



Juliana Carneiro da Cunha e Selton Mello em cena de *Lavoura Arcaica* (2001)

Lavoura arcaica: do problema do movimento à dança do tempo na imagem¹

Fabio Montalvão Soares²

Doutorando do programa de pós-graduação em psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Resumo: Este trabalho visa discutir, através de uma análise do filme *Lavoura Arcaica*, de Luis Fernando Carvalho, a questão do movimento e do tempo na imagem cinematográfica, avaliando suas implicações sobre o eixo narrativo da trama e sobre os processos de subjetivação vivenciados pelo espectador durante sua exibição.

Palavras-chave: Audiovisual, movimento, tempo.

INTRODUÇÃO

Uma das questões mais instigantes no universo da sétima arte em sua articulação com as pesquisas no campo do sujeito é a relação entre o espectador e aquilo que afirmamos ser a principal característica do cinema e que efetivamente lhe confere o estatuto de obra artística: a peculiaridade da imagem em movimento. A composição de uma série de imagens, a princípio estáticas, em um todo rítmico na sucessão dos planos filmicos nos fornece a impressão de movimento, no qual os elementos ficcionais adquirem o estatuto de uma realidade produzida segundo os princípios singulares da edição. Não sendo somente uma mera colagem mecânica de fotogramas ou trechos de material filmado, o processo de montagem é a operação fundamental, ao mesmo tempo resultante e sintetizadora de todo o conjunto de procedimentos necessários a confecção do material a ser exibido, dando literalmente vida à massa imagética. Ela faz a passagem da técnica à arte segundo a intuição criativa do editor. De acordo com Dubois (2004), um filme em sua característica fundamental e em sua natureza heterogênea é construído mediante a incidência de uma

¹ Este artigo relaciona-se à pesquisa sobre audiovisual desenvolvida junto ao Departamento de Pós-graduação em Psicologia, que trata das relações cognitivas dos espectadores com as imagens cinematográficas.

² fabio.montalvao@ufrj.edu.br

variedade de texturas, nas quais elementos previamente selecionados vão sendo organizados e sequenciados através da edição, abrindo espaço para a manifestação narrativa.

A montagem constitui a técnica por excelência do cinema (LEONE & MOURÃO, 1987), sendo um processo pelo qual essas texturas são manipuladas, não só num viés estritamente técnico, mas como um meio que conduz o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais ocultos da imagem. Nesse processo de condução, as ilusões tornam-se perceptíveis, e o que é ainda mais importante: tornam-se tangíveis, possibilitando, por meio do uso dos mais variados recursos e procedimentos, uma manipulação da percepção e das emoções dos espectadores.

Se a montagem é a técnica fundamental do cinema e como tal possui uma estreita relação com o movimento, podemos inferir que o ato de dar vida ao produto fílmico nada mais seja do que o de dar movimento e sentido a um conjunto de imagens. Dessa afirmativa, que nos leva inicialmente a um lugar comum do cinema como manifestação artística, desdobra-se a conclusão de ser função primordial da edição a de reintroduzir o movimento na imagem. No entanto, tal afirmação relativa ao lugar comum adquire aqui um status de estranho lugar, nos parecendo óbvio que o cinema seja isso: imagens em movimento. Mas devemos frisar: o cinema reintroduz o movimento na imagem. Referimos-nos a reintroduzir ao invés de introduzir. Pôr a imagem em movimento seria deslocar sucessivamente, dentro de uma determinada ordem, uma série de fotogramas, ou poses fixas em um tempo determinado. Entretanto, o lugar estranho aqui destacado não diz respeito ao movimento como resultado de uma simples operação de deslocamento de um plano qualquer filmado. Quando afirmamos reintroduzir, queremos dizer que a imagem já comporta em si movimento e que este nos escapa aos sentidos. Mas como isso é possível, se a julgamos, a princípio, estática? Não estaríamos tratando de um deslocamento de poses fixas captadas pela câmera no processo de composição dos planos cinematográficos?

