que alcance o físico dos participantes do seu projeto, e que em consequência, essa experiência reverbera em outros sentidos, emoções, sensações, fornecendo um material para a criação que não passe somente no plano mental, mas passe a ser orgânico, vivo nos corpos que produzem a obra.

Como um jardineiro experiente, Carvalho escolhe e acumula as melhores e mais raras folhas, flores e galhos da *Lavoura* para fabricar o húmus que fertilizará o jardim que é seu filme. Cada elemento que constitui essa árvore, é como se fosse uma ramificação de um tronco maior que é a história. Atores, fotógrafos, músicos, figurinistas, todos formam as árvores desse grande jardim. E este jardim nasce de uma semente, a palavra, o livro de Raduan Nassar. Aí, está o paradoxo. Como expressar uma obra inspirada na palavra escrita sem se tornar refém daquele texto e ao mesmo tempo respeitar e se entregar as palavras escritas pelo poeta? Através da experiência vivenciada no corpo, não somente por seus atores, mas por ele mesmo. Como já vimos Carvalho (2002, p. 30) afirma: “Eu me ofereci, me joguei de corpo e alma nos braços daquele texto”.

Carvalho se coloca no ato de mergulhar às raízes da família daquele romance, no movimento de entender a árvore que sedimenta o livro de Nassar. Procura a antropologia daquela história, daquelas palavras, para poder construir uma outra escrita que se dê em signos materiais e atmosféricos capazes de produzir uma cena viva daquelas palavras. Para tanto Carvalho se entrega a uma jornada em busca da essência do *Lavoura Arcaica*, convidando o próprio criador, Raduan Nassar a uma viagem ao Líbano onde pesquisará, junto ao autor, as raízes da família da história. Esta ação tem a intenção de proporcionar uma transformação da sua própria percepção da história do livro, como uma preparação para a criação da obra artística. Experimentando texturas, tradições, comidas, perfumes, relações de tempo, de espaço, raízes culturais daquela família fictícia, Carvalho passa a conhecer mais

daquele povo por meio de seu próprio corpo que se abre para os sentidos físicos e emocionais gerados na viagem. A viagem passa a ser um ritual de iniciação performática, criada pelo diretor, que junto do autor procura a fonte geradora da história. Carvalho nos conta sobre a necessidade de ir à essa fonte:

Então, a viagem foi uma necessidade minha de conhecer a ancestralidade daquela cultura. Eu sabia que o filme era um filme brasileiro, escrito por um brasileiro que ama vertiginosamente a língua portuguesa, mas deveria promover um encontro entre a alma brasileira e a mediterrânea, gostaria que contivesse um sopro, como diz o Alceu Amoroso Lima, “um sopro da tradição clássica mediterrânea”. E eu precisava conhecer essa tradição clássica ao vivo, pegar na pedra[...] (CARVALHO, 2002, p. 77).

Nesse método antropológico que procura o estudo do comportamento cultural de um povo, Carvalho inicia sua prática de imersão física a poética do livro que culminará posteriormente nos quatro meses vividos na fazenda. Seria como um primeiro movimento corporal em busca de um espaço tempo limiar identificados nos ritos de passagem. Como já vimos nos capítulos anteriores, o iniciado se retira por um tempo num espaço onde receberá e vivenciará novos conhecimentos, muitas vezes passados por um mestre. Nesse caso, Luiz Fernando Carvalho viaja com o próprio criador da história, Raduan Nassar, que havia lhe apresentando os costumes culturais do povo libanês em sua fazenda no interior de São Paulo.

Me lembro da primeira vez que fui até a fazenda do Raduan. Na cozinha havia uma coalhada pingando, então me aproximei curioso diante daquele relógio d'água. “Luiz, não há uma cozinha libanesa onde você não encontre uma coalhada pingando”, e me falou enquanto desfazia aquele enorme seio de pano (CARVALHO, 2002, p. 78).

Esta ação de se colocar em campo, vivenciando a cultura de um povo diferente do seu, muitas vezes é empreendida por pesquisadores do teatro. Temos como exemplo mais uma vez Antonin Artaud e suas experiências com os índios mexicanos *Tarahumaras*, nas quais pode conhecer e vivenciar os ritos de peiote. Artaud sentiu a necessidade de entrar em contato com povos indígenas para escrever sobre os interesses que tinha sobre suas culturas. Ele afirma: “[...] desejo escrever um livro sobre o assunto, mas tenho falta de elementos que só nos locais posso obter: os ritos, as crenças. As festas, os costumes das tribos autóctones autênticas”. (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p. 172).

Além de Raduan Nassar, também viajam junto a Carvalho a assistente de direção Raquel Couto, o diretor de fotografia Walter Carvalho e a diretora de arte Yurika Yamasaki, todos participam desse primeiro movimento de uma imersão corporal àquela atmosfera que substancia a obra. A partir dessa viagem eles realizam o documentário “Que seus olhos sejam atendidos” que servirá de referências aos outros participantes do filme que não puderem fazer

a viagem ao Líbano. Por meio da observação e análise, danças, festas, religiosidades, culinária, modo de andar, falar, elementos que constituem uma cultura podem ser transformados em signos de representação artística. Há nesse método de estudo uma construção de identidades para a representação.

Quando observamos relações e situações diferentes das quais não estamos acostumados podemos reconhecer o que identificamos em nós e o que nos é novo. O que nos é diferente nos convida a perceber a existência de outras realidades de crenças, de percepção da vida e do mundo. Quando um artista (diretor, ator, dançarino, escritor, fotógrafo) se coloca em experiência com outras culturas ele tem a oportunidade de colocar em questão sua noção de identidade. Uma metodologia desenvolvida no teatro é a antropologia teatral, que procura analisar o comportamento de povos através da observação e análise de suas culturas. Eugênio Barba em seu manifesto escrito e distribuído durante o Encontro Internacional de Teatro Antropológico de Baía Blanca, na Argentina, 1987, declara:

A antropologia teatral é o estudo do comportamento do homem, no nível biológico e sociocultural, em uma situação de representação. O teatro antropológico é o teatro cujo o ator enfrenta sua própria identidade. A noção de identidade provém do latim: idem, o que não muda, o que é o mesmo. O ser humano que tem identidade possui eixo, um centro, um núcleo de valores, que o orientam diante das circunstâncias, oposições e obstáculos que a vida propõe (BARBA, 1991, p. 189).

Nesse mesmo manifesto ainda tratando do reconhecimento da identidade, no caso do ator, os resultados de suas expressividades serão relativos às suas experiências e percepções do mundo. Seria como se conhecendo o outro pudéssemos conhecer melhor a nós mesmos. Comparando ou reconhecendo o que nos é comum e o que nos é diferente que percebemos nosso eixo no mundo. A infinidade de signos de uma cultura nos dá o repertório de códigos e signos para nos comunicarmos, não somente por meio da palavra, mas por meio de uma rica diversidade de elementos que constituem os costumes de um povo; as heranças culturais que são formadoras de nossas individualidades. Continuando com Barba:

O teatro antropológico sublinha as unicidades de cada indivíduo, ou de cada ator, de cada grupo, de cada horizonte histórico-cultural. Teatro antropológico significa uma viagem na própria história e cultura. Significa, ainda, fortalecimento de nosso eixo-identidade, proporcionando um perfil que nos separa dos outros (BARBA, 1991, p. 189).

Ao realizar essa viagem de campo com Raduan Nassar, Carvalho desenvolve uma pesquisa análoga aos estudos da antropologia teatral. A partir de suas experiências e coletas de dados no Líbano, Carvalho se abastece de uma série de elementos que compartilhados com os outros artistas produzirão a atmosfera desejada para seu filme. Muitas informações são

colhidas de diversas formas. Desde fotos, vídeos, músicas e áudios do ambiente, como também tecidos, painéis, frases do povo libanês, servirão de substância para a criação de todos os envolvidos, do ator ao figurinista, do fotógrafo ao músico. Cada herança recolhida desse povo serve aos participantes do projeto como uma pedra metafísica que será lapidada até se transformar em arte. Cada elemento traz em si uma sabedoria, um conhecimento, e é ferramenta de trabalho para a produção da obra. Carvalho explica sobre essa necessidade de conhecer o outro para trazer e traduzir junto a sua equipe, a atmosfera que acha necessária ao filme.

Precisava registrar algumas imagens, e trazer para a diretora de arte, trazer para os atores, para a figurinista, para as atrizes e falar: “olha aqui, ó, vejam como é lá. Olhe, aqui e vamos agora, juntos, sentir o quanto podemos retirar do que seria o estritamente étnico, do estritamente realizável, do descritivamente libanês e explicitamente mediterrânico, como, por exemplo, este objeto na cozinha”. Quantos objetos desses eu precisaria ter disponível para o olho da câmera deixar apenas subentendido que a cozinha tinha um “sopro” mediterrânico? Um objeto? Dois? Três? Uma coalhada pingando? Uma coalhada bastava? [...] Então, acho que fui até lá ver e depois tentar tornar as coisas invisíveis, já misturadas, diluídas na nossa cultura brasileira, miscigenada (CARVALHO, 2002, p. 78).

Esse método de trabalho parece demonstrar um desejo de entrega ao acontecimento artístico. Carvalho poderia ter recolhido dados pesquisando famílias libanesas no Brasil (o que também fez) mas prefere viver a experiência, prefere sentir fisicamente todas aquelas informações para depois poder transformá-las em arte. Ao se colocar em viagem pode experimentar ele mesmo o tempo e os espaços daquele país vivendo um aqui agora pessoal. Carvalho se desloca de seu cotidiano para construir uma relação de presença com aquele outro espaço, com aquelas outras pessoas, para depois poder compartilhar suas experiências com seus parceiros de trabalho. Seu ato performático de viajar recolhendo dados se transforma em reminiscência de um tempo que viveu, essas reminiscências são compartilhadas a outros artistas e servirão de inspiração para a criação de outras performances. Assim como o personagem André conta suas lembranças da história da família, Carvalho compartilha a experiência do que viveu para sua família de trabalho. Nessa busca de tentar aproximar ao máximo a experiência artística com a vida, Carvalho procura também ter uma equipe de trabalho contínua e coesa, que sempre está com ele, formando segundo seu próprio depoimento, uma espécie de família:

É importante dizer que eu trabalho praticamente com a mesma equipe, digamos, artística, há muitos anos: a mesma figurinista, a mesma assistente de direção, a mesma cenógrafa, a mesma diretora de arte, o mesmo fotógrafo, e isso [...] dá numa família, numa família espiritual, dá numa transfusão de pensamento, algo muito produtivo até (CARVALHO, 2002, p. 76).

Vale aqui darmos uma maior atenção a esse fato de Carvalho procurar sempre trabalhar com uma mesma equipe. Esse tipo de escolha, trabalhar por muitos anos com praticamente a mesma equipe, lhe proporciona uma relação de entendimento, confiança e afetividade que se conquista com o tempo. Se pensarmos em alguns grupos de teatro como micro comunidades, podemos reconhecer nos seus treinamentos, ensaios e processos criativos estruturas semelhantes às ritualísticas. Como pequenos clãs, grupos de teatro constroem um modo de se entenderem que vem da repetição e convívio. Geram trocas e perpetuação de conhecimentos, afetos, afinidades com o trabalho e história de vida dos colegas. Quando Carvalho, no meio cinematográfico, procura manter um grupo de trabalho por muito tempo ele produz algo semelhante no modo de operar com esse grupo. O cinema por ser tratar de uma arte muito cara financeiramente, na maioria das vezes, acaba sendo muito fragmentada. Apesar de ser uma arte que se produz por várias mãos, no cinema existe uma alienação do trabalho do outro assim como também um jogo de hierarquias. Muitas vezes um ator não irá se relacionar com o cenógrafo, com um figurinista, com um fotógrafo além do momento do *set* de filmagem. Quando Carvalho convida a todos os envolvidos a trabalharem imersos numa fazenda vivendo uma relação que lhes aproximem a um convívio familiar, ele passa a quebrar fronteiras que entre os envolvidos possibilita uma maior interação e colaboração de um com a criação do outro, numa relação mais desconstruída de trabalho.

Segundo a observação da Professora Doutora Carolina Bassi de Moura, em sua tese que versa sobre o trabalho de Carvalho, no seu processo de criação com os atores e equipe o diretor apresenta muitas semelhanças, apesar de não declaradas, com o trabalho da diretora Ariane Mnouchkine, da companhia francesa de teatro o *Théâtre du Soleil*. Segundo Moura as semelhanças de Carvalho e Mnouchkine estariam:

Em primeiro lugar, pela ideia de um processo de trabalho colaborativo: Ariane faz questão de constar com uma equipe que está sempre pré-disposta a criar, apresentar coisas, dar sua contribuição para a obra em processo. Para tanto, Mnouchkine valoriza o período de “gestação” de um projeto, investindo em muita pesquisa prévia, o que inclui palestras, *workshops*, oficinas, e tudo o mais que se julgar necessário empreender em busca de um resultado *verdadeiro*. Ao investigar o processo criativo de Carvalho, descobre-se que tudo se dá de maneira bem parecida, ainda que não haja propriamente nenhuma filiação confessa. Luiz Fernando faz questão de alimentar bem sua equipe em relação ao universo em que vão trabalhar, fazendo mais ou menos da mesma forma, há *workshops* sobre os assuntos abordados, sobre o escritor em questão quando se trata de uma adaptação literária, oficinas de corpo e voz, etc. (MOURA, 2015, p. 145).

Também é interessante observarmos que quem interpreta a mãe no filme é a atriz Juliana Carneiro da Cunha, atriz por vários anos da companhia *Théâtre du Soliel*. Após *Lavoura Arcaica* a atriz trabalhou com o diretor Carvalho em sua mini série *Hoje é dia de Maria* (2005), o que nos exemplifica o gosto do diretor por manter ou repetir parcerias em seus trabalhos.

Recapitulando sobre a viagem ao Líbano, Carvalho retorna com uma série de elementos imagéticos, sonoros, degustativos, táteis, carregados de informações e histórias daquela cultura. Esses elementos servirão de inspiração para os jogos de cenas produzidos pelos atores, fotógrafos, músicos, figurinistas. Nesse caminho de um mergulho antropológico daquela cultura, Carvalho se aproxima da ideia de uma alquimia promovida pelo teatro que Artaud defendia. Para Artaud, tanto no teatro como na alquimia, as relações com as imagens, sons e objetos teriam o poder de transformar a realidade, por meio dessas relações o indivíduo tem a possibilidade de dar corpo, materializar sentimentos e ideias. Artaud afirma:

É que tanto a alquimia quanto o teatro são *artes** por assim dizer virtuais e que carregam em si tanto sua finalidade quanto sua realidade. Enquanto a alquimia, através de seus símbolos, é como um Duplo espiritual de uma operação que só tem eficácia no plano da matéria real, também o teatro dede ser considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica, em que os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas (ARTAUD, 2006, p. 50, asterisco do autor).

Com base nessa visão de que cada ação está ligada a um equivalente simbólico e cada imagem, som e objeto traz em si uma sabedoria, um conhecimento, o processo de trabalhar se relacionando com o conjunto de elementos seria para Carvalho como seu um ritual onde os envolvidos alcançariam a essência daqueles personagens, a atmosfera em que estavam mergulhados. Como Artaud dizia sobre o *Duplo* perseguido pelo teatro, os Princípios, a essência daquela natureza da história, está sempre em fuga, “como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas”, então em vez de descrevê-las de forma didática, Carvalho prefere apresentá-las como atmosfera, como climas onde ator sentirá o que está o envolvendo, e posteriormente isso será transpassado ao público do cinema. Carvalho parece estar sempre quebrando a lógica da indústria audiovisual, que procura apresentar tudo já mastigado para que o público acompanhe em engula a história. Ao invés de seguir esse caminho de uma fácil recepção, recorrente principalmente na televisão e também no cinema americano, ele aposta em planos longos e lentos, câmeras

distorcidas, tremidas, imagens desfocadas, envelhecidas. O ato de não descrever, mas criar atmosferas, convida o espectador a imaginar junto à obra. Seria como se Carvalho convidasse tantos os atores como o público a participarem daquele ritual. Carvalho fala sobre sua escolha em como traduzir aquela atmosfera ao filme:

Sáímos daqui com uma câmera, eu, Raquel e Raduan. Inicialmente, minha intenção era a de registrar estas visibilidades para depois, aqui no Brasil, torna-las invisíveis, [...]. Transformar o visível em invisível, não descrevendo as referências orientais, simplesmente sentir. Eu falei antes do excesso de naturalismo e do didatismo que a televisão e o cinema americano de hoje nos impõem. Então, eu agora falando “televisão”, estou utilizando mal o termo televisão, porque eu sinto que o mundo moderno – e o cinema está inserido nele – se encontra completamente contaminado pelo achatamento da narrativa audiovisual, fruto da grande maioria das produções comerciais. Bem, então eu podia estar trabalhando em qualquer outra coisa que estaria com essa sensação também, não é só porque eu estava dentro da televisão. Parece que estou falando mal da televisão, estou falando mal de tudo o que está em volta por aí, que descaradamente copia o pior da televisão, o pior do cinema, tudo o que diminui nossa possibilidade de imaginar[...] (CARVALHO, 2002, p. 36-37).

