

A PARTIDA E O RETORNO: DUAS LAVOURAS ARCAICAS EM CONFLUÊNCIA.

Jean Paul D'Antony Costa Silva – UFRPE/UFBA¹

RESUMO: Esta pesquisa insere-se no contexto dos estudos comparativos e aborda a temática da correspondência entre as artes e a multiplicidade dos sentidos. Assumindo a postura dialógica defendida e munidos de referencial estético, filosófico e fenomenológico, procuramos investigar o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e o filme *LavouraArcaica*, dirigido por Luiz Fernando Carvalho, atentando sobretudo para a correspondência estabelecida entre as duas linguagens para explicar a condição humana a partir das memórias do personagem-narrador André. Dessa forma, voltar o olhar às duas narrativas e reconstruí-las neste trabalho, implicou o nascimento de algumas problematizações em torno das subjetividades que compõem o corpo da família de André.

Palavras-chave: Literatura, Cinema, linguagem, correspondência, corpo.

ABSTRACT: This research is inserted in the context of the comparative studies and broaches thematic of the correspondence between the arts and the multiplicity of the meanings. Assuming the posture of the dialogue defended and provided of esthetic, philosophical and phenomenal reference, we procure to investigate the novel *Lavoura arcaica*, of Raduan Nassar, and the movie *LavouraArcaica*, directed for Luiz Fernando Carvalho, attempting over all for the established correspondence between the two languages to explain the condition human being from the memories of the character-narrator André. Of this form, to come back the look to the two narratives and to reconstruct them in this work, implied the birth of some problematic around the subjectivities that compose the body of the family of André.

Key-words: Literature, Movie, Language, Correspondence, Body.

A Partida e O Retorno, partes que definem a memória na construção das obras, se encenam de maneiras diferentes, entretanto, confluentes. Em *Lavoura arcaica* essa

¹ Doutorando em Literatura Portuguesa pela UFBA. Professor da UFRPE (Universidade Federal Rural de Pernambuco), Unidade acadêmica de Serra Talhada – PE, Brasil. jpauldantony@yahoo.com.br

marcação se faz claramente a partir da marcação *A Partida* onde, no capítulo 1, André inicia a narração do seu delírio como uma vertigem:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 1989, p. 09).

Já no ambiente cinematográfico, esse início de delírio vertiginoso é apresentado por uma sucessão de planos em *close* e planos *detalhes*, em jogos de sombras e cores, e principalmente pelo barulho do trem. Elemento sonoro este que dilata as sensações do personagem, bem como a do espectador-leitor, e a percepção desse momento de agitação febril. Vejamos, em exemplo, nas cenas posteriores, como as imagens fílmicas correspondem à narrativa literária, ressignificando-a a partir da formação de um corpo e um lugar virtual, uma espécie de imagem-identidade que antes fora apenas (mas que, aqui, não demarca a superioridade do cinema) um dado do nosso imaginário, realizado pelo construto das metáforas literárias. Agora, “no cinema, o corpo se encontra radicalmente absorvido pelo espaço fílmico, no seio de uma relação quase hipnótica.” (GUATARRI, 1992, p. 153). Uma relação que se dá por meio do fantástico ao entrar em contato com a pele de telespectador, porque consoante Deleuze,

É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. “Dê-me portanto um corpo” é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera. O cansaço, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo (1990, p. 227).

É pelo corpo (e o olhar) invisível da câmera que as atitudes de André (todos os seus espasmos durante a masturbação e mesmo depois dela em vários momentos do filme) são desveladas, expondo segredos que se agitam no fundo da nossa consciência e da nossa imaginação porque “o espírito insurge-se contra toda representação. Essa espécie de poder virtual das imagens vai buscar no fundo do espírito possibilidades até agora não utilizadas.” (ARTAUD, 1970, p. 172).



Fig. 1



Fig.2



Fig.3



Fig.4

A sequência, das figuras 1 a 4, em extracampo, sugere o que “nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão”.