Aparentemente, o movimento é resultado do deslocamento de imagens inertes, sendo fruto de uma impressão dada aos nossos sentidos mediante esse processo. Como poderia então, uma imagem,

a princípio imóvel, ter o movimento por fundamento? A fim de sustentar a afirmativa de que toda imagem possui uma relação íntima com o movimento e que o cinema nela o reintroduz por meio do procedimento da montagem, devemos, como parte da proposta deste artigo, definir ambos os conceitos, o de movimento e o de imagem. Posteriormente, seguiremos na análise de como o primeiro se manifesta no segundo e quais as implicações destes fenômenos para a subjetividade do espectador.

Aventuremo-nos a refletir sobre estas questões partindo de uma leitura do filme *Lavoura arcaica* de Luis Fernando Carvalho. Sua adaptação do romance de Raduan Nassar para o cinema nos fornece ricos elementos de investigação, onde sem dúvida nos deparamos com essa dimensão do movimento vivo e presente na imagem. E mais do que teorizar sobre sua simples manifestação, acreditamos que ele possa tornar-se perceptível por meio da dimensão diretiva da montagem, num processo que vai contagiando gradativamente o espectador e possibilitando uma experiência incomum com o audiovisual. Descrita como a história do filho pródigo às avessas, a trama narra o retorno do personagem André ao lar. Não no sentido de afirmar o triunfo da sabedoria e soberania do pai sobre a inconsequência e os idealismos do filho e sim para desafiá-los num confronto implacável de forças. A obra insinua o desgaste e a falência do modo de vida e preceitos de uma família de imigrantes libaneses, num tensionamento das tradições e valores manifestos ao longo da história. Tais valores determinam um círculo vicioso das relações entre seus membros, instituindo-se tragicamente como único ponto de saída, uma relação incestuosa entre o protagonista e sua irmã Ana. O arcaico se refere, portanto, a esses valores, ao modo rústico de vida e ao próprio incesto.

Podemos perceber, no decorrer da projeção, que este conflito de valores se desdobra em dois momentos particulares: O primeiro, em um ritual de dança realizado numa comemoração festiva, relacionado ao modo de vida rústico e rígido da família. O segundo, na afirmação incestuosa dos personagens em uma segunda cena da dança festiva, na qual a personagem Ana profana o ritual e se movimenta de modo provocativo e mundano, como expressão de sua relação com o irmão. Nesse sentido, a dança como signo do movimento no filme cataliza e sintetiza toda a articulação narrativa da trama, possibilitando uma discussão sobre o estatuto do movimento na imagem.



Imagens 1 e 2: a dança festiva no primeiro momento marca o movimento cíclico e remete ao modo de vida rígido da família.

Tais cenas nos levam a uma reflexão cujo ponto de partida é o próprio movimento da dança, que se entrelaça por sua vez ao movimento das imagens. Aos deslocamentos repetitivos, rígidos e cíclicos da dança festiva (que a marcam como expressão ritualística de um círculo vicioso) se impõem as progressões de Ana no segundo momento. Seu deslocamento aos poucos se diferencia e se distancia da progressão circular da dança inicial, na qual todos na festa estavam envolvidos, se desprendendo do ritmo que a cerimônia marcava. A personagem a princípio circula desvairada e provocantemente, escandalizando a família e desafia todos a sua volta, afirmando seu desejo profano pelo irmão. Os deslocamentos no seu bailar desarticulam o movimento cíclico da dança festiva, liberando-se desta e de todo seu determinismo. Se o movimento cíclico tenta capturar a personagem (o que pode ser visto nas tentativas da mãe em agarrá-la e cobri-la), esta escapa e se precipita, insinuando-se sensualmente, impondo seu movimento. A dança de Ana é, portanto, o ponto chave no qual se potencializa o movimento na imagem. Mais do que isso. Ele se desprende desta e da própria dança, literalmente se materializando e contagiando o espectador, levando-o a uma singular experiência. Surge nesse momento a necessidade de delimitar o que entendemos por movimento.