Dentro de todo esse planejamento que aposta num laboratório cênico onde os atores devem interagir com os espaços e elementos daquela outra vida, Carvalho se preocupa em criar treinamentos para os atores. Além de todos os elementos trazidos da viagem, era necessário entender como é o dia a dia de uma fazenda no Brasil. A fazenda escolhida foi alugada na cidade de São José das Três Ilhas, em Minas Gerais. A junção dos elementos da cultura libanesa com o dia a dia da fazenda mineira, costuradas pela narrativa do livro, são o suporte para a criação de um estado de espírito aonde os atores alcançariam os gestos e corporeidades dos personagens. São criados uma série de trabalhos, de pequenos cursos, que servirão aos atores como uma vivência para adquirir conhecimentos. Cursos de danças do ventre, da culinária árabe, de canto, com artistas especialistas nessas áreas serviam de treinamentos para o desenvolvimento dos atores para a cena. Mas também existiam treinamentos que eram dados por pessoas que não são reconhecidas na ordem das linguagens artísticas, mas na sabedoria da vida do campo. Numa entrevista para a *Folha de São Paulo*, Carvalho afirma:

Eu achava que o aprendizado de lidar com a terra era a melhor preparação corporal que podia haver. Em vez de contratar preparadores profissionais, nós nos agarramos a dois peões da fazenda, que foram os nossos mestres da enxada, do arado, da capina, da sementeira. Aluguei essa fazenda, esvaziei e criei como se fosse uma estrutura de escola (CARVALHO, apud MOURA, 2015, p. 170)²¹.

O elenco também aprendia o que seriam seus gestos no trabalho com os peões da fazenda. Iam para a roça arar a terra, plantar, cuidar das ovelhas, ordenhar e trabalhar com as

²¹ CARVALHO, Luiz Fernando. Entrevista à *Folha de S. Paulo*. Caderno Ilustrado, 24 de setembro de 2001.

ferramentas do campo. Todo esse dia a dia na fazenda se torna um método de se criar uma cena viva, que acontece com a relação com ambiente. O acúmulo de gestos, experiências vividas, codificadas e retrabalhadas como expressividade cênica lhes proporciona uma “restauração de comportamentos”²² que lhes amplia a visão de como aqueles personagens sentem a vida no campo. Podemos perceber a importância desses trabalhos para Juliana Carneiro da Cunha em seu depoimento.

Tínhamos aula de culinária, na qual aprendemos a fazer o famoso pão árabe, aprendemos a costurar, a bordar, a praticar ioga, dança do ventre e *dabke*, uma dança popular árabe que a família dança no filme, tudo com música executada ao vivo pelo grupo Almaza", contou Juliana. Os atores tinham também aula de canto, alongamento e idioma árabe. E ainda havia o cotidiano na fazenda. "Acordávamos cedo, ordenhávamos, capinávamos, preparávamos a terra, arávamos (no método arcaico com carros de boi e semeávamos grãos de milho e feijão". As mulheres tinham uma horta só delas, com tomates, alfaces e rabanetes. "Nós a chamávamos horta da mãe". Carvalho não dizia acreditar em certos modismos comumente utilizados na preparação de atores, daí ter optado pelo trabalho direto com a terra. "Nossa gestualidade era ensinada pelos peões da fazenda, seu Bernardino, Batuca, nossos mestres na ordenha e na enxada". No porão da fazenda, os atores tinham à disposição várias roupas, entre as quais eles escolhiam a mais apropriada ao seu personagem. "No momento das filmagens vieram os figurinos certos, mas nós já os tínhamos incorporado ao nosso dia a dia", afirmou a atriz (...) não creio que seja comum, no cinema, um mergulho com tal densidade no universo dos personagens; o nível de exigência foi muito alto", conclui. (CARNEIRO, apud NÉSPOLI, apud ABATI, 1999, p. 159-60, grifo nosso).

3.2. Segundo mergulho: improvisações performativas

Eu não acreditei em roteiro em momento nenhum, desde o início. Não acreditei no “era uma vez”[...].

Luiz Fernando Carvalho

Falamos bastante sobre o “método” escolhido por Carvalho para a criação do filme. O diretor se apoia em teorias e modos de trabalho encontrados no teatro que, muitas vezes, trazem características semelhantes a rituais de passagem para a criação de uma atmosfera que propicie aos artistas envolvidos um rico material à sua imaginação e criatividade. Comparamos também sua postura como diretor a do artista da arte da performance, por procurar sempre novas formas de criação que não estejam limitadas a preconcepções formais da linguagem cinematográfica, mas, ao contrário, buscar formas e meios de criação que valorizem o encontro com o outro e com os momentos de presença construídos no processo de criação. Nessa sua busca Carvalho precisa estar aberto e atento aos presentes do tempo. O tempo é praticamente uma personagem na história de Raduan. Como se fosse o grande deus,

²² SCHECHNER apud BARBA, de onde 1995, p.205.

ao qual o pai, Yohana, prega a devoção, e o filho André, rompe com rebeldia acelerando os acontecimentos desafiando a vontade soberana deste grande deus.

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de várias direções o caldo curvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história, sempre tolerante, pobres e confusos instrumentos (...), não cabendo competir com ele o leito em que há de fluir (NASSAR, 2002 p.184).

Usando dessa imagem poética de Nassar, pensemos em como Carvalho procurou se relacionar com o tempo durante esse processo. Como o semeador, ele preparou a terra, as ferramentas, os fertilizantes, se postou dia a dia no trabalho de doação e recepção aos afluentes que regavam sua lavoura, atento a cada nascimento vindo desse trabalho de quem planta. O trabalho do dia a dia começou pelas escolhas das sementes, as raízes da cultura libanesa indo até os treinamentos com o elenco, o aprendizado que vem da repetição na fazenda. As ferramentas foram seus atores e todos os artistas envolvidos, eram eles instrumentos que constituíam o elo entre o abstrato da história escrita e a matéria orgânica dos corpos em ação. Além, e muito mais que ferramentas, eram esses artistas os afluentes, os outros canais de fluxos que abasteciam aquela plantação, onde nasceriam em instantes efêmeros flores e frutos filhos dessa conjunção mágica criada pelo semeador que se entregou à natureza do tempo.

Carvalho trabalhou num fluxo onde contrastavam a constância do trabalho que se repete e a improvisação que surge do acaso, dos *insights* espontâneos dos estados criativos. Desde o começo seu método estava aberto às possibilidades do acaso, do que vem de situações e lugares que não se previu, conciliado um exercício de imersão profunda ao trabalho diário com o livro. Como se após uma longa imersão o artista pudesse alcançar camadas mais profundas do seu trabalho, trazendo à tona uma expressividade mais intensa e viva. Carvalho escolheu trabalhar nas bases mais essenciais da história, ou seja, o próprio livro “*Lavoura Arcaica*” era o ponto principal de estímulo para todos os envolvidos. Junto disso vinha os corpos se relacionando, criando com os materiais que ele havia recolhido. Há nesse modo de trabalho uma abertura para o que cada pessoa traz como associação a cada elemento. Cada indivíduo terá uma forma diferente de se relacionar com objetos, palavras e colegas, por conta de sua bagagem pessoal, sua percepção daqueles elementos, de como a memória interage na sua percepção. Por isso, quando Carvalho passa a criar com o mínimo de descrição possível do que será o filme, sem definições totalmente detalhadas, ele abre para os outros criadores espaços para uma criação mais ativa. Carvalho afirma:

Eu nunca racionalizei isso, eu fui caminhando. O processo do filme como um todo tem como ponto de partida a improvisação. Havia um guia, sempre um guia mínimo para a produção, a direção de arte e o figurino tomarem conhecimento daquilo de que eu precisaria dispor em determinada cena, mas nunca um roteiro adaptado, uma fala adaptada. Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele. (CARVALHO, 2002, p. 44-45, grifos nossos).

Nesse caminho, apostando na riqueza vinda da improvisação performativa, Carvalho já no período de pré-produção decide não trabalhar com um roteiro descritivo, que desenhasse detalhadamente como seria cada plano, como seria a movimentação de cada ator. Talvez parte dessa escolha se deva ao fato do diretor ter percebido em seu próprio corpo a força criativa procedente das associações do universo do romance com acontecimentos vindos do acaso no seu dia a dia para construir uma cena. Mesmo que o cinema seja uma arte na qual a recepção aconteça por meio de dois sentidos, audição e visão, o momento de criação pode, e arrisco dizer que deve surgir da percepção de todos os sentidos possíveis. Tato, paladar, olfato, audição, visão, além de sentidos ditos de natureza espiritual como emoções e intuições, podem produzir estados de presença reveladoras que marcam a memória. Como diz Walter Carvalho, diretor de fotografia do filme, que procura nas suas emoções as imagens que mais marcaram sua memória: “São membranas da memória, são imagens em camadas que ficam guardadas. Algumas vem na hora de filmar, na hora de compor, na hora de criar. Eu chego lá com a alma cheia de fragmentos dessas imagens” (CARVALHO, W., 2005, 27’40”).

E o que seria o cinema se não o registro, a memória de acontecimentos significativos transformados em poesia?

Daremos agora, um exemplo que parece ilustrar bem como Carvalho se apropriou de acontecimentos “do acaso”²³ que o fizeram perceber partes do livro numa leitura produzida por sensações corporais que depois foram traduzidas em som e imagem. Na primeira cena, quando o filme começa, vemos uma mancha escura com poucos pontos iluminados de um branco intenso. Aos poucos, essa imagem nos revela um corpo contorcido tremendo eletricamente deitado ainda não sabemos onde, pois o som que aos poucos vai aumentando volume, indicando se tratar de um trem, nos faz pensar por um breve instante ser o cenário o vagão desse trem. Esse corpo que treme no deitado é o de André, personagem principal do filme, que se masturba freneticamente. Conforme acelera o ritmo de sua mão em busca do próprio prazer, ou alívio, mais aumenta o som do trem, provavelmente o mesmo trem que o levou àquela pensão, até que com um espasmo visto num super *close-up* em seu rosto o som

²³ A partir de um repertório simbólico reunido em sua pesquisa de pré-produção somada a sua leitura do livro o diretor parece relacionar e se apropriar de acontecimentos vindos “do acaso” no dia a dia da produção para criar suas cenas.

do trem se dissipa e entendemos que André alcançou o gozo. Mas seu regozijo é breve, seu pequeno instante de êxtase é interrompido por violentas batidas em uma porta, só aí percebemos que na verdade ele está em um quarto de uma pensão. André se arruma de forma apressada e com visível medo e ao abrir a porta se encontra com Pedro, seu irmão mais velho, que veio com a missão de lhe resgatar ao seio da família. Esta cena poderia ser pensada em diversas formas descritivas como o próprio Carvalho afirma:

A minha ideia inicialmente era mostrar a vinda do Pedro, chegando na estação, tomando o trem para ir buscar o irmão. Mas isso me parecia cada vez mais que eu ia pensando o filme me parecia mais e mais descritivo, e eu não queria trabalhar com o descritivo, eu queria trabalhar com o não-descritivo, eu queria trabalhar com aquilo que o Paul Valéry falou: “Como apreender as emoções sem o tédio da comunicação?” Como transmitir informações, coisas, níveis emocionais, sensoriais, sei lá mais o quê, sem ficar explicando didaticamente tudo através da gramática óbvia, simplificadora, incapaz de criar um diálogo com a imaginação do espectador: plano do irmão na estação; plano do irmão subindo no trem; plano do irmão chegando na pensão[...] (CARVALHO, 2002, p. 49, grifos nossos).

Essa seria uma das formas mais tradicionais de se pensar uma sequência de ações. Mostrar por meio de vários quadros o irmão descendo do trem na estação, indo até a pensão, poderia, por exemplo, haver um corte para o irmão dentro do quarto a se masturbar. Isso seria uma escolha que possibilitaria aos espectadores uma compreensão do que estava acontecendo e qual era o espaço da história. Quando Carvalho inicia o filme com uma cena que esconde mais do que revela, é como se jogasse o espectador naquele quarto sombrio junto a um epilético nu. “Tentei que o filme se colocasse à espera dos sentidos do personagem principal e do espectador, e no melhor dos momentos, misturando-os, como quem joga uma pergunta no ar: Como você estaria ali, passando por aquela travessia?” (CARVALHO, 2002, p.115). Na sala de cinema, o espectador passa a ser mais que um *voyeur* daquela situação íntima da qual ele não foi avisado, sendo convidado a performar junto e por meio de sua imaginação que testemunha o que foi fixado, a partir das experiências recebidas das improvisações performativas daqueles artistas. A imagem distorcida, o claro e escuro herdado de um barroco cheio de culpa e desejo, convidam a imaginação do espectador a desvendar sobre o que se trata aquilo tudo. Já nos primeiros minutos de filme ele é arremessado a um redemoinho íntimo. São poucos os elementos, porém, intensos, crus. A câmera que quase encosta no corpo pálido de André num *close-up* revelando uma pele frágil e febril, numa mão que arranha o próprio peito, conciliada ao som da locomotiva que arremete à respiração ofegante e oprimida daquele rapaz e provoca no espectador o “imaginar” em seu corpo aquelas sensações confusas e enérgicas. Num breve momento, como num ritual, somos convidados a sentir juntos a agonia da personagem, somos convidados a compartilhar seu isolamento em busca de si

mesmo. É como se pudéssemos adentrar a realidade oculta daquela figura estranha que se apresenta. Quando Carvalho escolhe esconder, insinuar, apostar no essencial, no cru e arcaico das imagens e sons, parece-nos que em muitos momentos ele toca nas potencialidades que o cinema tem de atingir estados internos da consciência, como aponta Artaud em suas reflexões:

O cinema em estado bruto, tomado tal qual é, no abstrato, libera um pouco dessa atmosfera de transe muito favorável a certas revelações. Fazê-lo servir para contar histórias, uma ação exterior, é privar-se do melhor de seus recursos, ir contra sua finalidade mais profunda. Por isso o cinema me parece feito, sobretudo, para exprimir as coisas do pensamento, o interior da consciência [...] (ARTAUD, 2004, p. 172), grifo nosso.

Retornando a cena inicial do quarto de pensão, ela nos ilustra bem como Carvalho estava pré-disposto a entender os movimentos e presentes do acaso já no momento da pré-produção. Como vimos, ele disse que não estava satisfeito com a ideia que ia se formando, de descrever a ida do irmão Pedro até a pensão de modo realista, etc... Mas é um acontecimento inesperado que provoca o *insight* que o fará modificar toda a cena. Quando ainda estava pesquisando as locações prováveis do filme, o diretor tinha momentos de repouso e lazer no hotel. Ele conta que num desses momentos de descanso ao mergulhar na piscina foi invadido pelo som de uma locomotiva que passava ao lado do hotel. Segundo seu depoimento, essa experiência fez com que sua memória associasse àquela sensação de susto a primeira cena do filme. Deixemos que ele mesmo nos conte. Carvalho conta:

Ali é o seguinte: eu estava tomando banho de piscina de noite, piscina de um hotel lá da região onde estávamos procurando as locações. E ao lado dessa piscina havia uma trilha de trem. Veja você, como é que o filme vai nascendo. [...] Pois é, mas aí eu estava dentro da piscina. E não sabia que havia uma linha de trem ao lado. E aí mergulhei. E no momento em que eu mergulhei, passou o trem do lado da piscina. E eu ainda submerso, naquele movimento de chegar ao outro lado sem respirar, quando de repente a piscina começa a vibrar, ecoando um tremor ensurdecedor, que só não me tirou de dentro d'água porque eu tive a ideia naquele mesmo instante do susto, a ideia de que talvez o som pudesse trazer a imagem do trem, a imagem agônica de André, associando-as ao sentido trágico do que aquele trem poderia sugerir desde já. E aí eu já subi do outro lado da água com essa ideia da narração sensorial do som[...] Saí da água com a sensação de que tinha que jogar tudo fora, toda aquela ideia descritiva estaria contida no som, que eu poderia deixar a geografia da cena aberta ao máximo possível (CARVALHO, 2002, p.49- 50), grifo nosso.