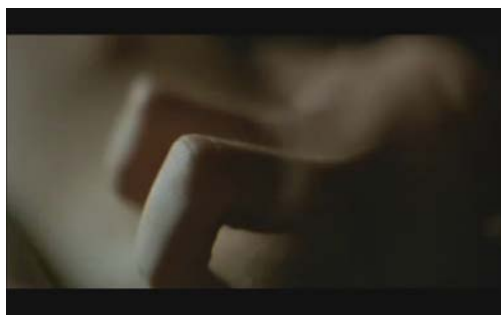


Fig.5



Fig.6

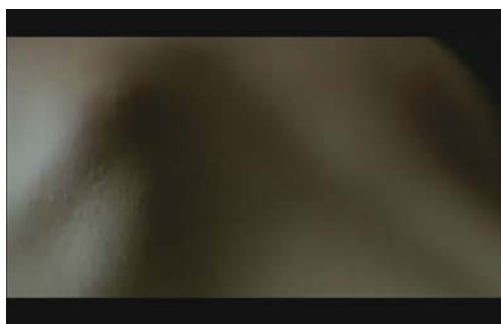


Fig.7



Fig.8

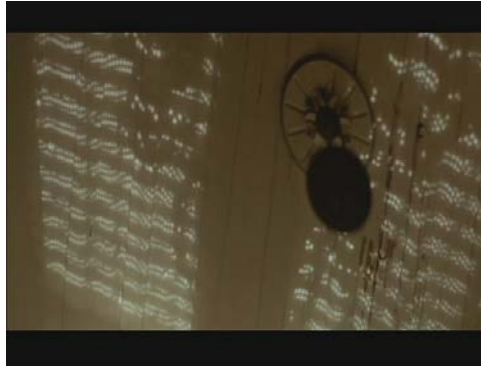


Fig.9

Observe-se que da Fig.5 a 7, no plano detalhe do peito de André em respiração ofegante, é o momento culminante com a colheita: “a rosa branca do desespero”. Já nas Fig. 8 e 9 está o que inicia, de fato, a narrativa literária: “Os olhos no teto”. Há um recorte temporal ou uma inversão de tempo entre uma narrativa e outra. Não que uma se submeta a outra em nível de qualidade no movimento narratológico, mas o olho da câmera, em sua liberdade e através do que Eisenstein chama de sincronização dos sentidos (1990), redimensiona a ação, o tempo, o processo em si da masturbação de André, sem que diminua a embriaguez e a convulsão do instante, alimentando as fontes mais profundas e intensas da participação afetiva do espectador. Essa mútua alimentação que ocorre entre o imaginário do filme e de quem assiste, se realiza visto que

A obra de ficção é uma pilha radioativa de projeções-identificações. É o produto objetivado (em situações, acontecimentos, personagens, atores), reificado (numa obra arte) dos “devaneios” e da “subjetividade” dos seus autores. Projeção de projeções, cristalização de identificações, apresenta as características alienadas e concretizadas da magia (XAVIER, 1983, p. 156).

A magia se processa no momento em que a ação objetiva da masturbação se mistura aos movimentos da câmera com as intensidades das projeções no corpo de André. Deste modo, o que é focado não é apenas o corpo trêmulo e convulso do personagem, mas também a condensação sugestiva dos seus devaneios e da sua subjetividade que o espectador passará a entender na medida, também, de sua participação afetiva no corpo, no tempo e nos sentimentos da memória de André.

É interessante elucidar que, do início da masturbação de André ao entorpecente gozo, um elemento se entremeia a todo esse movimento de agitação no cinema: o trem. Podemos inferir que ora o trem está na cabeça do personagem, ora está dentro do quarto, ora está fora, mas não importa, o barulho alucinante acompanha todo o febril instante. O

trem é um elemento interessante na narrativa fílmica do Carvalho, porque marca a ideia da própria experiência de ir e vir, porque como “o filme é todo memória” (CARVALHO, 2002, p. 51), o trem já encarna dois tempos e dois lugares: partida e retorno. E tal experiência se torna mais trêmula e hipnótica, alcançando momentos que se alternam entre o sentido que representa o espasmo através da fig. 5, ou o lugar de um gozo ou da perda de si, fig. 8, com “os olhos no teto”, fig. 9.

Da mesma forma que o trem marca uma mudança, marca também um estado de espírito e estado da memória de André: a partida, que é quando o conhecemos e conhecemos seu imaginário ao iniciar suas memórias; e no retorno, quando representa a história final de sua família e, por fim, seu destino, que é o confronto final com o seu pai e tudo que a tradição representa, porque o trem e a memória no *LavourArcaica* são, basicamente, metáforas um do outro no que diz respeito à velocidade com que se movem e se tornam um encontro com a família e com o universo íntimo de André. Contudo, na narrativa literária o elemento do trem não está presente, mesmo em sugestão, seja na partida ou no retorno.

Assim como falamos de cena que representam a partida, o mesmo ocorre com o retorno. Por sinal, este é o título da parte final na narrativa literária: *O Retorno*, que se inicia no capítulo 22 com a memória de um dos sermões do pai, Iohána, à mesa:

“...e quanto mais engrossam a casca, mas se torturam com o peso da carapaça, pensam que estão em segurança mas se consomem de medo, escondem-se dos outros sem saber que atrofiam os próprios olhos, fazem-se prisioneiros de si mesmos e nem sequer suspeitam, trazem na mão a chave mas se esquecem que ela abre, e, obsessivos, afligem-se com seus problemas pessoais sem chegar á cura, pois recusam o remédio; a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior [...]” [as aspas representam o discurso paterno, por isso estão mantidas na citação] (NASSAR, 1989, p.147-8).