SOBRE O MOVIMENTO E A IMAGEM

A princípio, devemos distinguir movimento de deslocamento, pois ambos não se equivalem. Por deslocamento entendemos o espaço percorrido de um ponto a outro por um corpo. Esta é a noção mais usual do que compreendemos por movimento. Porém, embora o deslocamento implique movimento, não necessariamente este último se caracteriza pelo primeiro. O paradoxo da lebre e da tartaruga exposto por Zenão de Eléia é antigo e nos serve como uma primeira referência a fim de adentrar essa problematização. De acordo com a apresentação lógica desse paradoxo, se reduzirmos o espaço a uma distância mínima, ele torna-se impossível de ser percorrido. Daí não ser viável o deslocamento de um ponto a outro, uma vez que o espaço compreendido entre esses dois pontos tende a ser fracionado e reduzido progressivamente a uma distância impossível de ser percorrida, fato que irá proporcionar a eterna vantagem ao animal que largou na frente na parábola. Dito de outro modo: na contração

do espaço chega-se a um momento no qual o deslocamento como percurso de sua trajetória se torna inviável. No entanto, insistimos: há movimento; pois se aprofundarmos ainda mais essa contração do espaço nós iremos nos deparar, conseqüentemente, com um elemento mínimo no qual o movimento se realiza, não mais como deslocamento de um ponto a outro, mas como deslocamento em si mesmo, deslocamento em um único ponto no espaço. Como nos mostra Bergson:

Os deslocamentos perfeitamente superficiais de massas e moléculas que a física e a química estudam tornar-se-iam, com relação a esse movimento vital que se produz em profundidade e que é a transformação e não mais translação, aquilo que a estação de um móvel é para o movimento desse móvel no espaço. (BERGSON, 1907, p. 35).

Esse deslocamento em si mesmo, algo estritamente paradoxal, nada mais é do que a pura variação ou transformação. E evocando a variação, o termo deslocamento em si mesmo perde sentido, surgindo daí a ideia de movimento como transformação, uma vez que ele se dá não entre dois pontos, mas em um só. A variação como principal característica do movimento, revela assim, a dimensão puramente qualitativa da matéria. Ela equivale não a uma mudança quantitativa das formas, pensadas em termos de unidades mínimas totais fechadas em si mesmas como os átomos, mas ao contrário, como uma constante e perpétua mudança qualitativa de estado: *“vale a pena dizer que toco a realidade do movimento quando ele me aparece, interiormente a mim, como mudança de estado ou de qualidade”*. (BERGSON, 1939, p. 229). Na verdade, o movimento é a característica de um universo composto por imagens:

Eis-me, portanto, em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar esta palavra; imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas estas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza. (BERGSON, 1939, p. 11).

Esse universo de imagens como estado qualitativo da matéria pode ainda ser entendido como estado não só de transformação, mas de transmutação, estado de metamorfose constante que a variação revela.

Logo, se estamos pensando na variação (movimento) em um único ponto na imagem, ela existe certamente em todos. Desse modo, encontra-se aqui o sentido da afirmativa de que a imagem nunca é estática, pois o movimento, mesmo que manifesto na menor dimensão do espaço, encontra-se sempre presente. E de um ponto específico ele transita por um espaço qualquer, circulando efetivamente em todos os pontos da imagem. À montagem cabe resgatar essa peculiaridade do movimento; isto é, revelar seu estado puro e qualitativo ali onde julgamos ser tudo estático. Porém, como captar a dimensão de um movimento aparentemente desprezível aos sentidos? Seguindo a intuição bergsoniana, Deleuze (1983), responde-nos, apresentando seu conceito de imagem-movimento:

Com efeito, vemo-nos diante da exposição de um mundo onde IMAGEM = MOVIMENTO. Chamemos de imagem, o conjunto daquilo que aparece. Não se pode mesmo dizer que uma imagem aja sobre outra e reaja a uma outra. Não há móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. (DELEUZE, 1983, p. 78).

É com a imagem-movimento que a função da montagem assume sua condição de reintroduzir o movimento na imagem. Segundo o autor “a montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo”. (DELEUZE, 1983, p. 45). Portanto, é através da montagem que o movimento presente na infinidade de pontos que compõem a imagem, passa a ser percebido pelo espectador. E esse processo se desencadeia justamente na transposição rítmica de Ana em seu bailado.

Devemos compreender que a narrativa implícita compõe também um todo ordenado a imprimir um ritmo ou movimento a história. Este sintetiza, até o ápice da segunda cena de dança, a dimensão cíclica e determinística do modo de vida rústico da família. Porém, na segunda cena, percebemos a dança como a síntese do movimento de Ana e André na história. Trata-se de um movimento divergente e que irá romper com todo movimento cíclico. É neste sentido que o movimento da dança de Ana se potencializa, transformando-se em pura intensidade. Ele revela a dimensão do acontecimento na dança, de uma temporalidade pura, distinta do tempo cronológico. Daí,

registramos uma imagem indireta do tempo, pois o acontecimento só aparece sob a égide do movimento. Mas o que significa essa passagem do movimento ao tempo pela via da montagem? O que significa afirmar que a imagem-movimento contemplada no processo espetacular é uma imagem indireta do tempo?