Acompanhando seus depoimentos vemos que Carvalho procurou muito esse encontro com os acasos, podemos mesmo pensar que ele os produzia. A prática da improvisação como uma forma de criação é na verdade uma forma muito utilizada nas artes da cena como também em outras artes como a música, a dança, a pintura e em especial a performance. Isso não significa que as improvisações surjam do nada, de uma mágica inspiração. Pelo contrário,

geralmente os jogos de improvisações artísticas obedecem uma série de comandos, regras, vocabulários que servem como estruturas para que a improvisação possa acontecer sem se desfazer no completo vazio. Na música, por exemplo, o estudo de escalas, harmonias, tempos rítmicos servem de estruturas aos jogos de improvisação musical. Na pintura os modos de composições de formas simétricas ou assimétricas, os contrastes entre cores complementares, luzes e sombras, as formas de se aplicarem as pinceladas ou subtrair as marcas dos traços, também servem para estruturar às improvisações de um pintor que produza um quadro ao vivo. As improvisações nas artes estão ligadas a uma ideia de pesquisa, de jogo, de brincadeira, de experimentação. Trabalham com regras e convenções que direcionam a linguagem num caminho de criação. Essas convenções muitas vezes podem ser quebradas, existe uma tensão entre o previsto e o inusitado, as regras e formas e o que estão fora delas, essa tensão seria uma espécie de combustível para a criação.

No caso das artes cênicas, muitos espetáculos são criados a partir de processos denominados como “improvisações”, em atividades contínuas a partir de um tema ou um texto (dramático, prosa, etc.) escolhido. Atores entram nas suas salas de ensaio e podem ser estimulados a produzirem uma variedade de cenas interagindo com os espaços, com elementos cênicos como figurino e iluminação, trabalhando ritmos e texturas corpóreas, timbres de voz, sentimentos e relações entre as personagens pré-estabelecidas ou anunciadas. É importante ressaltarmos que na história das artes cênicas a improvisação teatral aparece em diversos momentos como ferramenta didática para a composição de cenas. Isso se dá, por exemplo, em certa tradição do uso dos jogos teatrais, conhecidos por meio do trabalho de Viola Spolin e Augusto Boal. Há também trabalhos de improvisação que se realizam na perspectiva de serem, em si, linguagem e estilo, como podemos observar nas peças de improvisação tais como a que se denominam “*Match* de improvisação”. Mas, a improvisação cênica abordada no processo de Carvalho nos parece estar pautada num caráter diferente da improvisação citada acima. Ela parece se realizar como procedimento performático de criação, na qual estão presentes elementos e situações tais como: a superação dos limites físicos da equipe de criadores, a invenção de signos, a atenção ao estado de presença dos atores, a sensibilidade ao acaso, as ações e reações do performer, o valor da corporalidade como expressão, entre outros aspectos performativos. As improvisações citadas por Carvalho parecem ser procedimentos que visam à concepção de um estilo próprio, mais sensorial e por vezes até mais abstrato esteticamente, que busca uma “verdade”, uma autenticidade no acontecimento artístico promovido. Trata-se de uma improvisação que valoriza a existência

dos criadores e não somente um certo modo pragmático de execução artística para a criação de algo. Esse estilo de improvisação como um ato performativo, busca no fazer, na ação, a criação de estados de presença que produzem um universo simbólico por meio das relações desenvolvidas pelos atores vivenciando o acontecimento cênico. Essa improvisação seria, então, mais próxima do que é denominado como “improvisação performativa” (BRAGA, 2010). O modo de fazer, o ato de improvisar, ocupam um espaço de existência autônoma onde o processo de fazer tem o mesmo peso e valor do ser. Como nos diz Bya Braga (2010, p.4)²⁴ em seu estudo sobre os procedimentos desenvolvidos por Étienne Decroux, na improvisação performativa: “A ação revelava a atriz em sua intensidade. Não para ser “deusa do vazio”. Mas, antes de tudo, para ser e fazer. E a improvisação poderia ser jogo com a presença dela, uma improvisação performativa”.

Nesses processos de criação nascem movimentações corporais que podem ser codificadas, no processo criativo, como partituras e que depois serão conciliadas a um texto, se necessário, se transformando em uma cena, com forte impacto de imagem. No seu processo de imersão na fazenda mineira, Carvalho parece ter trabalhado com métodos similares. O diretor, inspirado em Artaud, que defendia o retorno a um teatro simbólico, se apropria desse tipo de improvisação performativa ao que nos parece, como um “exercício de invenção” (BRAGA, 2010) onde trabalha os limites entre as interdisciplinaridades das linguagens artísticas e construção de uma verdade que reverbere na performance de seu elenco e equipe técnica. Em seus depoimentos ele explica como era o trabalho de improvisação para a produção de cenas. Primeiro o elenco já se relacionava no dia a dia como uma família do campo, convivendo intensamente entre si e já criando uma relação de intimidade e sensorialidade entre eles. Quando chegava o momento de gravar, já existia uma qualidade de escuta entre as pessoas envolvidas no processo de criação, uma espontaneidade construída nesse longo período de convivência, com estímulos para expressões que consideramos menos cotidianas, mais abstratas, menos comunicativas. Ou seja, parece que havia uma saída da ordem da comunicação cotidiana e em busca de apreensões sensoriais mais míticas, arquetípicas, simbólicas.

[...]eles improvisavam usando não só as ferramentas da lavoura, mas usando também outras ferramentas, as relações do pai e filho, da mãe e do filho, do irmão para o irmão. Não era o Raul e o Selton que estavam pisando a terra, era o pai e o

²⁴ Artigo publicado no VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, ABRACE, 2010, disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Bya%20Braga%20-%20Improvisacao%20performativa%20e%20a%20arte%20de%20Etienne%20Decroux.pdf> Acesso em: 11/02/2017.

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.91- 92).

No lugar do roteiro, que poderia determinar as falas inicialmente, bem como as movimentações de cada cena, os atores trabalhavam lendo e estudando, no seu dia a dia, o próprio livro de Nassar, podendo apreender dali diretamente simbologias e outras sensações que não as da comunicação direta somente da história ali relatada. Uma parte do trabalho era realizar improvisações sobre e com as relações familiares ali simbolizadas, vivenciadas, como a relação arquetípica entre pai e filhos, e outra, tão importante quanto, era estudar o livro. “[...] Não entrava o texto. Então, o ator improvisava em cima da relação com o espaço, com a terra, com o outro, mas não com a palavra. Cada um tinha o seu dever de quarto, digamos assim, que é estudar o livro” (CARVALHO, 2002, p.92).

Parece-nos que esse processo possibilitou que as criações das cenas fossem vivas porque elas surgiram ligadas à espontaneidade vindas da improvisação neste modo de improviso. Espontaneidade que só se conquista após um longo tempo de pesquisa criativa, em si e com o outro, em bases cooperativas nas relações humanas, não em modos de competição, de jogos neste sentido, na qual há repetição, recriada, das relações estabelecidas com base no tema que está sendo vivenciado. O acerto e erro, “o ato de se lançar em inventividade” (BRAGA, 2010) a ação de mergulhar no universo pesquisado propicia descobertas que surgem no próprio fazer. Parece existir uma sabedoria nos criadores que só se adquire ao executar determinadas ações, no caso, as daquelas figuras e personagens.

Podemos reconhecer nesse tipo de improvisação o eco aos apelos de Artaud por uma cena que nasça dos elementos que constituem a cena e não de uma cena refém da palavra escrita. Embora Carvalho não os cite, reflexões similares a essas foram desenvolvidas como pesquisa de criação cênicas no teatro da Escola *Vieux Colombier*, de Jacques Copeau, e nas pesquisas da mímica corporal desenvolvidas por Étienne Decroux.²⁵

Se o trabalho de improvisação de Carvalho fosse baseado em jogos teatrais ou mesmo em certa tradição da improvisação visando a criação de cenas e de espetáculo, o resultado provavelmente seria diferente. Ou seja, se os atores tivessem primeiro trabalhado diretamente com o texto ou estivessem mais destinados à criação de uma dramaturgia de texto, poderia ser diferente. Se eles tivessem decorado, antes, a narrativa ou o texto, em si, do livro, fazendo decupagens e transformando o que conquistassem da improvisação em roteiro,

²⁵ Podemos encontrar um estudo aprofundado sobre as práticas de uma criação com base em uma improvisação performativa no livro *Étienne Decroux e artesanía de ator: Caminhadas para a soberania/* de Bya Braga.

no estilo clássico de certa produção cinematográfica para, depois, dar formas físicas às ações propostas pelas palavras escritas, inclusive acerca dos diálogos, poderia ser, também, diferente.

Vamos tomar como exemplo desse estilo de roteiro tradicional, a adaptação de Bráulio Mantovani sobre o livro *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins. Como no filme de Carvalho, este também é um trabalho adaptado da literatura, mas diferente do processo de Carvalho no *Lavoura*, Fernando Meirelles escolheu trabalhar com um roteiro descritivo, já prevendo cortes, momentos de falas e sequências de ações. Existe uma pré-montagem nessa forma de trabalhar, os atores e técnicos caminham numa direção já pré-estabelecida. Vejamos uma parte do roteiro:

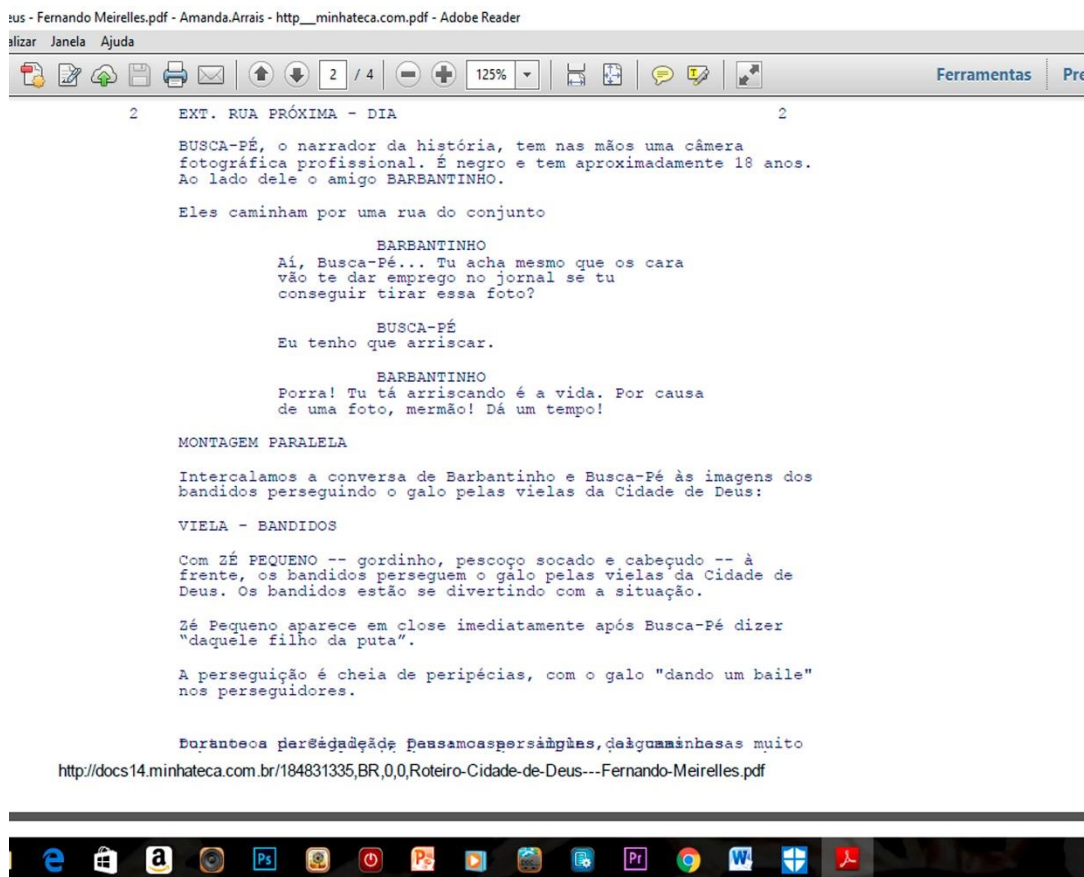


Figura 4: Roteiro do filme, dirigido por Fernando Meirelles, inspirado na obra de Bráulio Montovani, Cidade de Deus. Disponível em: <http://docs14.minhateca.com.br/184831335,BR,0,0,Roteiro-Cidade-de-Deus---Fernando-Meirelles.pdf>. Acesso em: 09/01/2017.

Podemos perceber que o roteiro de Mantovani escolhido como um guia de trabalho por Meirelles traz indicações muito bem construídas de como seriam as cenas, inclusive já

prevendo as montagens. Sabe-se que existirá um close em “Zé Pequeno”, e também há um diálogo entre os amigos “Busca Pé” e “Barbantino”. “Cidade de Deus” é um filme muito reconhecido por trabalhar com atores iniciantes que viviam nas favelas cariocas. Essa escolha parte de um desejo Meirelles de trazer mais espontaneidade e realismo as interpretações. Por meio de oficinas de teatros esses atores foram treinados em técnicas de interpretação e depois passaram por processos seletivos para encarnarem aqueles personagens. Numa forma semelhante à *Lavoura Arcaica*, os atores trabalharam com improvisações para a criação de seus personagens. Muitas das falas do filme de Meirelles surgiram das improvisações daqueles atores criadas a partir das cenas do livro, ou seja, os atores não decoravam as falas como elas estavam escritas, mas criavam uma improvisação que representassem determinada situação. Em entrevista cedida para a também diretora Tata Amaral publicada na revista eletrônica “Trópico”, Meirelles explica como foi esse trabalho de adaptação do texto junto às improvisações dos atores para a criação do roteiro do filme. Na entrevista Amaral questiona o diretor de Cidade de Deus por meio da pergunta “Como foi este processo de oficinas de atores? Ele interferiu no roteiro ou foi um processo que buscava trabalhar exclusivamente a interpretação?”

Meirelles: Depois de um processo de seleção que começou com 2 mil entrevistas em várias comunidades do Rio, chegamos a 200 garotos que foram convidados para participar desta oficina de atores. Nas primeiras semanas, o Guti buscou homogeneizar a turma, com exercícios e falação. Em pouco tempo pudemos dar temas para que os garotos criassem e improvisassem cenas. Eles vinham com soluções ótimas! Eu e a Katia acompanhamos este processo, doze horas por dia, todos os dias, durante cinco meses. Enquanto eles aprendiam a criar cenas, eu aprendia sobre o meu filme. Eu anotava diariamente as boas ideias, ou diálogos, ou expressões e nos finais de semana passava por email para o Bráulio, em São Paulo. O Bráulio ia incorporando estas ideias, reescrevia e me mandava uma versão nova do roteiro.²⁶

Apesar das aparentes semelhanças no processo de criação dos dois filmes, que buscam uma cena viva e espontânea por meio da apropriação das improvisações criadas pelos atores, Carvalho inverte a lógica construída por Meirelles. Meirelles procura costurar as improvisações e falas criadas durante os laboratórios por seu elenco num roteiro técnico, escrito por Mantovani, que funde as vivências e falas de seus atores ao livro de Paulo Lins, muitas vezes modificando as palavras escritas no livro para que caibam melhor nos modos de falas daquele determinado elenco. Diferentemente, Carvalho exclui qualquer roteiro técnico e

²⁶ MEIRELLES, Fernando. *A construção do filme, segundo diretor Fernando Meirelles*, 2003. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1605.1.shl>. Acesso dia 09/01/2017.

traz as improvisações de seu elenco para que elas incorporem as palavras de Raduan Nassar, sem nunca as modificar. Não há uma invenção de palavras e frases pelos atores, seus discursos acontecem no corpo, acontecem pela emoção dedicada àquelas palavras do livro. Carvalho assegura:

O processo do filme como um todo tem como ponto de partida a improvisação. Havia um guia mínimo para a produção, a direção de arte e o figurino tomarem conhecimento daquilo de que eu precisaria dispor em determinada cena. Mas nunca um roteiro adaptado, uma fala adaptada. Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do Raduan, não há um artigo que não seja dele. (CARVALHO, 2002, p.44-5), grifo nosso.

Não existia um roteirista adaptando as falas e cenas com base no que o elenco haviam criado em suas improvisações. Diferente disso, os atores decoravam sim o livro, mas num trabalho individual, e em grupo vivenciavam possíveis relações daquelas personagens. Somente depois de muita experimentação conjunta, é que cada ator fez o seu próprio recorte, o que intimamente sentia que realmente era de sua personagem, isso de certa forma dá uma certa autoria ao ator, lhe é permitido colorir a cena, trazer as nuances de cada instante.

[...] trabalhávamos sensorialmente, sem nunca pegar no Raduan – mas eles já sabiam a história, eles sabiam de cor o livro. Então a improvisação já tinha um sentido, eles já tinham uma linha mestra. Bom, chegou um determinado momento em que cada um já sabia internamente 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 separar das falas do pai o que é mais o pai”. E assim foi feito. Eles me traziam e eu dava uma ajustada. Esse foi o texto final (CARVALHO, 2002, p.93).