E já que na produção cinematográfica o trem também se encontra como eixo, como linha congruente neste retorno de André, ele é o elemento que está fora do quarto inviolável e individual, algo que traz o filho pródigo, a ovelha desgarrada. Esse trem enriquece e adiciona lugares ao tecido da narrativa, ampliando os elementos progressivos da narração (o trem também narra). O trem que retorna, tanto é festivo, embalado pela música simultânea à cena, quanto é solene e contemplativo, ou certamente de submissão, como a partir da expressão circunspecta de André na Fig11.



Fig.10



Fig.11



Fig.12

Dessa forma, o trem metamorfoseia-se numa máquina do tempo, ocupa o valor da memória, do retorno à infância, como nos planos da Fig.12, 13 e 14. Pela janela, André observa, rapidamente, a imagem de três garotos correndo – o que no jogo de plano e contra plano da câmera parecem correr acompanhando o trem –, então ele vira (Fig.13) como se acompanhasse uma imagem-memória, talvez, que vai se distanciando: vê um menino (Fig.14) acenando para ele, através da janela cinematográfica, como um adeus a um passado o qual não pode alcançar novamente.

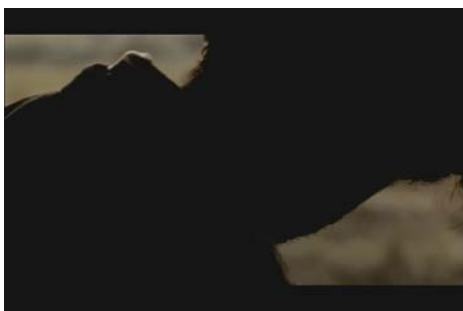


Fig.13



Fig.14

Faz-se necessário perceber a representação da partida de André no início de suas memórias. Deixando claro que o termo *representação* é aqui utilizado a partir do conceito de Foucault consoante aos signos, em *As palavras e as coisas*: “O mundo circular dos

signos convergentes é substituído por um desdobramento ao infinito. Nesse espaço, o signo pode ter duas posições: ou faz parte, a título de elemento, daquilo que ele serve para designar; ou é dele real e atualmente separado.” (FOUCAULT, 1992, p.75). Neste caso, a partida ocorre, enquanto signo e ação, no plano ficcional da criação literária e cinematográfica. E designa, ao mesmo tempo, um acontecimento real desdobrado nesses planos: a partida e, significativamente, o que ela simboliza.

A partida, em ambas as lavouras, nos remete ao encontro com uma precária e sinuosa verdade acerca da matriz familiar patriarcal. Essa precariedade é dissecada através do olhar epilético e do corpo febril de André, nas fissuras da voz paterna, de maneiras diferentes, mas confluentes, da Lavoura literária à lavra fílmica de Carvalho. Conforme André Luis Rodrigues, em *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*,

A ordem paterna e tudo o que na família se liga ao movimento circular são ou ideologia ou desesperada tentativa de manutenção de uma ordem que não tem mais espaço no mundo de hoje. Desse modo, o círculo paterno será tragado por um movimento muito mais impetuoso, o movimento em espiral do destino, da fatalidade, do tempo, da história, movimento que apenas parece fingir a circularidade para se abater feito um tornado sobre os homens, quando eles menos esperam, quando acreditam que nada poderá atingi-los em seu mundo, que crêem fechado e defendido (RODRIGUES, 2006, p.148).

A ordem paterna é cessada no retorno de André, não é o restabelecimento da ordem, do ciclo da lavoura, ciclo das festas, do trabalho, muito pelo contrário, é a cessação desse ciclo e a ruína da família, a criação de uma nova ordem. Ambas as lavouras possuem esse caráter circular, não apenas na estrutura, um movimento em espiral auto-suficiente orquestrado por um tempo-memória, essencialmente poético-filosófico e imagético.

Tal movimento se consagra por sistemas diferentes para atingir o mesmo nervo: a atividade humana enquanto questionamento, poesia, lugar, poder e na qualidade de um acontecer eterno, aquilo que se busca na partida e no retorno. O que chamamos de retorno é um reencontro com o peso da própria existência, não o peso de reclamar um lugar à mesa ou contra os sermões, mas como o espelho de seu sofrimento, de sua febre eternamente atenuada na terra úmida: o reencontro consigo e seu próprio demônio que é Ana, sua irmã. Em *A Gaia Ciência*, no aforismo 341, Nietzsche discorre a questão passando a voz ao demônio para explicar acerca desse ciclo infundável, dessa terceira margem do nosso rio existencial:

O peso mais pesado. E se, um dia ou uma noite, um demônio lhe aparecesse na sua suprema solidão e lhe dissesse: “Esta existência, tal como a leva e a levou até aqui, vai ser necessário a você recomeçá-la sem cessar; sem nada de novo; muito pelo contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande e de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão... esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores [onde André sempre se recolhe nos momentos de festa], e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, e você com ela, ínfima poeira das poeiras!” [...] (2005, p.185).