DO MOVIMENTO AO TEMPO

A discussão sobre o tempo é apresentada na trama na condição de fundamento das coisas e como base dos sermões do pai. Seu último discurso é uma reflexão sobre nossa relação com este. Entretanto, a percepção da questão do tempo no filme nos é ainda tênue e nos parece que este se revela menos na visão distorcida e estereotipada do pai e mais no estranho modo de vida de André.

Começamos a desvelar a resposta destas questões pela afirmação de que a variação não se explica em si mesma. Encontrá-la no menor ponto do espaço não evidencia sua consistência. Melhor dizendo, não a explica, pois na verdade o espaço torna-se, em sua contração, um ponto equivalente e assimilável ao tempo. Daí a imagem-movimento se caracterizar como uma imagem indireta do tempo, pois a ele chegamos através dessa contração, operacionalizada no cinema por meio da montagem. Desse modo, o movimento tem como motor a variação. Mas o ponto chave se concentra no fato de a variação, na sua condição de estado qualitativo equivaler, na verdade, a uma forma de temporalidade. Portanto, o tempo se apresentaria indiretamente na sua equivalência com o espaço percorrido (equivalência no sentido deste também poder ser contraído) como mais um aspecto que necessita ser analisado.

Obviamente, não estamos tratando do tempo cíclico ao qual costumamos nos referir. A natureza da noção de tempo em nossa discussão é distinta da nossa experiência cronológica do tempo. Este último é hábito sensorialmente constituído. Já o tempo do instante é o tempo puro: passado, presente e futuro contraídos em um único acontecimento. De fato, seguindo essa operação cuja contração do espaço se assemelha, a fim de determinar o momento relativo ao acontecimento, o tempo preciso do instante (entendido como presente ou o aqui e agora) nos escapará pelas mãos. E nos perguntamos a essa altura de nossa leitura, em que consiste essa passagem que nos escapa?

Bergson nos fornece a pista: “O que é, para mim, o momento presente? É próprio de o tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático”. (BERGSON, 1939, p. 161). Não estamos tratando do tempo cronológico, do passado como presente que passou e do futuro como o presente que virá em termos de expectativa (por exemplo: hoje amanheceu. Logo, sei que amanhã isso se repetirá). O presente em nossa leitura é em particular o instante em que o passado decorre. Da mesma forma como constatamos em relação ao espaço, a contração do tempo nos leva ao presente como um ínfimo instante. Deduzimos, por conseguinte, desse ínfimo instante, que ele já passou. Por isso ele escorre em nossas mãos, pois o presente nunca é: ele imediatamente já se faz passado na medida em que surge no instante. Onde em Bergson, a ideia da coexistência e da preexistência do passado em relação ao presente: “o presente não contém nada mais do que o passado e o que encontramos no efeito já estava em sua causa.” (BERGSON, 1907, p. 15). Quanto ao futuro, este pode ser entendido como um passado que virá, pois se este preexiste ao presente, a única expectativa é a de que surja novamente como presente, isto é, como passado que passou. Ora, o passado bergsoniano como fundamento do tempo e do movimento nos impele a pensar o fluir do primeiro como uma pura metamorfose, puro caos, gênese da matéria e também aquilo que a desagrega e desestabiliza, dentro de um regime de meta-estabilidade que rege o processo de individualização (SIMONDON, 2001). Aplicando esse princípio em nossa discussão, o movimento circularia na imagem segundo o conceito de transdução³, podendo, deste modo, ser também captado pelo espectador. O movimento revela assim, o tempo como seu fundamento e este surge na essência da imagem, mas ainda de maneira indireta.