Carvalho parece assim trabalhar uma direção como se fosse alguém que lapida materiais brutos, com um olhar que está atento a vida que está acontecendo ali na sua frente, procurando desenhar a partir do que ela está lhe oferecendo. Diferente de um escultor que tem uma forma e nela vai preencher os espaços vazios para produzir um vaso, Carvalho parece retirar do excesso de barro o seu vaso, observando a materialidade na qual está se relacionando, quais as formas, quais as texturas possíveis vindas daquele barro.

[...] nas últimas improvisações já existiam textos, movimentações precisas, que eu ficava anotando no canto da sala. Praticamente não há uma marcação no filme que não tenha saído das sessões de improvisação, o que acaba transformando os atores em reais co-autores do filme. (CARVALHO, 2002, p.94), grifo nosso.

Podemos reconhecer no depoimento de Simone Spoladore mais um exemplo desse olhar que colhe o que brota das experiências vindas do processo de imersão. Ela fala sobre outra cena, a da mãe cuidando de Ana, uma cena que surgiu das relações vividas na fazenda. A cena não existe no livro, mas Carvalho se apropriou dessa relação surgida da improvisação

para criar uma cena que revela a figura apaziguadora da mãe, que diferente do pai que poda e ordena por meio da palavra austera, cura e purifica através do afeto e do toque do corpo.

Toda essa vivência de improvisações para a preparação do filme foi levada pras filmagens. Num desses momentos que não havia cena e que foram improvisados foi o momento da casa trancafiada. Eu não estaria nessa cena, a princípio, mas aí o Luiz resolveu colocar, acho um dia antes, então ele criou um momento da Mãe com a Ana, e é como se a Mãe estivesse tirando a culpa da Ana. Então ela cantava uma cantiga de ninar e ia embalando a Ana. E foi um presente pra mim fazer essa cena (SPOLADORE, 2005, 51'10").

Ao longo da carreira de um ator muitas ferramentas são desenvolvidas: técnicas de voz, expressões corporais, formas de se abordar sentimentos profundos, formas de se decorar um texto, são recursos para a criação de personagens e cenas. O trabalho de improvisação cênica tem um histórico importante e variado no mundo cênico, apoiando-se em experiências diversas e recursos para o desenvolvimento da criação. Exercícios como associações com sons e imagens, invenção e visualização de espaços e lugares, narrações livres, ações interagindo com objetos ou figurações são vários os recursos possíveis na utilização do trabalho de improvisação. E por não indicar uma forma exata a se alcançar a improvisação trabalha com vazios, espaços de dúvida, funde num mesmo fazer a construção e a desconstrução de uma linguagem, pois é inventiva, se apoia em dispositivos formais para criar formas novas e espontâneas. Raul Cortez fala sobre as dificuldades vindas desse trabalho aberto à improvisação, das inseguranças vindas desse caminho que busca uma verdade orgânica a partir das improvisações, das ações pouco determinadas pelo diretor. Parece se tratar de um paradoxo, porque aqui Carvalho parece mais indicar o que não ser do que o que ser, como se buscasse, através do silêncio, a desconstrução do modo de fazer vindo de Raul Cortez. O ator fala sobre como quase desistiu do personagem:

Então nós começamos os ensaios. Estava eu, sem luz, com uma vela na mesa, uma mesa comprida, eu sentado na cabeceira e eu tinha que falar sobre o tempo. Já pra decorar era muito difícil, muito difícil. Muito. São imagens, imagens e imagens que vêm o tempo inteiro. E cada imagem o ator faz uma viagem. Eu não sei ler e decorar, eu sei ler e viajar. Ler e decorar eu não sei. Depois da viagem eu decoro, mas, se eu não viajo, eu não sei. Então é difícil viajar com ele, porque as viagens às vezes são enormes e sem volta. Muito difícil. E eu comecei, terminava, e o Luiz não dizia nada. Então eu imaginava que eu teria que dizer todo o monólogo de novo. A segunda vez, também nada. A terceira vez, nada. Você dizendo o texto, um monólogo imenso, com um sermão enorme de Sr. Raduan Nassar, o diretor não dizendo absolutamente nada. Eu deduzia que eu tinha que fazer de novo! E eu ia fazendo de novo, fazendo de novo, os ensaios... até o momento que eu digo: “Bom, realmente eu desisto, não sei fazer. Não sei fazer o personagem, não tem absolutamente nada a ver comigo, eu não entendo o Sr. Raduan, e tô entregando o papel agora”... mas isso eu nem falei pra ele, eu digo, “Não dá mais”, virei as costas e sai da sala, e fui para o meu quarto arrumar minha mala pra vir embora. Eu saí pra tomar uma água, quando eu voltei tinha uma carta debaixo da porta, do Luiz Fernando. Uma carta absolutamente incrível, de um diretor para um ator. Dizia: “A

proposta era difícil mesmo”. No dia seguinte eu fiz o ensaio, e aí saiu. Comecei a pegar esse personagem (CORTEZ, 2005, 52’16’).

Selton Mello também fala sobre essa busca em limpar as formas de interpretação já construídas ao longo de uma carreira. Selton diz que durante os ensaios e filmagens Carvalho o “limpava”:

Então tudo que fazia nos ensaios e até na filmagem que eu fazia ele limpava, tipo assim: “Não, você tá fazendo,” “Tá representando”. “Limpa, limpa, limpa, limpa[...]”. Então, foi assim quebrar todas as formas, os jeitos que eu sabia fazer, que eu sabia que ia ser legal. “Quebra”. Aí eu ia pra um outro, aí: “Não é isso[...]” Sabe? A nossa busca era essa, buscar o simples. Porque a gente costuma “fazer” quando vai atuar, criar coisas e sei lá. Nesse foi exatamente o oposto: a simplicidade, assim, a coisa mais pura. (SELTON, 2005, 47’43”, grifo nosso).

Carvalho também se colocava no exercício de criação por meio da improvisação, como já vimos em seu relato sobre a primeira cena. A falta de um roteiro que seria a forma pré-estabelecida de um dia de produção, lhe abria um campo de possibilidades para o que acontecia a cada dia. Apesar de não trabalhar com esse roteiro técnico, ele organizava o que gostaria de trabalhar em tal dia, mas era guia básico, no qual ele não se apegava em manter, pelo contrário, estava aberto aos acontecimentos, a invenções de cada momento, revelando uma espontaneidade criativa que se aproxima a um modo de trabalho ligado às artes da performance que valorizam os estados de presença efêmeros e também as expressões simbólicas de uma poética corporal. Carvalho procurou estimular os atores a viverem as cenas num fluxo de começo, meio e fim sem muitos cortes no *set*. Segundo seus relatos, os cortes se mostraram na edição, no momento de refletir sobre os acontecimentos vividos. Carvalho:

Sempre pensei isso no *Lavoura*, que dentro de uma sequência já existia a semente da sequência seguinte, por isso eu fazia dessa forma, buscando indicações dentro da sequência 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 que não havia um roteiro, eu estava ali diante das imagens me perguntando: “e agora, para onde você me leva?” Fazendo um parênteses, é claro que certos dias eu chegava no set de filmagem com sequências extremamente construídas, como os planos sequências, por exemplo, pensados há muito tempo. Mas, no momento do rodar, poucas permaneceram exatamente com eu havia pensado. Eu costumo ter uma relação um pouco tensa com o momento de criar os planos, eu construo aquilo e destruo, jogo aquela ideiazinha contra a parede e, geralmente, sobra pouca coisa daquilo. Geralmente vem uma terceira coisa, uma dúvida, um acaso e eu pego carona nele. Mas tenho também sequências absolutamente improvisadas desde o início, quanto aos atores, quanto à câmera e tudo o mais. (CARVALHO, 2002, p. 59, grifo nosso).

Existe em sua forma de trabalhar o *set* uma aproximação a um teatro performativo, aberto aos acasos, aos estados de transe ritualísticos. Carvalho parece estar sempre procurando criar atmosferas que estimulem sua equipe à encontrarem outras camadas sensoriais da história. Segundo seu depoimento, ele organiza todo o espaço e participantes para que ato se inicie e alcance extremos vindos do transe criativo. Carvalho explica que riscava o espaço tendo os focos das câmeras como ponto de referência para a atuação. Existia um acordo com os técnicos, principalmente com o diretor de fotografia Walter Carvalho, de não interromper o fluxo das improvisações. Carvalho diz que ia provocando os atores, trazendo-os para a sintonia da cena, até que eles chegassem no estado ideal, num estado de transe, e começavam a gravar sem que houvesse um corte para a preparação de toda a técnica. O *rec* já estava apertado, já estavam gravando sem que o ator tivesse que interromper seu fluxo de ações. Carvalho lembra como aconteciam as filmagens dos transe de André vividos por Selton Mello:

Aquilo é feito uma vez só, um grande improviso. Esquadrinha o chão todo com as pontas de foco, estimula o ator, e se começa a improvisar com o ator no caminho da cena, e improvisar mais, improvisar, e já está toda a equipe sabendo. E quando o ator chegava na sintonia tal, eu simplesmente olhava para o Walter Carvalho, que estava ali vivendo aquela joça toda e “Câmera!” e “Ação!”. O ator mal percebia a passagem do improviso para o momento da câmera rodando. Eu não queira que Selton imitasse um cara em transe, eu queria que ele estivesse em transe, que ele fosse o André. Então você chega na montagem e ali ora você lida com um material bem estruturado racionalmente, ora com um material absolutamente em ebulição, caótico, vamos dizer assim. E a montagem é o momento onde você faz a junção desses elementos, sim, e é onde você faz a reflexão final sobre a forma do filme. Então, como não existia roteiro [...] eu precisaria ir até às últimas consequências na cena anterior pra que esta cena me propusesse um novo acontecimento[...] (CARVALHO, 2002, p. 59-60, grifo nosso).

Segundo o depoimento do diretor, em uma das filmagens, na cena em que André dá a seu irmão Pedro seu baú cheio de quinquilharias das prostitutas que havia se relacionado, Selton Mello parece entrar num transe, entra e sai do foco, bate na lâmpada que era objeto cênico, quebra a porta de vidro de um armário quase se cortando. Esses acontecimentos que surgiram naquele momento, se filmassem novamente a interpretação aconteceria numa outra forma e provavelmente teriam que lidar com o desgaste físico e emocional do ator. Então criava-se o clima para que o transe fosse alcançado, e este era incorporado no final, vivia-se uma cena até o seu limite para depois viver uma próxima, sem cortes bruscos na performance do ator. Carvalho conta como aconteceu a filmagem:

[...] e ele se levanta, bate na lâmpada, a lâmpada balança... aquilo tudo é incorporado, improvisado, ninguém sabia que ele ia bater na lâmpada, ninguém sabia[...] aquilo ali é aquilo que eu já falei, lá eu disse: “ Olha, isso aqui é uma vez

só[...]” e tanto que você vê o momento em que o Selton vem rápido pra frente e o foco atrasa, e é depois recuperado, toda a ação é uma única tomada. Inclusive, eu não sei se vocês notaram, mas o Selton, no final da cena, se joga para trás e seu braço atravessa o vidro da janela, estilhaçando tudo. Me lembro do susto de uns e outros, da preocupação de todos em saber se ele havia se cortado, mas logo vi que não, e então não parei de filmar, só depois que ele exorcizou aquilo tudo é que eu cortei (CARVALHO, 2002, p.106-7, grifo nosso).

Walter Carvalho, diretor de fotografia do filme, fala um pouco sobre a dinâmica de um operador de câmera que procura fazer a ponte entre o quadro desejado pelo diretor e a dança corpórea vivida pelo ator. Ele encara o espaço do cinema como um espaço sagrado. A câmera é uma ferramenta buscando a verdade de uma cena. Para ele é importante que um “câmera” se lembre que a cena tem vida, que a partir do momento que ela se inicia uma ordem de acasos vem junto à essa cena viva. O “câmera” seria um ponto de fuga na dança composta por diretor, ator e espectador. Walter Carvalho procura estar atento às transformações da cena, aceitando e provocando mudanças, sendo passivo e ativo com à performance que está registrando, como se seu jeito de filmar estivesse num espaço de um artista performático, que procura jogar com os acontecimentos efêmeros, sem retornos, que se dão daquele jeito uma única vez. Walter confidencia:

O cinema pra mim é um espaço sagrado, um espaço conquistado, quando se coloca uma câmera, é um espaço, aquele espaço a partir daquele momento é sagrado. 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 outro, ou o ator também se locomove, ou o ator também 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 dela vai dando uma mudança naquele quadro que inicialmente era apenas um quadro, agora não, agora ele é uma coisa viva, ele é uma coisa absolutamente viva diante da câmera, e a câmera é uma coisa viva diante dele, porque ela tá jogando 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 pra 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? (CARVALHO, 2005, 23’58”).

Nesses mergulhos dados por Luiz Fernando em seu rito de criação, um nos parece especialmente significativo. A decisão em assumir a voz da personagem narradora, o André mais velho. A história é contada por um André mais velho que provavelmente já vivenciou aqueles acontecimentos há muito tempo, somos levados a essa dedução devido ao tom de conformidade aos fatos relatados dados pelo narrador. Quando Carvalho assume essa posição de ator narrador ele se permite fundir organicamente ao registro que será projetado aos espectadores, mesmo que sua imagem não apareça. Passa assim a assumir não somente “o

olho do narrador”, como ele mesmo diz no excerto que introduz esse capítulo, mas também passa a ser a voz daquele que está “refletindo sobre aqueles acontecimentos”. Podemos reconhecer nessa atitude uma ruptura dos contornos que separam o diretor que organiza a cena do ator para dar seu corpo para que a cena ganhe matéria. Ao interpretar a narração o diretor se permite um envolvimento orgânico junto ao herói trágico, ao emprestar sua voz ao filho pródigo passa de uma certa forma a também incorporá-lo. E isso se torna ainda mais significativo ao sabermos que essa escolha se deu por uma sugestão do próprio autor do livro, Raduan Nassar. Segundo o depoimento do diretor, parece haver no encontro desses dois criadores uma fusão de necessidades, de projeções que se espelham. Carvalho (2002, p. 34) buscando um furacão que desse vazão às suas necessidades criativas que passavam por um esgotamento provocados pela indústria televisiva, “[...]chegou um momento em que eu estava bastante insatisfeito com o resultado do meu trabalho na televisão” e ele descobre na obra de Nassar, artista que após publicar três livros se encontrava recluso numa fazenda, o furacão capaz de lhe desconstruísse: “o que eu procurava, na verdade, era um texto que me colocasse contra a parede, que me respondesse coisas, que provocasse em minha insatisfação com relação a profissão[...]”.

Carvalho (2002, p. 54-5) conta que a decisão de assumir a voz de André veio de uma exigência de Nassar: “Tanto que o Raduan, assim que ouviu a minha voz narrando o filme, pediu que eu a conservasse, e eu havia gravado como guia: “Não, tem que ser você!””, ele dizia. O diretor também revela que não lhe pareceu ser por acaso que Nassar lhe concedeu os direitos a adaptação do livro. O fato de ser ele um estreante no formato de longa-metragem parece ter proporcionado aos olhos de Nassar uma credibilidade maior sobre seu trabalho. Talvez pelo fato de Carvalho estar disposto a alçar novos voos, por demonstrar um espírito inventivo no modo de criar. “Mas havia para Raduan um segredo, que agora eu acho que ele já externou isso declarando que uma das coisas que mais o fez entregar o *Lavoura* pra mim [...]foi o fato de sermos diretores estreantes em longa-metragem” (CARVALHO, 2002, p. 39).

Durante o processo de escrita tentamos entrar em contato com o diretor Luiz Fernando Carvalho, Selton Mello e outros integrantes, mas infelizmente não obtivemos sucesso nessa empreitada. Porém, conseguimos entrar em contato com Simone Spoladore, atriz que interpreta a irmã Ana, que nos concedeu uma entrevista via *e-mail*. E que iniciamos o diálogo com a seguinte questão:

- *O trabalho de direção de atores era realizado pelo Luiz Fernando Carvalho?*

Nós tínhamos preparadores para coisas específicas. Eu tinha uma professora de dança do ventre, tínhamos um professor de Yoga e uma professora de canto. Mas os improvisos de cena eram todos conduzidos pelo Luiz Fernando Carvalho.

- *Quais jogos, métodos de improvisação foram usados? Eles foram usados? Poderia me descrever algum? Como eles eram conduzidos e por quem?*

Começamos fazendo uma leitura do livro todo, juntos. Líamos numa sala da fazenda à luz de velas. Víamos filmes juntos, muito Tarkovsky.²⁷ E depois de termos ido juntos para a lavoura e ordenhar vaca todas as manhãs, começamos a improvisar as cenas. Era um processo intuitivo guiado pelo Luiz Fernando Carvalho. Teve um dia que improvisamos a história inteira numa sala de ensaio. Sempre tinha música e sempre era à luz de velas.

- *Como era montado o set de filmagem? Primeiro se montava toda a iluminação para o Walter Carvalho e deixavam que os atores improvisassem sem cortes? Ou não? As cenas eram repetidas em várias tomadas até que desse certo?*

O set era sempre muito silencioso, existia um respeito muito grande pelo momento da cena. Cada momento era construído de um jeito diferente. Algumas cenas eram mais improvisadas do que outras. A cena final da dança por exemplo, foi um momento de improviso total. A câmera me seguia na dança. Já em outros momentos, os movimentos eram guiados pelo diretor com base em toda a pesquisa que fizemos durante os ensaios.

- *Você acredita que houve alguma situação ligada a rituais durante o processo? Se houve, como seria? Poderia me descrever?*

Todo o processo de ensaios foi como um ritual, mas acredito que de uma maneira simples, era um ritual porque existia um respeito muito grande pelo trabalho dos atores e a criação de uma cena.

- *Você relaciona ou relacionou seu trabalho nesse processo de criação com as ideias de Antonin Artaud?*

O Luiz Fernando Carvalho falava sempre de Artaud durante o processo. Eu acho que não me relacionava tanto com essas ideias na época, ainda não tinha lido Artaud. Mas pensando agora em retrocesso, acho que a minha experiência nos improvisos com todo o elenco e com a dança da Ana foi bastante artaudiana. Já que foi uma intensa experiência corporal e de entrega. Na dança final era como se eu dançasse com o Sol, ou com o Cosmos.

- *Para você Simone, como o trabalho modificou sua vida na época?*

Neste trabalho descobri a paixão da minha vida: que é o cinema. Absolutamente transformador.

- *Houve alguma mudança na sua forma de se relacionar com o trabalho artístico?*

Mergulhamos muito fundo no processo. Descobri que podia fazer cinema. Descobri o que era transformar palavras em gestos e dança. Descobri o que era falar sem dizer uma palavra.

²⁷ Andrei Tarkovsky (1932-1986) foi um importante diretor de cinema russo que abordava temas e existencialistas e as relações humanas.

- *Existe alguma crítica, algo que você não gostaria que tivesse acontecido?*
Trabalhamos com muito prazer. A gente era muito feliz e sabia disso.
- *Nos meses na fazenda, como foi seu trabalho de criação para encarnar a Ana?*

Eu dançava muito. Dançava o dia inteiro. Dançava sozinha numa sala escura, dançava com as pessoas. A gente improvisava, via filmes, eu lia muita poesia e saía para andar sozinha pela fazenda. Foi um processo de criação muito lindo. Li o *Lavoura Arcaica* muitas vezes, acho que esse livro agora faz parte de mim. O processo de convivência com os outros atores era muito intenso, viramos uma família de fato.²⁸

²⁸ Entrevista virtual feita a Simone Spoladore e a resposta foi recebida segunda-feira, dia 16 de janeiro de 2017, às 19:59. Enviada por iPhone, grifos nossos.

4. PLANO DETALHE: O teatro na *Lavoura*

4.1. A obra de arte total

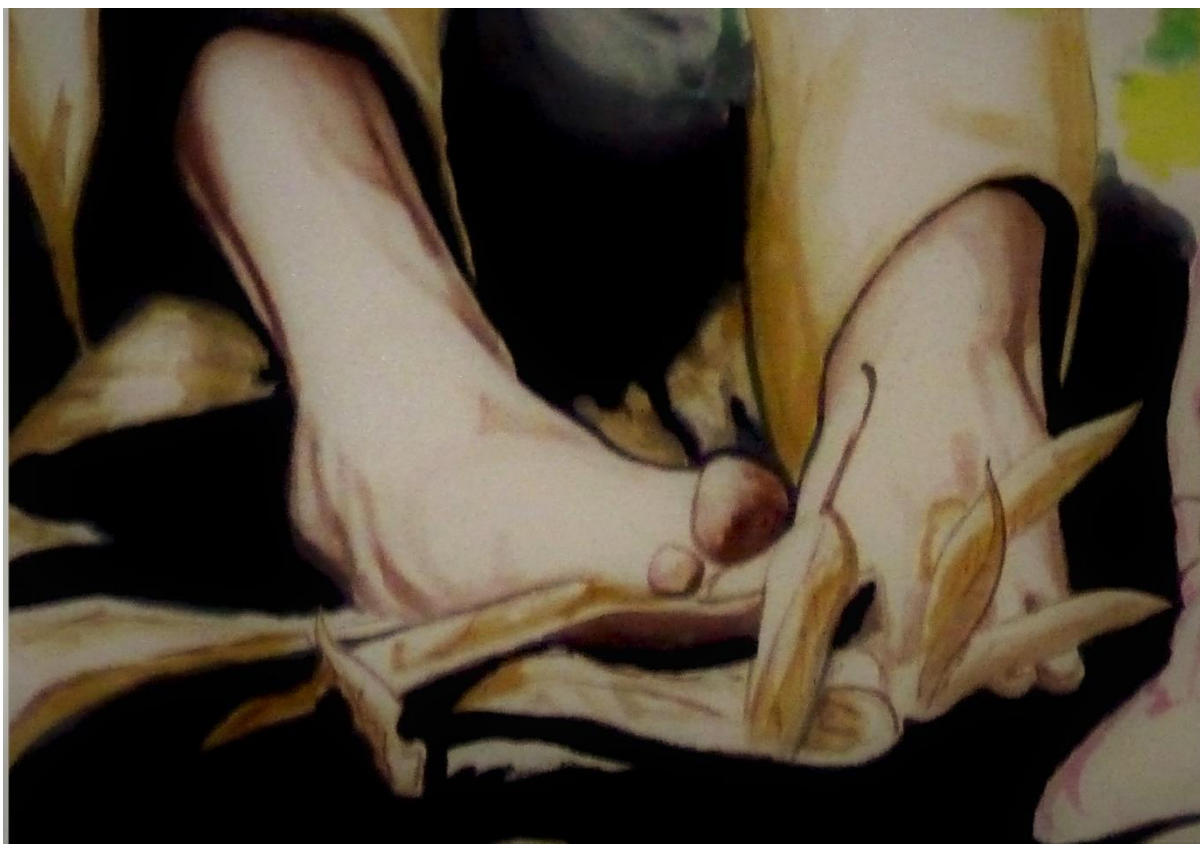


Figura 5: Detalhe de *Lavoura Arcaica*. Aquarela sobre Canson, 2015

E, quando eu peguei o texto do Raduan eu percebi que aquilo era uma ópera.

Luiz Fernando Carvalho.

Vimos até aqui que Carvalho, renomado diretor de novelas e séries de TV, insatisfeito com os métodos, formatos, regras e padrões estabelecidos pela indústria televisiva aberta, buscou um projeto que resgatasse e renovasse seu espírito criativo. Cansado, encontrou em *Lavoura Arcaica* de Nassar, uma obra capaz de lhe provocar o grito de insatisfação que procurava. Como o diretor mesmo afirma, no *Lavoura* ele encontrou: “algo que me fizesse jogar fora a meia dúzia de regrinhas sobre como contar uma historinha, tateava por algo de muita verdade. Não deu outra, dei de cara com Raduan (CARVALHO, 2002, p.34). Assim, estreia sua carreira em longa-metragem adaptando um livro que traz o espírito da contestação à ordem como um tema principal. Mas de nada adiantaria se após ter encontrado sua inspiração voltasse às mesmas e velhas formas de trabalho nas quais parecia

estar engessado. Era necessário um novo modo de exercer a linguagem áudio visual, uma forma que desconstruísse o que ele já conhecia, que lhe aproximasse de uma verdade mais íntegra de sentido. Carvalho aposta num resgate a uma unidade com sua arte, como se por meio de seu trabalho pudesse operar um sentido místico capaz de alcançar uma obra de arte plena. Como uma reação às formas de controle da indústria cinematográfica, o diretor aposta na desfragmentação das linguagens por meio de uma criação coletiva. Vivendo em comunidade numa fazenda, diversos artistas, cada um com sua linguagem distinta, rompem com a ideia de um cinema produzido de forma compartimentada, onde as relações entre os profissionais de linguagens diferentes acontecem de forma fragmentada, um sintoma muito ligado ao capitalismo e sua alienação do trabalho alheio. Ao contrário, Carvalho e sua equipe produzem uma experiência onde buscam desconstruir suas perspectivas subjetivas por meio das relações vividas e construídas na troca com seus parceiros de trabalho. Para dar vida às palavras do livro o diretor buscou uma linguagem que se acontecesse por múltiplos enunciados, uma expressividade global, que fundisse várias artes numa só, como um retorno a um rito capaz de criar uma linguagem que não fosse fantasma da palavra escrita, mas a carne dela. Uma linguagem que tem organicidade que busca preencher os vazios que estão além da forma. Carvalho afirma:

A linguagem, a meu ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao mistério, ao jogo sensório. A minha compreensão do livro passa pela compreensão da arte como uma obra espiritual, que depende de tuas vísceras, da tua alma, das tuas antenas. Isso faz com que você penetre em zona sutis. Não fui só eu, mas todo o elenco e equipe mexeram com a alma daquelas palavras. Todos nós vivenciamos o que seja a criação de uma linguagem[...] (CARVALHO, 2002, p.38).

Esse desejo de uma linguagem que busque uma transcendência, que aconteça por múltiplo enunciados, desconstruindo a fragmentação da forma e prol de uma coesão entre os gêneros artísticos, nos soa como um eco ao conceito de *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total proposto por Richard Wagner. Cassiano Quilici (2004), nos dá uma direção da ideia de obra de arte total. Nos localizando, historicamente, Quilici aponta a reação contrária do romantismo alemão do final do século XVIII ao predomínio das concepções racionalistas na arte, especialmente, o neoclassicismo francês e seu projeto iluminista de emancipação do homem pela razão no qual:

O trabalho humano se compartimenta, a civilização se constrói como projeto de domínio da natureza, os “dispositivos disciplinares” (M. Foucault) se impõem sobre as paixões e os afetos, o indivíduo se sente isolado (QUILICI, 2004, p.22), referência dada pelo autor.

A consciência da cisão interior do homem, consciência da unidade perdida, ou seja, a “aspiração a um ideal de perfeição moral e liberdade e suas limitações como ser finito” (QUILICI, 2004, p.23), instaura com o romantismo uma rebelião poética crítica contra os modos de controle racional da vida. Por via da experiência mística e metafísica na arte os românticos almejavam um estado de transcendência e transformação, onde empreenderiam uma “busca por uma linguagem plena, que possa apreender com maior fidelidade as fulgurações do vivido” (QUILICI, 2004, p.23). O teatro romântico já se opunha às estéticas neoclássicas e suas leituras da “Poética de Aristóteles”, apesar de ainda considerarem o texto dramaturgico como o centro da obra, questionavam a regra de “leis de unidade”, (unidades de ação, tempo e espaço) e introduziram a noção de fragmentação da narrativa no tempo e no espaço. Surgirá nesse contexto a ideia de “organicidade” em contraposição à ideia de unidade racional. O sentido orgânico não se limitaria às fórmulas estabelecidas pelas regras neoclássicas, mas viria da intuição do artista e de sua compreensão instintiva do mundo. Herdeira dessa organicidade romântica surge no século XIX, a ópera de Wagner com a proposta, *Gesamtkunstwerk*, uma “obra de arte total”. Refletindo sobre fragmentação e cisão espiritual do homem, pela qual o trabalho humano se compartimenta e o processo de dominação da natureza afasta cada vez mais o homem de seu elo com o espiritual, Wagner vê a separação das linguagens artísticas no espetáculo teatral (música, texto, cena) como uma metáfora da cisão do homem e a natureza. Obedecendo a uma ordem hierárquica, no espetáculo teatral, todas as linguagens trabalhavam em função do texto central, Wagner propõe uma desconstrução dessa hierarquia para a ópera. A reunião de gêneros artísticos trabalharia, em função de uma “obra de arte total”, deslocando o texto da sua função central na representação e cedendo espaço a música, com criações atmosféricas nas quais a cena seria construída recriando um sentido ritualístico teatral. Nesse sentido o rito revive o mito, ele apresenta por meio de diversos signos representados pelas linguagens artísticas a experiência vivida do mito para a comunidade. “A arte, nesse sentido, poderia ajudar a restaurar a “unidade perdida”, oferecendo ao público referências com a qual ela pudesse se identificar, "experienciando assim a “alma coletiva”. (QUILICI, 2004, p.25) A reunião das diversas artes em prol de uma mesma linguagem, a ópera, possibilitaria uma maior eficácia na representação dos mitos, resgatando o sentido profundo da tragédia grega e sua função cívica e religiosa.

Parece-nos que o modo de criação desenvolvido por Luiz Fernando Carvalho poderia se assemelhar aos anseios de Wagner em busca de uma “obra de arte total”. Especialmente se pensarmos como as junções de vários gêneros artísticos trabalham numa forma harmônica,

preenchendo espaços vazios que a palavra escrita parece não alcançar. A reunião dos meios de expressão artísticas em prol da narrativa do filme potencializa a eficácia comunicativa da dramatização. Carvalho cria o rito para reviver o mito daquela família. Apesar de trabalhar na adaptação de um texto literário, buscou promover uma criação coletiva, onde as linguagens parecem dançar umas com as outras. O diretor fala da sua necessidade em colocar todos em uma sintonia capaz de promover uma organicidade na obra. Todos faziam parte de um mesmo corpo, a sintonia de cada elemento era a condição para a saúde daquele corpo. Carvalho afirma que estava à procura de uma unidade entre todos:

Eu preciso colocar todo mundo em sintonia, se não vai ser um decoreba, se não vai ser uma coisa imitativa. Era preciso alçar os enunciados das palavras, colocar todo mundo em contato com aquelas verdades do texto. E como é que eu vou colocar todo mundo lá? Eu tinha que provocar os acontecimentos... era como se não houvesse diferença entre nós, qualquer particularidade. Ou seja, todos, implicava no desaparecimento de qualquer particularidade. Não poderia haver o melhor nem o pior; nem o seguro nem o inseguro; nem o bonito nem o feio, pois todos constituíamos o um, a unidade, a família. (CARVALHO, 2002, p.120, grifo nosso).

O fato de não haver uma adaptação do livro para o formato de um roteiro cinematográfico, mas de usar o livro integralmente como guia, parece abrir espaços livres para a criação de seus artistas parceiros, porque cada pessoa tem uma interpretação pessoal da experiência vinda da leitura. A desconstrução de Carvalho na condução da criação da cena está justamente em não traduzir o livro num roteiro técnico. Sua desconstrução está em deixar que os artistas criem suas próprias interpretações sobre a obra, como foi o caso das composições feitas por Marco Antônio Guimarães, responsável pela trilha sonora original do filme. Carvalho explica que apesar de o músico não poder trabalhar imerso na fazenda, também teve o livro como guia principal para sua criação, Carvalho convida Guimarães a improvisar em cima do livro:

[...] eu fiz uma leitura do livro com ele e disse: Agora você vai. Eu não vou te dar trechinho do filme montado[...] Agora improvisa em cima do livro. Exatamente como a gente está fazendo aqui na fazenda, você faz lá na tua oficina mineira (CARVALHO, 2002, p.97).

A música de Marco Antônio Guimarães para o filme é teatral, cria ambientes, cenários sonoros que despertam para sensações que convidam o espectador a estados emocionais que por meio de melodias de um lirismo adocicado vão da nostalgia da infância, ao medo e tortura gerada pela culpa representadas por meio das dissonâncias de sons isolados como as fortes batidas em cordas de um piano que não se ocupam em formar nem acordes nem melodias, são sons de urgência, de desespero. Muitas vezes a música chega a se

confundir com a sonoplastia, como se os sons de violoncelos acelerados fossem o rugir da locomotiva que leva André de volta ao seio da família ou mesmo o seu coração que angustiado reencontrará seu destino trágico.

Não podemos negar a importância da palavra escrita no processo, porém, ela explode em múltiplos enunciados, em diversas camadas representativas, criando atmosferas por meio de sons, imagens, figurinos, texturas, luzes e sombras, movimentações de câmera, enquadramentos subjetivos, o duplo da voz do narrador, e claro, pelas performances do elenco. Carvalho, procura não subjugar esses diversos elementos em detrimento à literatura, apesar de rigorosamente não modificar as palavras do livro ele conduz as diversas interpretações artísticas envolvidas numa forma amalgamada, como num ritual que unifique todas as artes numa só. Porém, apesar de Carvalho produzir um processo colaborativo com sua equipe, no qual todos criam suas interpretações dando matéria a palavras escritas por Raduan, ele não abandona o lugar de condutor do acontecimento cênico. Apesar de existir um processo no qual um artista colabora com a criação do colega, abrindo espaços para a criação coletiva, Carvalho não se retira de seu lugar de criador, na verdade sua criação passa pela condução, pelo direcionamento da criação de cada linguagem.