O TEMPO DA DIFERENÇA

Deleuze sustenta, para além da imagem-movimento como uma

³ Por *transdução* entende-se uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando essa propagação sobre uma estruturação do domínio operada de região em região: cada região da estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo em que essa operação estruturante. Em nosso caso particular, a imagem indireta do tempo, ou imagem-movimento, funda um novo domínio que se propagaria ao mesmo tempo em que estrutura a todos os outros, ou seja, os encadeamentos sensório-motores formadores do hábito. Ver: SIMONDON, 2001, p. 112.

imagem indireta do tempo dada na montagem _ tese essa baseada nos conceitos bergsonianos_ a possibilidade da existência de uma imagem direta do tempo, utilizando-se do cinema moderno europeu, em especial, o movimento neo-realista, para demonstrar seus argumentos. Uma imagem direta do tempo tem por característica, não o movimento em si, mas a forma pura do tempo, que por sua vez já transcende o próprio passado e o supera. E na passagem do movimento ao tempo se dá a ruptura dos encadeamentos sensório-motores, ou seja, dos circuitos percepto-cognitivos enquanto hábitos adquiridos na relação de espetatorialidade do sujeito com a imagem:

Nosso sistema nervoso é evidentemente disposto em vista da construção de aparelhos motores, ligados, por intermédio de centros, a excitações sensíveis; e a descontinuidade dos elementos nervosos, a multiplicidade de suas ramificações terminais capazes certamente de se aproximarem de diversos modos, tornando ilimitado o número de conexões possíveis entre as impressões e os movimentos correspondentes. (BERGSON, 1939, p. 105).

A diferença é que a passagem agora coloca o tempo em um plano principal. O tempo inerente ao instante, ao acontecimento, não se subordina mais ao movimento e já não se apresenta condicionado ao processo de edição. Na verdade, o tempo torna-se seu fundamento e não o contrário. E de acordo com Deleuze (1990), o tempo como elemento de transmutação produz uma ruptura dos circuitos de ação característicos dos mecanismos sensório-motores. Ele interfere diretamente sobre o hábito, possibilitando o advento de um novo tipo de imagem: “A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está mais numa situação sensório-motora, mas numa situação óptica e sonora pura. É outro tipo de imagem” (DELEUZE, 1990, p.68).

São situações como essas que ocorrem no filme. Se os hábitos ou esquemas sensório-motores se formam nos encadeamentos perceptivos e cognitivos, no sentido de delinear a face do objeto percebido (e toda percepção nada mais é do que a seleção daquilo que, na infinidade de imagens que constituem o objeto, é de interesse prático à consciência), podemos inferir, sobre a perspectiva de nossa relação com o mundo que nos cerca, que efetivamente vemos aquilo que desejamos ver. Já a ação do tempo como elemento de transmutação produz a ruptura desses ligamentos, das suas conexões estabelecidas, produzindo no

espectador uma experiência desconcertante, algo que o incomoda, algo que violenta todo o processo de construção da realidade. “*Mais ainda; toda a imagem-movimento é que seria posta em questão através da ruptura dos vínculos sensório-motores*”. (DELEUZE, 1983, p. 251). Não é a toa que Deleuze irá afirmar que se trata de um cinema de choque em oposição ao cinema comportamentalista comercial (reificador e condicionador de hábitos).

Convencionamos denominar esse tempo como pura Diferença. Trata-se de um regime de temporalidade que não é subordinado a nenhuma forma que lhe anteceda, nem a qualquer fundamento, sendo ele mesmo o fundamento das coisas. O tempo da Diferença desestabiliza o estabelecido, provoca rupturas, mudança, transformação, criação de algo novo. Este é, portanto, o fundamento do acontecimento na forma de um presente vivo, tempo contraído no instante. Porém, a diferença em relação à Bergson é que este tempo não se limita ao passado como motor. O passado segundo Deleuze (1968) em *Diferença e Repetição* aprisionaria a variação à ideia de mesmo. Entretanto, esta nunca poderia se limitar naquilo que ela própria determina, pois se o fundamento do tempo fosse o passado, este seria algo que passou e que retornaria no futuro, remetendo a algo dado. Portanto, não seria a Diferença, mas o passado como o mesmo que se repetiria, pois no fundo, se houvesse passado, haveria algo que por sua vez passou e esse algo que passou denuncia algo que se mantém, em detrimento da ação de metamorfose.