Além do próprio diretor declarar que entendeu “o livro como uma ópera”, depoimentos de colegas de trabalho fazem uma analogia a sua forma de conduzir o processo de filmagem como a um maestro de orquestra. Carvalho ao mesmo tempo que procura produzir uma troca com os artistas envolvidos, atores, músicos, fotógrafos, figurinista, não larga a batuta. Trabalha na tensão entre o processo colaborativo e o regido por um olhar que conduz os caminhos. Walter Carvalho fala sobre essa postura do diretor:

O cinema do Luiz é um cinema de orquestra, é um cinema de um cara que, de posse de seu roteiro, que seria a partitura, quando ele levanta a batuta, um conjunto de coisas, de músicos, de cantores, de coros, de cordas, de metais, se juntam num ritmo, numa velocidade, numa cor, num compasso, num diapasão. O Luiz é um cineasta dessa maneira, ele trabalha dessa maneira (CARVALHO, W. 2005, 21’57’).²⁹

Em entrevista cedida para a tese de Carolina Bassi de Moura, a figurinista Beth Filipecki dá sua opinião sobre como Carvalho interage com sua equipe, pincelando em cada área, reunindo todas as linguagens num mesmo grande espaço de criação, proporcionando a sua equipe que uns conheçam o trabalho do outro. Cada um pode observar o que está sendo feito em outra área, como se todos estivessem numa “roda”. A figurinista, por exemplo, pode assistir os atores improvisando, tem acesso aos acessórios de cena, a cenografia, tudo

²⁹ Os depoimentos de Walter Carvalho, diretor de fotografia do filme *Lavoura Arcaica*, foram recolhidas no *making off* sobre o processo de produção do mesmo, intitulado *Nosso Diário*, 2005.

contribuindo para que seu trabalho na criação do figurino se torne mais orgânico, mais vivo. Carvalho propicia o encontro e a troca ao mesmo tempo em que assume a costura entre as linguagens diversas que compõem o filme. De acordo com Filipecki, em entrevista a Moura, Luiz Fernando Carvalho é um maestro catalisador dos instrumentos presentes em espaço cênico, pois, por meio de suas próprias palavras:

Eu acho, assim, o Luiz é a pessoa que vai fazer com que, na verdade, todos esses instrumentos, eles sejam tocados. Ele é o maestro. Ele é que vai fazer a maestria. Ele não delega para ninguém essa maestria. Ele vai costurando isso de uma forma muito atenta. Ele vai assim, o ator vai fornecendo para ele, você está ali, se colocando, vendo, o trabalho está crescendo como massa, aí você desce, está acontecendo a fabricação dos acessórios, o uso, a cenografia – aquele espaço que ele oferece pra todos. Então, você está trabalhando. Aí, cansou? Então vai ali, vai pra “roda”. Isto faz com que (o trabalho) esteja vivo. Não é uma coisa que eu preparo aqui e entrego pra você. A cenografia também não entrega. A produção de arte, que também está fazendo (sua parte), também não entrega. E o Luiz é o catalisador de todo esse movimento. (FILIPECKI apud MOURA, 2015, p.204).

Nas artes da cena atuais, especialmente no teatro, muito se questiona a postura do diretor centralizador, como se essa postura subtraísse a independência criativas do elenco e demais criadores das cenas. Por ser o responsável em conjugar as diversas expressões artísticas que compõem o espetáculo, corre-se o risco que o diretor assumir uma postura ditatorial, colocando sua palavra acima das proposições dos diversos artistas que produzem o acontecimento teatral. Acredito que parte dessa crítica se deve ao fato de alguns diretores já trabalharem com ideias pré-estabelecidas, com formatos e regras nas quais todos devem se enquadrar para que se alcance o imaginado por esse tipo de diretor.

Apesar de aparentemente Carvalho assumir uma postura centralizadora, seu processo se abre para a criação que tateia em espaços escuros, inseguros, de descobertas que vem da improvisação, improvisação coletiva. Existem guias como o romance, como a pesquisa feita no Líbano, mas esses não se apresentam como formas de pré-concebidas que se devem reproduzir, mas como fontes de inspiração. Carvalho oferece sim, formas, princípios, métodos, mas não abandona o diálogo com cada criador, pelo contrário, o fomenta. E é por meio desse diálogo coletivo, que ele tem com cada artista e que promove entre esses artistas é que Carvalho alcança a organicidade da sua obra. Seu trabalho de direção parece assumir uma postura de espectador privilegiado, que observa cada nascimento criativo dado na pluralidade de linguagens que está se relacionando durante todo o processo e o assimila amalgamando signos e símbolos diversos numa unidade de sentido. Fazendo uma alusão às sensações físicas, Carvalho parece tocar em cada elemento, em cada linguagem, como um cozinheiro que amassa seu pão, respirando os perfumes e odores de cada ingrediente formados por sua

parte da equipe. A receita não existe, é inventada em cada erro e acerto, em cada investigação e descoberta. Talvez aí esteja a procura por uma obra de arte total.

4.2. Cenas teatralizadas

Sabemos por meio dos depoimentos de Carvalho que desde o princípio ele escolheu trabalhar privilegiando o teatral escolhendo Antonin Artaud como guia em sua jornada. Artaud (2006, p. 36) questionou o teatro dominado pela palavra escrita, e buscou uma encenação “que destinasse aos sentidos”, que nascesse da efusão de todos os enunciados promovidos da cena, uma linguagem física e concreta de escrituras múltiplas além da palavra. Artaud (2006, p.36-7) assegura que a encenação: “... consiste em tudo que ocupa a cena, em tudo aquilo que se pode manifestar e exprimir materialmente numa cena[...]”.

Carvalho atento às propostas de Artaud procura construir uma cena que não fosse a mera descrição do romance, como quadros de época que ilustram um poema. Para a criação da sua cena ele procura dar espaço aos enunciados que surgem da própria cena. Sua encenação nasce de uma presença que vem de um teatro, um teatro performativo no qual a presença dos performers constrói significados da cena. A relação viva da troca dos atores entre si, com os espaços, com a câmera, o fluxo de acontecimentos não interrompidos são performances teatrais, linguagens físicas, concretas, da ordem da cena. Podemos reconhecer essa linguagem carregada de uma performatividade teatral não somente nos métodos de aplicados nas gravações das cenas, como evidenciamos no capítulo anterior acerca das improvisações performativas, deixando que ator vivesse a cena sem cortes corretivos, indo até o limite de cada performance. Mas em *Lavoura Arcaica* o teatro também se apresenta nas escolhas das representações simbólicas produzidas nas cenas, no jogo do elenco com a câmera nas representações de corpos que em muitos momentos fogem às atitudes naturais alcançando expressividades extracotidianas, diríamos até expressionistas, como se por meio do corpo falassem assuntos da alma.

Analisaremos agora algumas cenas e como suas representações fogem ao estilo naturalista³⁰. O filme, assim como livro, assume uma narrativa épica, existe uma voz em *off*

³⁰ No Cinema naturalista, há a naturalização dos elementos da linguagem cinematográfica, de modo que todos eles devem se tornar imperceptíveis para o espectador, o que aumentaria o efeito de realidade produzido pela obra fílmica. Todos os elementos devem ser naturais, tais como a interpretação dos atores, os planos e os ângulos, além da ocorrência de um Cinema de gênero, pautados em gêneros fixos e padronizados, de fácil assimilação do público. Postado por Breno Rodrigues de Paula. Disponível: em:

que nos conta a história, a tragédia vivida pelo próprio narrador André. André é interpretado por três pessoas diferentes se levarmos em consideração a voz que narra a história ao espectador. Selton Mello é o André jovem vivendo dois momentos no tempo da história, o momento que conta a seu irmão Pedro toda sua saga e cenas que representam as memórias adolescentes até aquele instante. Pablo César Cândia interpreta André criança, representando as memórias da infância, quando começa seu combate contra as leis da família, como revela André ao irmão: “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” (NASSAR, 2002, p.26). Luiz Fernando Carvalho é a voz de André velho, no final das contas é ele quem narra todos os acontecimentos duplamente. Como, diretor que organiza toda a *mise en scène*, como voz do personagem que fala ao público. Apesar de não estar lá ao vivo com o espectador, interagindo com a plateia, podemos identificar nessa escolha algo próximo a quebra de uma quarta parede, onde diretor *fala* para o espectador, mesmo que como registro, sua voz se apresenta por ele mesmo, e não representada pelo corpo de outro. Mas essa voz não é sua, e sim do personagem, ela é de André.

A primeira vez que vemos e ouvimos André é pela imagem e voz de Selton Mello, que ao abrir a porta do quarto de pensão diz para seu irmão: – Eu não te esperava. A cena que antecede este momento é a primeira cena do filme e também do livro, já citada aqui, a da masturbação. No livro a ação é apresentada pela voz épica, André fala em primeira pessoa ao leitor, o que também poderia ser utilizado como recurso narrativo, como será recorrente ao longo do filme em outros momentos. Porém na primeira cena, Carvalho escolhe subtrair a palavra falada e constrói toda a narratividade por meio da ação. A palavra dita pela voz do narrador é substituída pela performance do ator, como Artaud alertava – “a coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro” (ARTAUD, 2005, p.36).

Nos primeiros minutos do filme os movimentos dos performers, não somente o ator, mas, também, o “câmera” serão os protagonistas junto à sonoplastia de um trem que entra na edição do filme. A cena foge completamente de uma leitura realista ou naturalista, não somos levados a compreender o que está ocorrendo por meio de uma ilusão áudio visual ortodoxa. Pelo contrário, as imagens são confusas, fora de foco, existe um organismo vivo conduzindo a câmera, contracenando com o ator. Apesar de estarmos tratando da linguagem

cinematográfica e não a teatral, podemos reconhecer uma direção cênica que privilegia a ação, das performances se relacionado com todos os elementos que constituem a cena. Performance tanto do ator, quanto do “câmera”, ambos jogam com a luz e sombra do espaço, com crueza e intimidade do corpo nu, com a sensação claustrofóbica do pequeno quarto de pensão. Abaixo vemos alguns fotogramas realizados por Walter Carvalho retirados do longa que indicam esses aspectos:

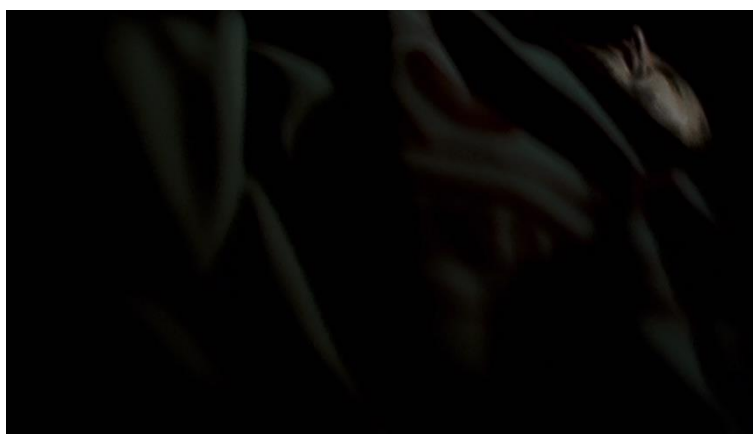


Figura 6: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 01'10”.



Figura 7: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 01'26”.

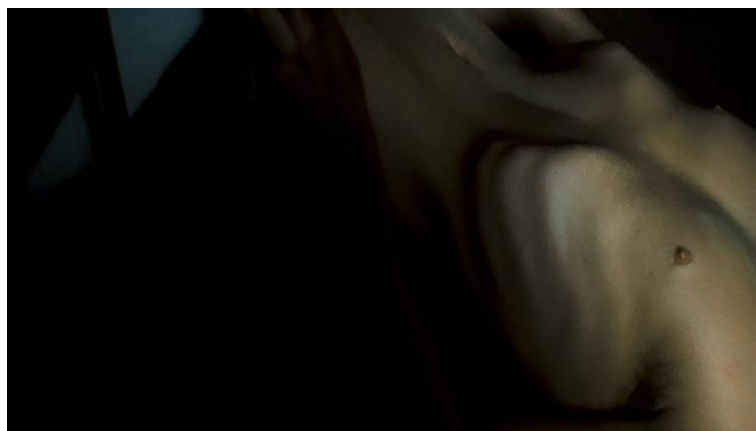


Figura 8: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 01'55''.

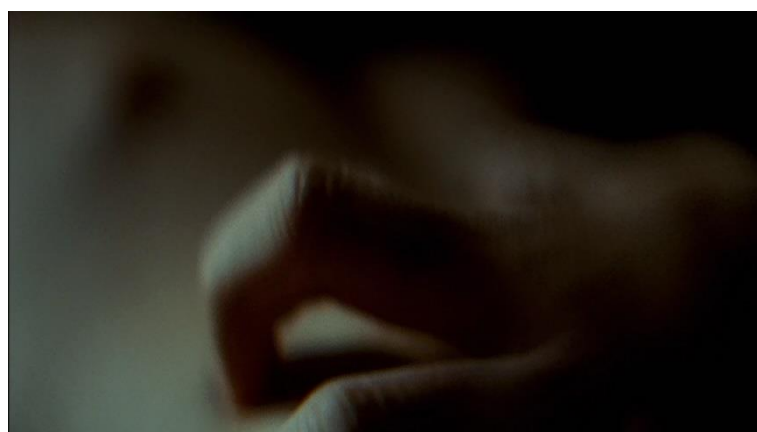


Figura 9: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 02'02''.



Figura 10: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 02'36''.

Mais à frente do filme num outro momento, podemos identificar uma expressividade mais “artaudiana”, a cena em que André, ainda no quarto da pensão revela ao irmão ser um epilético. Como já vimos anteriormente, as cenas aconteciam numa vez só, o ator entrava em transe e deixava que o fluxo de acontecimentos o conduzissem. A interpretação de Selton Mello até então é contida, como a de alguém que guarda um pesado segredo. André está a ouvir Pedro (interpretado por Leonardo Medeiros) e engole junto ao vinho cada relato do irmão sobre as feridas geradas por sua partida. E é quando Pedro pronuncia o nome da irmã Ana – “Mas ninguém lá em casa mudou tanto quanto Ana” – que André, Selton Mello, transborda todo seu pesado baú de rancores e delírios num corpo convulso. O nome de Ana desperta os sentimentos proibidos guardados até aquele presente.

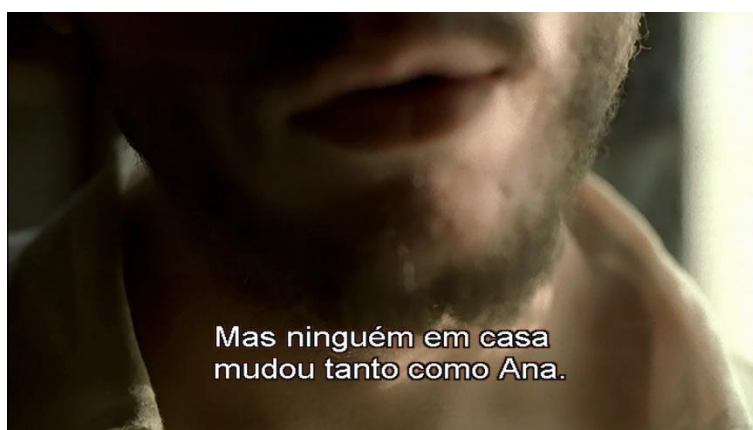


Figura 11: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 39'38”.

A partir daí a interpretação de Selton Mello entra numa crescente convulsão de seu corpo, bebendo o vinho transbordando para fora da boca, como quem não é mais capaz de engolir o que vem de fora rodopiando pelo espaço pequeno do quarto, selvagem como um cão raivoso que baba. Sua fala é feroz, a forma como entona as palavras escapa aos comportamentos cotidianos, seus gestos são largos e violentos, seu corpo é todo linguagem, seu corpo fala tanto quanto as palavras que profere. Sua interpretação parece tocar nos estados de expressividades propostos por Artaud (2006, p. 46) “fazendo com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente não expressa”. Seu corpo está em febre, delirante, incontido. Artaud (2006, p. 151) propõe que o ator teria “uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos seus sentimentos”. Nos parece que nessa cena, assim como em outras, Mello parece atingir essa consciência física, deixando que os sentimentos explodam visceralmente por todo seu corpo. Todo seu corpo se faz voz, assim,

como sua voz também é corpo, sua presença física se torna uma linguagem integral expressando os sentimentos nebulosos de André. Como disse Artaud (2004 p. 170)³¹: “No cinema o ator não passa de um signo vivo. Ele é, sozinho, toda a cena, o pensamento do autor e a sequência dos acontecimentos”, grifo nosso.