Demonstra-se assim, a insuficiência do passado como motor do tempo. Este seria nesse caso, uma identidade, uma essência que retornaria. Disso podemos concluir que, a única possibilidade do mesmo ou de alguma identidade, é a da repetição de algo que embora se repita eternamente, jamais será a mesma coisa, numa transmutação incessante. Deleuze é enfático: a única identidade possível é a de retornar, e esta é a verdadeira virtude do tempo. Retornar, mas nunca como aquilo que outrora fora. Devir infinito da Diferença. E o futuro não se designa mais como um passado que virá, mas é re-significado como crença no porvir, como Diferença pura, como identidade do não idêntico, que se repete. Da reintrodução do movimento na imagem, passamos então a percepção do tempo como elemento desagregador e desestabilizador das formas, tanto na imagem cinematográfica,

quanto no circuito sensório-motor como conjunto de hábitos arraigados no espectador. Afirma-se aqui uma passagem fundamental do movimento e da montagem a uma imagem direta do tempo.

Em que nos interessa essa perspectiva do tempo na imagem como uma força genética e ao mesmo tempo desagregadora, como elemento de caos, de descontinuidade por um lado, mas que por outro sustenta, num regime de meta-estabilidade, a duração das formas que julgamos existirem absolutas? A realidade já parece dada aos sentidos. Pelo menos essa é a nossa primeira impressão, pois geralmente partimos da premissa de que estes são anteriores ao mundo externo. O sensório-motor reifica na subjetividade essa impressão. O que nos esquecemos de avaliar é que os próprios sentidos são hábitos. Nossos sentidos são disposições funcionais construídas na relação dos sujeitos com o mundo. Eles são a repetição de padrões de relações constituídas na experiência com a matéria e perpetuadas pela transmissão hereditária. Mas se existem é porque são fundamentalmente voltados para a ação prática. Eles são hábitos necessários e sem eles nossa existência seria complicada. Porém, os sentidos nunca podem ser dados a priori ao tempo. Não só o tempo subjaz a experiência, mas subjaz ao próprio sujeito. Pôr em curto-circuito o percepto é expor-lhe àquilo que o constitui e que ao mesmo tempo possui a força de desestabilizá-lo. Tal é a função da imagem direta do tempo.

A DANÇA DO TEMPO NAS IMAGENS

O mérito do filme *Lavoura arcaica* é o de trazer à cena a força e o significado do movimento e do tempo em sua relação com a imagem. Nele o vemos literalmente transbordar. Para além do incesto, o arcaico usado como eixo de sustentação da trama remete ao tempo. Os demais elementos narrativos e cênicos assumem em relação a ele o papel de coadjuvantes.

É o tempo da Diferença que sorrateiramente desestabiliza os hábitos. Ele corrói a tradição e o cotidiano da família. Corrói igualmente seus princípios que, com o próprio passar dos anos, se encontram decadentes, já que não mais correspondem à nova realidade, ao novo estado de coisas. E a realidade nova é a de André. Daí o seu espírito contestador e toda a sua vitalidade. André positiva a experiência do

tempo, que na trama segue o espinhoso sentido da afirmação do desejo incestuoso. Da mesma forma o gesto de Ana. Positivar não significa meramente que a personagem se transformou numa espécie de mártir, cujo preço é morrer pela sua causa quimérica. Adotar essa posição nesta análise fílmica nos levará a conclusão de que tudo não passa de uma utopia e que o final trágico de Ana revela a impossibilidade de transpor os limites do hábito. Por outro lado, apostar que o novo se fez presente na escolha de André e Ana e que estes o sustentaram sob todas as circunstâncias, nos faz lançar outro olhar sobre a morte da personagem. A morte não é capaz de vencer o tempo. Ela não põe fim ao rompimento do círculo vicioso hábito-tempo cronológico. Os personagens pagam um alto preço, porém, sustentam seu desejo. Este não declina com o final trágico da morte da personagem, mas afirma-se ainda mais. Dentro das particularidades inerentes ao universo do filme eles, criaram uma possibilidade real, ato por excelência. Ana e André fazem o tempo advir em sua forma pura frente a todos os determinismos e o final trágico de seu amor só coroa seu triunfo. Eles rompem a estagnação da temporalidade de Cronos que regia o modo de vida e as tradições da família. Rompe-se ainda, respectivamente na imagem e no espectador, a tendência em organizá-lo e dividi-lo, perdendo o tempo toda sua linearidade. Não há uma completa ruptura da narrativa, pois os elementos citados permanecem articulados dentro de um regime de progressão no qual os acontecimentos vão se intercalando no decorrer das cenas. Mas a manifestação do tempo já é suficiente para provocar uma pane nos arranjos cognitivos que vamos construindo no decorrer da projeção.