Figura 12: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.

Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 41'16”.

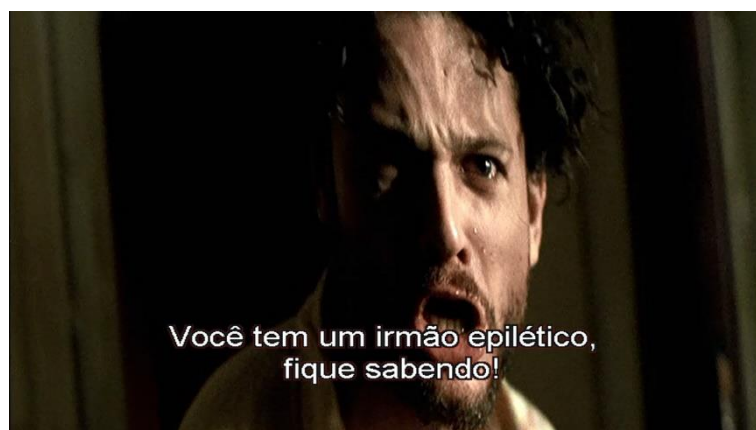


Figura 13: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.

Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 41'26”.

³¹ Trecho retirado do texto “Resposta a uma pesquisa”, do livro que organiza textos de Antonin Artaud, “Linguagem e Vida”. Em nota os organizadores acreditam que este texto foi escrito mais ou menos na época que o autor aderiu ao movimento surrealista, entre 1924 e início de 1925.



Figura 14: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.

Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 41'36"



Figura 15: Cena de Selton Mello. Imagem de Walter *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho. Carvalho, 2007, 41'37".



Figura 16: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho
Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 43'01".

Junto à performance visceral de Mello, está Walter Carvalho, contracenando com o ator. Construindo uma ponte que leva o espectador ao ritual de expurgação de André a câmera segue seus movimentos convulsos, espiralares, mergulhada num giro vertiginoso dentro daquele pequeno confessionário no qual o quarto da pensão se transformou. Seguem as falas de André escritas no livro, mantidas de forma preciosa na interpretação de Mello:

E sou um epilético, um epilético. Você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte para a casa e faça essa revelação. Volte agora, e você verá que as portas e janelas lá de casa baterão com essa revelação, e que vocês homens da família, carregando a pesada caixa de ferramenta do pai, circundarão por fora a casa, encapuzados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas (NASSAR, 2002, p. 41).



Figura 17: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 43'02".



Figura 18: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 43'08".

[...] grite, grite sempre, “uma peste maldita tomou conta dele” e grite ainda, “que desgraça se abateu sobre a nossa casa” e pergunte em furor mas como quem puxa um terço “o que faz dele um diferente?” e ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa amorfa te fará “traz o demônio no corpo”[...] (NASSAR, 2002, p.42).

Podemos admitir uma leitura política em *Lavoura Arcaica*, aonde o poder do patriarcado junto a um radicalismo religioso segrega as atitudes que fogem as lógicas desse governo, dividindo aquela micro-comunidade em opressores e excluídos. Segundo a visão de Carvalho, podemos também perceber a aparição do teatro como máscaras sociais assumidas pelos personagens. O diretor diz: “Sinto com muita clareza a consciência social que o texto alcança, os gritos e gemidos de André, como se fosse de uma sociedade inteira focada pela lente de um potente microscópio” (CARVALHO, 2002, p.48). Cada personagem assume um papel específico naquela pequena comunidade centralizada na figura do pai, e Carvalho procura desenhar com precisão esses *status* subjetivos na forma como compõe os atores nos espaços cênicos, nas simetrias em que se equilibram as luzes e sombras, nas relações com os objetos, nas posturas físicas que assumem. Tudo é máscara, é significado imanente, traz um aspecto abstrato simbólico, como velhos Totens que, como diz Artaud (2006, p. 6): “[...] lá estão para apressar a comunicação”. Cada elemento da cena passa a ser signo das escritas que compõem as relações hierárquicas daquela família. Como o romance diz:

O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as 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, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto: podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 2002, p.156-7).

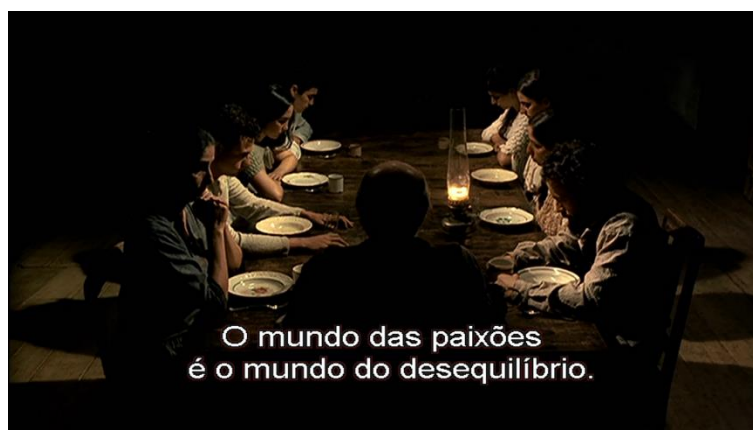


Figura 19: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho
Cena da ceia entre a família. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 57'01”.

“O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio”, é uma fala que vem da boca do pai, ele é a figura na cabeceira da mesa, o profeta, a representação de deus e da ordem. Não é à toa que na cena do epilético, André fala: – “Vocês homens da família... carregando a pesada caixa de ferramenta do pai”. Ao lado direito da mesa, apesar de ser composto por três mulheres, além de Pedro, as irmãs mais velhas, Rosa, Zuleika, e Huda obedientes às palavras do pai; que representa o lado masculino identificado pela razão, o domínio da natureza, o cercado, a purificação por intermédio da negação às paixões, aos afetos ao corpo. Já o lado esquerdo, seria o lado feminino, começando pela mãe, que diferente do pai transbordava seus afetos, seguida por André, Ana e Duda. É o lado da natureza, a terra, a sombra e o desejo.

Ao se referir ao lado esquerdo da mesa a fala de André parece carregada de culpa, identificando o lado esquerdo, do qual fazia parte, como uma anomalia. São criaturas que tentam escapar do cercado, da austeridade do pai. Uma explícita representação da opressão social ao feminino está em Ana que nunca emite uma palavra, porém se rebela em sua dança, sua linguagem é telúrica, corporal, cheia de vida.

André é a persona que encarna os opostos, seu corpo em muitos momentos é retorcido, sintoma de um desejo que quer escapar aos limites impostos pelo pai, como ele mesmo se percebe: “... me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade de meu corpo” (NASSAR, 2002, p. 190). André é o *ying-yang*, é o filho de fé mais febril, mas reconhece em seu corpo sua própria igreja, assim como cava a terra com seus pés é nos corpos do lado esquerdo que encontrará seu verdadeiro retorno à casa. No lado esquerdo as expressões de afeto se concretizam, nos primeiros afagos da mãe quando criança, em sua paixão incestuosa por Ana, e no possível incesto com o caçula Duda pouco antes do fim da história. André é o anjo caído daquele reinado. Certo de ser impossível conciliar seus desejos mais essenciais às leis da casa, pretende ser profeta de sua própria história, mesmo que para isso seja necessário acabar com o juízo de deus, representado pela figura do pai.

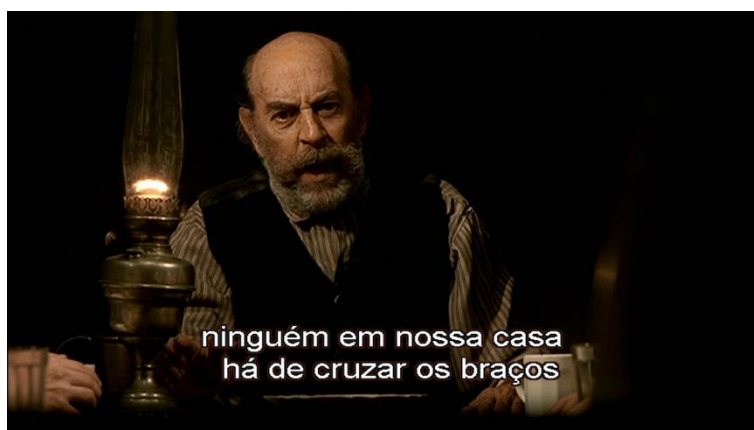


Figura 20: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Raul Cortez. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 57'52”.

Além do texto seguido sem modificações das palavras do livro, os significados que compõem o mito na dramatização são desenvolvidos por elementos cênicos. Por exemplo, é o pai que ocupando o *centro* da mesa acende a *luz* e demanda os destinos “_ Ninguém em nossa casa há de cruzar os braços”, frase que acontece durante um de seus sermões, como vemos no fotograma acima. No instante dessa fala podemos ouvir o som do guizo de uma serpente, como se sugerisse que nas sombras que margeiam aquele discurso há uma força selvagem, dionisíaca, esperando seu momento para dar o bote aniquilando toda a lei.

Tendo essa visão da metáfora do teatro social que o texto toca, Carvalho constrói em um dos sermões do pai uma cena dentro da cena. Diferente dos outros sermões que são monólogos ditos por Raul Cortez, este sermão será dramatizado por Mello e Cortez, como se na imaginação de André representassem ele e seu pai. Num breve resumo, o sermão é a parábola do faminto. Conta a história de um faminto que entra num palácio de um ancião conhecido como o maior rei do universo. Seu anfitrião o convida para ceiar, pedindo que se sentasse junto a ele enquanto os empregados traziam os pratos. Mas os empregados não trazem comida, e sim fazem uma mímica como se trouxessem pães, carnes e vinhos. O ancião encena comer aqueles pratos invisíveis, no que o faminto atordoado imita seu anfitrião encenando o jantar inexistente e pensa: “os pobres deviam mostrar muita paciência diante dos caprichos dos poderosos, abstendo-se por isso de dar mostras de irritação”. (NASSAR, 2002, p. 81-2). Após um tempo nesse jogo, onde a carne, o pão e o vinho inexistentes foram servidos e falsamente devorados, o ancião contente parabeniza o faminto, dizendo: “Finalmente, à força de procurar pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência” (NASSAR, 2002, p. 85). E convida o faminto a morar em seu castelo podendo usufruir de todos os seus luxos, comendo e bebendo do melhor.

Carvalho decide transformar a fala do pai numa encenação, enfatizando a visão de André sobre a figura do pai, como se este fosse o *ancião rei do universo*, o regente da ordem, aquele que conduz o ritual de distribuição das máscaras sociais aos membros da família. Carvalho explica:

[...] eu entendi a fábula do Faminto como uma distribuição de máscaras sociais, ou seja, o pai ao ler a fábula subentende-se: “Olha, está aqui a sua máscara de Faminto; agora a minha eu vou pegar aqui, é a do Ancião, e é assim que nós, aqui em casa, devemos nos relacionar, este é o jogo teatral[...]” (CARVALHO, 2002, p. 46).

Para que entendamos que a cena é uma dramatização imaginada por André, Carvalho recorre à fotografia preto e branco junto a figurinos estilizados. O ancião veste um turbante e um manto como se fosse um profeta, já o faminto, veste um figurino surrado e rasgado, evidenciando a perspectiva do filho sobre o pai como uma figura messiânica enquanto ele ainda é uma persona impedida de posses extraordinárias.



Figura 21: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Raul Cortez. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 1:18'10".



Figura 22: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho. Cena de Selton Mello. Imagem de Walter Carvalho 2007, 1:18'17".

E como último exemplo de um teatro ritualístico vemos na cena final quando o ciclo se completa. A última festa, assim como a primeira, acontece num espaço limiar, um quintal de terra batida, fora de casa, aos olhos do público representados pelos convidados, uma área que lembram uma arena cercada por árvores e céu aberto. O rito cumpre sua função ao reviver o mito proporcionado à comunidade experiências transcendentais que restaure a unidade

perdida, seu final se culminará numa ação reparadora da ordem que se rompeu ou na separação total da estrutura social gerando uma nova crise. Este é o momento em que vemos a interpretação “artaudiana” de Simone Spoladore, a irmã Ana. Reprimida até então, Ana nunca levava à público seu rompimento com as ordens do pai. Sua transformação era um segredo dela e de André. O ato dos dois se consumara nas ruínas da casa velha, símbolo da deterioração das estruturas que regiam aquela família. Mas após o retorno do irmão, Ana, como no mito de Pandora³², abre a pequena caixa, se vestindo com todos os pecados do mundo representados pelas quinquilharias mundanas das prostitutas que seu irmão conheceu. Seu figurino não é mais o puro branco, agora ele é maculado pelos negros, vermelhos e carmins das roupas e acessórios íntimos das damas da noite. Ao mesmo tempo que destrói toda a esperança da restauração da ordem da família, Ana passa a ser a primeira mulher, se transforma numa força da natureza, rasgando com braços, pernas e quadris todo o regime patriarcal que a subjuguava. Como diz Carvalho (2002, p. 115): “A Ana não fala nada na língua dos homens, mas, através de seu silêncio e de sua dança, eu diria até que ela berra, e muito”. A cena mais uma vez é circular, suas ações são circulares, são desenvolvidas tendo como base uma dança circular tradicional, uma ciranda, representando os ciclos da natureza e a impossibilidade da fuga ao destino. O filho foge do seio familiar na tentativa de não destruir as estruturas da família, mas ao retornar provoca a consumação da tragédia. O pai ao descobrir o segredo entre os irmãos é tomado pelo impulso das paixões, as quais ele próprio negara. Como num rito arcaico de purificação em um ato desesperado e colérico sacrifica a própria filha diante os olhos da comunidade, cumprindo a promessa feita por André ao se deitar com Ana “[...] e em teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai[...]” (NASSAR, 2002, p. 106). O sangue da ovelha lava a terra que secou. Ana é a ovelha branca, a terra seca, o pai, que por sua postura austera não mais sustenta os fluxos intensos da vida. Como Carvalho (2002, p. 113) comenta: “E o pai foi tomado pelo impulso das paixões, é a ironia do destino, a lei se incendiou”.

³² Caixa de Pandora é um artefato da mitologia grega, tirada do mito da criação de Pandora, que foi a primeira mulher criada por Zeus. A "caixa" era na verdade um grande jarro dado a Pandora, que continha todos os males do mundo. Pandora abre o Jarro, deixando escapar todos os males do mundo, menos a "esperança". Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Caixa_de_Pandora.

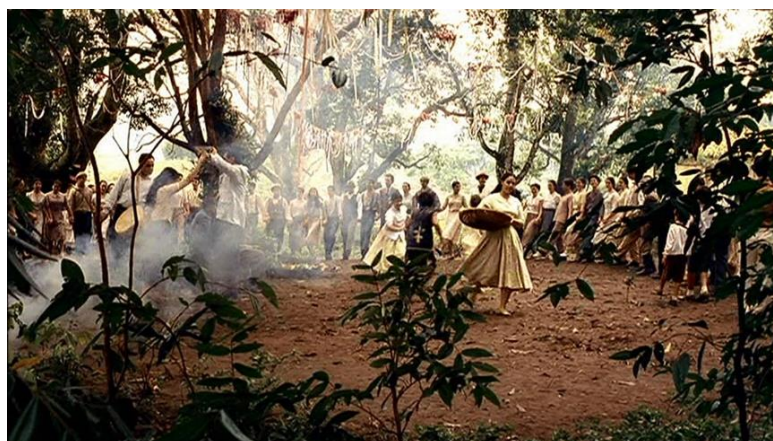


Figura 23: *Lavoura Arcaica*, direção Luiz Fernando Carvalho.
Cena da festa. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:40'27".



Figura 24: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:40'31".



Figura 25: *Lavoura Arcaica*, direção Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:40'32".



Figura 26: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando de Carvalho.
Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:40'39".



Figura 27: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:41'37".



Figura 28: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:40'43".



Figura 29: *Lavoura Arcaica*, direção Luiz Fernando Carvalho
Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:41'47".

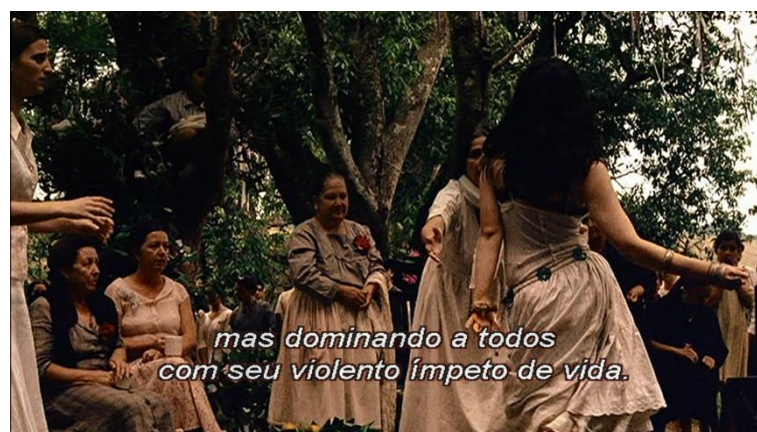


Figura 30: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:41'55".