O que se vê na dança de Ana é uma transposição do movimento ao tempo. Ele parece transbordar nos deslocamentos, tanto da personagem como os da própria câmera. Ela evoca uma verdadeira dança das imagens que passam a se precipitar aos olhos e aos demais sentidos do espectador. E a percepção dessa dança das imagens só é desencadeada num momento muito específico: o grande ato em que Ana se precipita desvairadamente em seu bailar e afirma com toda força a potência do desejo profano por seu irmão. A ruptura mais radical do sistema sensorio-motor, dos hábitos/clichês se dá nesse ponto.

A dança inicialmente ultrapassa o sentido de um mero deslocamento da personagem e evoca toda essência do movimento como variação em si mesma, possibilitando a percepção da contração do espaço

num único instante, proporcionando um insólito acontecimento. Por ser mínimo este é fugaz e instantâneo, mas não deixa de ser captado e incorporado pelo espectador, que entra num estado de transe provocado pelos signos audiovisuais. E a contração do espaço passa a não ser localizada em um único ponto, se multiplicando infinitamente e impregnando toda a imagem. Ela passa a ter, além disso, o poder de catalisar todos os acontecimentos divergentes dos personagens na trama, convergindo para o instante do bailar de Ana como acontecimento.

A cada passo o acontecimento se multiplica na dança e violenta não só o sentido do filme, ao evidenciar a manifestação de signos audiovisuais (imagens-movimento e imagens-tempo), mas desmonta também todas as expectativas que havíamos construído para o seu desfecho. Isso se deve ao fato de que o movimento de Ana afirma a força de André e contraria toda ordem, todo circuito de clichês sensorio-motores até então estabelecidos. O acontecimento não se concentra só na dança, mas já se faz presente na escolha do protagonista: seja na cena onde ele andando por entre a floresta cobre-se com suas folhas e imerso nas águas de um local pantanoso afirma seu modo de existência, renegando ao pai: *“e sobre essa pedra fundarei a minha igreja particular (...) eu quero ser o profeta da minha própria história!”*. (cena do capítulo 9); seja na lembrança dos tempos de infância, na lembrança de sua armadilha para pegar o pombo na casa abandonada quando criança. Esta lembrança se enlaça à cena na qual André aguarda pacientemente a visita de sua irmã para que ela caia, assim como a ave, no alçapão que havia preparado, tendo a oportunidade de desposá-la. Por entre a fresta da janela revezam-se aos olhos de André as imagens de Ana e do pássaro.

Os acontecimentos vão se manifestando nestas e em muitas outras cenas durante todo o filme, tornando-se cada vez mais visíveis. André sabiamente aguardou o momento oportuno e foi recompensado. A sabedoria de enveredar-se na experiência do tempo contrasta com a falsa sabedoria do pai. Enfim, todas as cenas são permeadas por pequenos acontecimentos, blocos de tempo-espaço contraídos que se materializam no tempo dilatado que entendemos como sendo o momento presente. O que ocorre é que o momento da dança parece ser um catalisador destes pequenos instantes que vão se costurando e se entrelaçando no filme. Eles convergem, desembocam

na cena da afirmação profana da personagem adornada com as quinquilharias das rameiras desposadas pelo irmão quando evadido do lar, transformando a mundaneidade, simbolicamente valorizada como algo moralmente incorreto, em força afirmativa. Todos os elementos da cena transmutam-se qualitativamente e potencializam acontecimentos. E isto vai contagiando tudo na imagem, tornado-se perceptível enfim, ao espectador. Somos literalmente incitados a nos banhar no cálice de vinho de Ana.

Somos em algum aspecto invadidos por essa estranha força e neste momento nossa subjetividade se dispõe de outra maneira. Vamos aos poucos subvertendo o sentido lógico e pragmático contido em nossa tendência a organizar a história, em separar os elementos do conflito, em estabelecer o meio no qual a trama se desenvolve. Todo esse conjunto de conexões, toda essa organização sensório-motora que “nos permite ler a cena” é sutilmente desfeita. Sabemos que o desejo proibido nos leva a conclusão de que não haverá final feliz (fato que o hábito tende a tornar expectativa). No entanto, somos surpreendidos pelo fato de o final feliz ser a afirmação de algo da ordem do impossível. Se o final feliz existe, não se trata de um clichê sensório-motor, ficando claro que a morte de Ana não põe fim aos tormentos do pai. Mais uma vez este é derrotado.

CONCLUSÃO

O filme *Lavoura Arcaica* não só reintroduz o movimento na imagem audiovisual: ele põe a circular nela a forma pura da temporalidade, possibilitando-nos a vidência de algo completamente inabitual aos sentidos. Portanto, ele nos possibilita uma experiência singular com o tempo da Diferença. É espetacular observar como as forças em jogo na projeção não se polarizam, na construção das características e ações dos personagens, dentro de uma tendência resolutiva que culminaria na solução do conflito desencadeado pelo desejo de Ana e André. Ao contrário, elas são elevadas até o seu mais alto grau, transformando principalmente os protagonistas, em verdadeiros vetores de dispersão dos elementos constitutivos da imagem. Dispersão essa que irá possibilitar pela transposição do próprio movimento, o advento de uma imagem direta do tempo, multiplicando-a em uma série de acontecimentos insólitos durante toda a projeção. Esse dispositivo



Imagens 3 e 4: cenas do segundo momento da dança festiva. Ana como expressão do movimento divergente, que rompe o movimento cíclico e como afirmação do acontecimento como temporalidade pura.

dispersivo afeta ainda as expectativas do público, levando-o a uma nova forma de interação com o filme.

A emergência de uma temporalidade pura resulta num ato de violência para com os encadeamentos sensório-motores, determinantes dos hábitos implícitos na relação dos sujeitos com a imagem. O espectador é afetado pela potência intempestiva presente nas imagens audiovisuais, potência que se manifesta em toda uma série de pequenos e sutis acontecimentos que deflagram, desde o desejo incestuoso e sua consumação, até a dança profana e a morte de Ana. A cena da dança tem o poder de transpor o movimento como elemento primordial da imagem, além de catalisar e projetar os instantes ou acontecimentos representantes da dimensão real do tempo para fora do que os circuitos de imagens enquadram. Ela se torna uma imagem direta do tempo extraíndo-o das cenas e tornando-o acessível aos sentidos, o que irá provocar um choque, um curto circuito no córtex e nas ligações sensório-motoras constituintes do hábito, isto é, nos encadeamentos perceptivos, afetivos e cognitivos que envolvem o espectador ao assistir a obra. Na manipulação de suas folhas pela via da edição, o diretor/pajé extrai uma diversidade de texturas de espaço-tempo, fazendo-as brotar no movimento implícito na dança das imagens.

REFERÊNCIAS

LAVOURA ARCAICA. Luis Fernando Carvalho. Brasil, 2001, filme 35 mm. Vídeo filme Produções.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papyrus, 1990.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 1907.

_____. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do Corpo com o Espírito**. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 1939.

CARVALHO, Luis Fernando. Depoimentos. Disponível em: <<http://www.lavouraarcaica.com.br/>> Acesso em: 17 fev. 2012.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Edições Graal, 1968.

_____. **Cinema I. A Imagem Movimento.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Cinema II. A Imagem Tempo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **Conversações.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1990.
DUBOIS, Phillippe. **Cinema, Vídeo, Godard!** São Paulo: Cosaic Naif, 2004.

LEONE, Eduardo & MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem.** São Paulo: Editora Ática, 1987.

NIETZSCHE, Frederich. “O Eterno Retorno” (1881). In: **Obras Incompletas, Coleção Os Pensadores.** Rio de Janeiro: Editora Abril, 1999.

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. “Corpos Eletrônicos em Discursos de Audiovisualidades” in: SILVA, Alexandre R & ROSSINI, Mirian de Sousa. **Do Audiovisual às Audiovisualidades: Convergência e Dispersão nas Mídias.** Porto Alegre, Arteprisco, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** São Paulo: Editora Papirus, 2000.

SIMONDON, Gilbert. “A Gênese do Indivíduo”. In: LANCETTI, Antonio (org). **Cadernos de Subjetividade: O Reencantamento do Concreto.** São Paulo: Editora Hucitec, 2003.