Figura 31: *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho. Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, ano do filme 2007, 2:42'17".

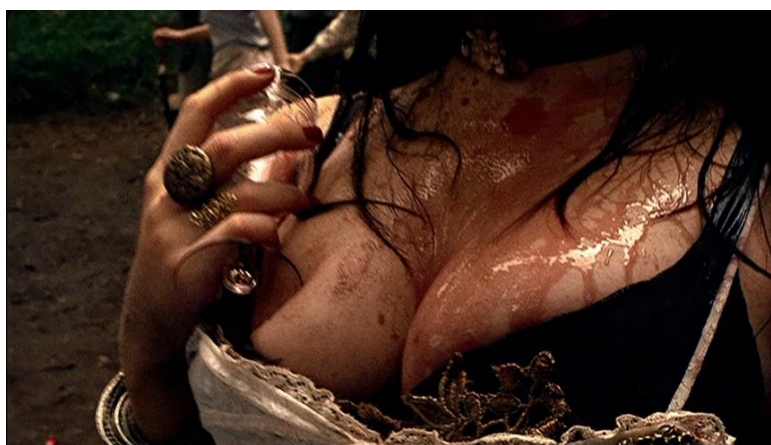


Figura 32: *Lavoura Arcaica*, direção de Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Simone Spoladore. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:42'52".



Não, pai!

Figura 33: *Lavoura Arcaica*, direção Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Raul Cortez. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:44'02".



Yohana, não!

Figura 34: *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho.
Cena de Juliana Carneiro. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:44'04".

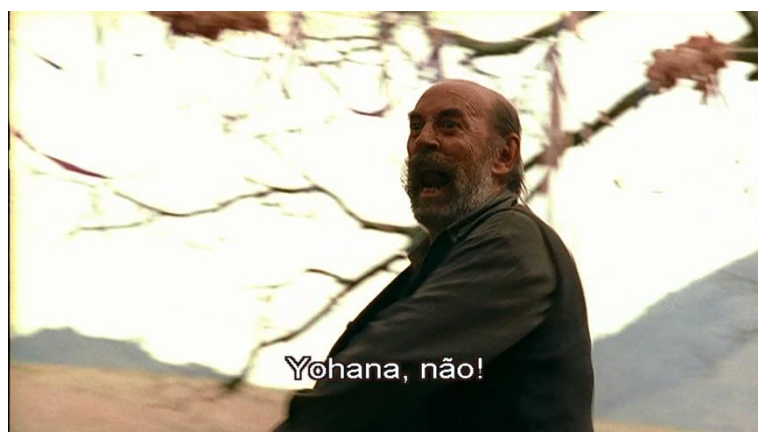


Figura 35: *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho. Cena de Raul Cortez. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:44'06".



Figura 36: *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho. Cena de Raul Cortez. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:44'08".



Figura 37: *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho. Cena de referência a morte de Ana. Imagem de Walter Carvalho, 2007, 2:44'09".

CONCLUSÃO

Em todo o percurso dessa pesquisa procuramos analisar o modo de fazer cinema de Luiz Fernando Carvalho como uma busca por uma aventura de linguagem que perpassa questões da cena performativa. Considerando seus depoimentos reconhecemos que sua insatisfação com a linguagem televisiva fez com que procurasse novos caminhos para a concepção de seu primeiro longa-metragem, *Lavoura Arcaica*, uma forma de se reinventar como artista áudio visual. Para modificar a forma de trabalho que já desenvolvia, Carvalho cria uma metodologia baseada em princípios e estruturas ritualísticas como uma ferramenta de treinamento e estudo do livro. Esse método é desenvolvido por meio de uma imersão aonde as pessoas envolvidas no projeto passam a viver juntos numa fazenda como se fossem uma família. Vivendo o dia a dia daquela família, reconstruindo os possíveis hábitos dos personagens, diretos, atores, fotógrafos e o restante da equipe passam a ter um conhecimento físico, corporal daquele universo, construindo signos a partir das relações construídas e produzidas dentro desse espaço e tempo de pesquisa e imersão.

Assim como Antonin Artaud, e segundo seus depoimentos inspirado nele, a partir dessa experiência de imersão Carvalho desconstrói a logística industrial do cinema passando a criar as cenas do seu filme com base nos elementos e relações que nascem da cena. Sua arte cinematográfica desestabiliza a hierarquia de uma construção que pretende revelar a imagem, revelar uma arte plástica, para dar autonomia às artes da cena, da presença humana que se movimenta errando pelo espaço, criando por meio de gestos, danças, entonações, olhares, significados múltiplos que dão corpo ao que a palavra não escreveu. Porém, não há uma subtração do trabalho visual e plástico, pelo contrário, ele é riquíssimo, mas o diferencial é que o cinema em *Lavoura Arcaica* nasce como uma arte da cena, das performances construídas nos jogos de improvisos performativos de todos os participantes com todos aquele rico universo que o diretor semeou a partir do romance. Novamente lembrando Artaud, Carvalho não faz uma simples adaptação de um texto literário, não reescreve o romance em forma de um roteiro técnico que ilustrará a história. Não, seu caminho é pela via negativa, seu trabalho procura dar formas às forças inconscientes que o texto desperta. Por isso podemos reconhecer em Carvalho a postura de um diretor que se arrisca como uma artista performático, que rompe e restaura seus comportamentos de linguagem reconstruindo ou construindo sua própria linguagem, sua própria voz, uma voz que surge dos compartilhamentos humanos vividos no ambiente de trabalho. Utilizando como alegoria o conceito de drama social apresentado por Schechner, já mencionado nessa pesquisa, podemos dizer que Luiz Fernando

Carvalho identifica uma crise em seu desejo criativo trabalhando na televisão e decide romper com as convenções dessa linguagem. Como declara em uma entrevista cedida ao repórter Tomás Biagi Carvalho à revista virtual *Amarello*³³:

[...] pedi para sair da televisão. Nessa época, o Boni falou que gostaria que eu fizesse mais novelas, mas eu disse que seria impossível, pois estava justamente lutando por uma obra fechada, em que eu pudesse atuar de forma mais autoral, para conseguir dominar os procedimentos industriais a ponto de fazer com que eles servissem à minha linguagem, e não que eu servisse à linguagem industrial. Pedi um afastamento, e entrei numa crise profissional profunda (CARVALHO apud BIAGI, s/d, p.23).

Em busca de uma ação reparadora que lhe resgatasse o desejo de criação mais autoral, Carvalho procura na linguagem teatral performativa e no trabalho de concepção coletiva o ritual de reintegração com mágico que sentia falta. É em *Lavoura Arcaica* que ele encontra o seu rito teatral.

Quando voltei para a televisão depois do *Lavoura*, decidi mudar totalmente a minha relação com o processo criativo. A partir da experiência com esse livro, tudo se inverteu. A importância passou a ser o que desde a lente, para a frente dela, existia. Percebi que a função de um diretor, a minha função, deveria ser produzir um acontecimento de ordem espiritual em frente à câmera, deveria mexer com os intérpretes, com a cadeira, com a luz, com tudo, de forma a construir uma atmosfera de tal modo sensível e forte [que fosse] capaz de contaminar a todos. (CARVALHO apud BIAGI, s/d, p.27).

Carvalho cria seus rituais, cria seus mitos, cria suas musas e feitiços. O Artaud de Carvalho não é exatamente o artista e teórico que serve de referência a infinitas escritas acadêmicas. Antes disso, é o poeta maldito no qual Carvalho se apropria das inquietações para desbravar seu próprio caminho de transgressão. Suas inspirações e referências nos parecem pertencer à ordem do poético, ou melhor, à desordem que cria, que reformula, que restaura. Se nos perguntarmos se após o filme houve mudanças na forma como Luiz Fernando Carvalho trabalha, no modo como cria sua arte, a resposta será sim. Após *Lavoura Arcaica*, apesar de retornar aos meios televisivos e até o ano de 2016 não ter produzido um outro longa-metragem, Carvalho radicaliza sua estética em busca de uma linguagem cada vez mais teatral. Grandes exemplos são os especiais *Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007), *Capitu* (2008), *Dois irmãos* (2017), trabalhos nos quais as interpretações, figurinos, trilha sonora, cenário, iluminação, fogem ao naturalismo comumente assistido nas novelas, assumindo uma plasticidade estilizada que lembra a *Commedia dell'Arte*, trupes mambembes

³³ Disponível em: <http://www.amarello.com.br/artigo/amarello-visita-luiz-fernando-carvalho/>. Acesso em: 05/01/2017.

e mamulengos sertanejos. Outro ponto que podemos identificar como uma herança vinda da produção de *Lavoura Arcaica* é a utilização de um espaço diferenciado para suas produções para à TV espaços liminares os quais, o convívio entre diversas expressões artísticas, alimentam umas às outras. Carvalho trabalha para a emissora Rede Globo, e apesar da rede de tv seguir padrões rígidos de produção, o diretor conquistou um galpão onde todos os elementos da criação acontecem simultaneamente. Nesse galpão acontecem desde os treinamentos e ensaios do elenco, as confecções de figurinos, cenários e acessórios, como relata a assessora de imprensa da revista virtual “O Globo”, Patrícia Kogut:

No Projac, o galpão ocupado pelo diretor ganhou o apelido de Luizlândia. Lá, tudo é coletivo. O lugar existe desde “Correio feminino” (série do “Fantástico” em 2013). No início, era uma estrutura para os ensaios, um salão de 21m x 37m, com pé-direito alto e teto de zinco. Ali ficam um piano, um telão para a projeção de filmes, um tablado, uma parede pintada por Carvalho. Aos poucos, o grupo foi ocupando mais um espaço ao lado. Quase não há paredes, e misturam-se num grande ambiente o figurino, a cenografia, as costureiras, a produção, salas onde ocorrem aulas de árabe e de gaita.³⁴

Reconhecemos então, no processo de criação de Luiz Fernando Carvalho em *Lavoura Arcaica* a contribuição para pensarmos o cinema como uma arte capaz de promover encontros onde a criação é um espaço de invenção, de ousadia, de performatividade colaborativa. Sua coragem em assumir os riscos, em desfragmentar os meios, em reunir as linguagens como acontecimentos unidos num mesmo espaço e tempo de criação coletiva, possibilita com que pensemos o cinema como uma arte da cena, onde o câmbio entre os indivíduos envolvidos gera resultados muitas vezes inesperados, híbridos, fruto da troca da presença entre aqueles que se relacionam. Seu olhar direcionado à arte como uma ferramenta capaz de promover encontros também opera num campo onde as transformações vindas de uma autoanálise promovem rompimento da linha que separa a arte da vida. Sua experiência reverbera na ideia da arte como um ritual de expressão e “empoderamento” da própria vida. Por meio de sua aventura de linguagem, de sua prática em fazer arte, em fazer teatro, em fazer cinema, podemos reconhecer um ser humano que quer ser profeta de sua própria história, quer devolver em oferenda o que vida lhe deu, voltar a si mesmo ao se doar, como gado que segue as planícies tortuosas, retornando ao poço que lhe alimenta. O rito de oferecer-se por meio da arte como reflexo do retorno a si mesmo.

³⁴ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/luiz-fernando-carvalho-prepara-miniserie-dois-irmaos-15222281#ixzz4XHtLRKS6>. Acesso em:05/01/2017.

REFERÊNCIAS

ABATI, Hugo. *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. Dissertação de Mestrado em Literatura apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, UFPR, 1999.

ALBUQUERQUE, Ana Karla Costa de (PPGL-UFPB); AZERÊDO, Genilda. *A montagem expressiva como objeto de significação em Lavoura arcaica, de Luiz Fernando Carvalho*. Cultura & Tradução. João Pessoa, v.1, n.1, 2011.

ANGELO, Marcelo Fiorin. *Artaud pesa-nervos: A interface entre o simbólico e a sensação em O teatro e seu duplo*. Dissertação de Mestrado em Teatro apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

ARANTES, Corrêa Urias. *Artaud: teatro e cultura*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. Campinas: UNICAMP, 1988.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Tradução FERNANDES, Sílvia; ROCHA, Regina Correa; PEREIRA, Maria Lúcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela do Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1995.

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. Campinas, SP: Hucitec, 1995.

_____. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. Campinas, SP: Hucitec, 1991.

BECKETT, Wendy. *História da pintura*. Tradução Mario Vilela. São Paulo: Ática, 1997.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Perspectiva. 2001.

BIAGI, Tomás. Amarello visita Luiz Fernando Carvalho. In: Revista *Amarello*. Brasil, jan., 2017. Disponível em: <http://www.amarello.com.br/artigo/amarello-visita-luiz-fernando-carvalho/>. Acesso em:

BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesanaria do ator: Caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2013.

_____. *Improvisação performativa e a arte de Étienne Decroux*. ABRACE, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Bya%20Braga%20>

[%20Improvissacao%20performativa%20e%20a%20arte%20de%20Etienne%20Decroux.pdf](#).

Acesso em: 05/02/2016.

BURNNIER, Luís Otávio. *A arte secreta do ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

CARVALHO, L. F. (Dir.). Que teus olhos sejam atendidos. In L. F. Carvalho (Dir.). *Lavoura Arcaica*. Barueri, Europa Filmes, 2007. [DVD – Edição Especial].

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

COUTO, R. (Dir.) & CARVALHO, L. F. (Prod.) (2005). *Nosso diário*. In L. F. Carvalho (Prod.), *Lavoura arcaica*. Barueri, Europa Filmes, 2005. [DVD].

FERREIRA, Leandro (Org.). (sem título - coletânea de artigos sobre o filme *Lavoura arcaica*). Palmira, 2006.

FONSECA, Rodrigo. *As palavras [do?] xamã*. In: SESC. Mostra Jodorowsky. [S/l]: SESC, fev. 2009.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva. 2002.

GOMES, Renato Cordeiro. *Por um realismo brutal e cruel*. Novos realismos. Editora, UFMG, Belo Horizonte, 2012.

GONÇALVES, Érica R. *Lavoura Arcaica: análise de personagens a literatura e no cinema*. Universidade Metodista de São Paulo – UMESP.

GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. *Profusões barrocas: uma leitura do romance Lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. fl. (mestrado em Literatura). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Belo Horizonte, PUC, 2013.

JODOROWSKY, Alejandro apud MACIEL, Luiz Carlos, JODOROWSKY E A ESTÉTICA DA ILUMINAÇÃO, *Contracampo revista de cinema*, 2016. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artjodoiluminacao.htm>. Acesso em: 12/01/2017.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LOMMEL, Andreas. *A Arte pré-histórica e primitiva*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações LTDA, 1979.

MOURA, Carolina Bassi de; VIANA, Fausto. *A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho*. 2015.[s.n.], São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14072015-121751/>
NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Cinema, Rádio, e Televisão da Escola de

Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/.../6320356.pdf. Acesso:

OLIVEIRA, Kívia; CALEIRO Maurício. *Direção Fotográfica no Cinema – Análise de Lavoura Arcaica*. Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG. Trabalho apresentado no GT 04 – Comunicação Audiovisual, XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

SCHECHNER, Richard. *El Teatro Ambientalista*. México: Árbol Editorial, S.A. de C.V., 1988.

_____. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiero. Rio de Janeiro- RJ: Mauad X, 2012.

_____. *Performers e Espectadores: Transportados e transformados*. Moringa, artes do espetáculo. João Pessoa, 2. v., 1. n., pp. 155-185, jan./jun. de 2011. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/9993>. Acesso dia 03/01/2017.

_____. *Podemos ser o (novo) terceiro mundo?* Sociedade e Estado. Brasília, 3.v., set./dez. de 2014 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269922014000300003&lng=pt&nrm=iso&tlng=en#nt. Acesso em: 03/01/2017.

SIRINO, Salete Paulina Machado. *Uma leitura literária e fílmica de Lavoura Arcaica*. R.cient./FAP, Curitiba, 3. v., p. 163-182, jan./dez., 2008.

TARDIVO, Ricardo C. *Articulações entre o sensível e a linguagem em Lavoura arcaica*. Universidade São Marcos, São Paulo, SP, Paidéia mai./ago. 2010, 20. v., 46. n., pp. 239-248.

_____. *Porvir que vem antes de tudo: uma leitura de Lavoura arcaica – literatura, cinema e a unidade dos sentidos*. 2009. Dissertação de Mestrado em Psicologia apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia– Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. *Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho: a concepção da palavra em imagem*. VISUALIDADES, Goiânia, v.9, n.1, pp. 149-163, jan-/jun., 2011.

TURNER, Víctor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990.