Nos dois terrenos da linguagem, a literária e a cinematográfica, a ampulheta invertida ocorre na narrativa e na alma do narrador-personagem. Entretanto, essa mesma ordem em que tudo retornará pode ser pensada e observada mais claramente no filme, porque a câmera também narra, seja somente pelas imagens ou pelo uso do primeiro elemento primeiro literário: o verbo, que também é verbo-imagem.

E, para além dos nossos olhos que imaginam o sugerido pelo texto literário articulado, como uma espécie de câmera interna na narrativa, o olho da câmera pinta, torna virtual e forma o todo da memória de André a nossa frente. Esse retorno pode ser visto, como um exemplo, no momento da dança em família quando Ana exhibe sua sensualidade, fazendo com que ele, André, seja na memória revelada a Pedro dentro do quarto de pensão, seja na festa do seu retorno a casa, umedeça sua febre nas folhas e na terra úmida.

Todo esse corpo de indagações e compreensão pode ser visto, pois “Cinema e Literatura, do ponto de vista ultra abstrato adotado pela filosofia, são a mesma coisa. Mudam as técnicas, as linguagens [e suas condições], as respectivas temporalidades etc. A pretensão à verdade universal é a mesma” (CABRERA, 2006, p.29). Cada um com seu sistema de linguagem que se permitem e interpenetram, tanto a literatura quanto o cinema buscam o humano como verdade universal. Verdade esta a ser conflitada e medida o tempo todo nesses corredores de representação da vida que sempre tornam.

Mas alcançaremos uma melhor compreensão imagética desse movimento cíclico, desse retorno de André ao recolhimento enquanto tortura necessária a uma disciplina do sofrimento pela submissão patriarcal ou da sua ruptura, na observação das imagens abaixo:



Fig.15 André recolhido ao fundo



Fig.16

André, em plano geral (Fig.16), desperta de seu transe alimentado pela distância da festa e pelo seu contato com a terra, com os gritos de euforia quando da entrada de Ana, sua irmã, no círculo da dança, levando sensualidade, libido ao ambiente e um novo ritmo à dança (Fig.17 a 22).



Fig.17



Fig.18



Fig.19



Fig.20



Fig.21



Fig.22

A câmera personifica o olho de André, como se ele a colocasse em relevância, e Ana revela seu sensualismo para ele (Fig.20), como se um rápido letreiro explicasse que ambos se entreolham. Em todo esse plano que se segue, não é apenas o momento festivo que se exalta, mas o suplício silencioso desse narrador-personagem recolhido diante da dança familiar e do objeto que é o amálgama da pulsão de degradação (Thanatos) e da pulsão de vida (Eros): ambas as pulsões coexistem, mas de uma maneira bem densa em André. Ana é esse objeto que habita não apenas esse momento dionisíaco, e sim todas as paredes da casa e das memórias, porque era ela que André desejava acima de tudo e em primeiro lugar, era ela sua febre e sua danação. Como ele dizia a Pedro,

Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” [...] “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” [as aspas foram mantidas como no original] (NASSAR, 1989, p.109).



Fig.23



Fig.24

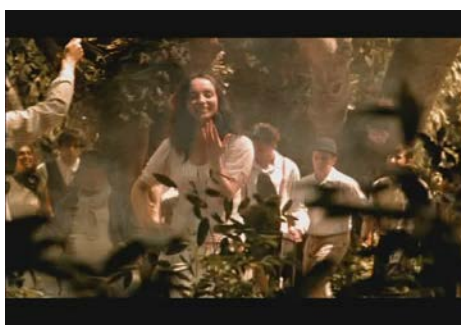


Fig.25

André, em processo de transe diante da mobilidade serpentina da irmã, deixa-se arrebatado pela febre desse desejo incestuoso. Novamente no jogo técnico e significativo da câmera, onde Ana se lança em sorriso dançante para ele (Fig.25), André necessita abrandar essa febre nas folhas e na terra úmida, à medida que a música vai se distanciando do plano e, por conseguinte, de sua percepção sensorial enquanto sujeito embriagado pelo que vê (Fig.26 e 27).



Fig.26



Fig.27

A dança, o jogo com o lenço muitas vezes servindo de véu que desvenda um corpo sedutor, se processa em linhas mais densas e físicas no *LavourArcaica*. Podemos, então, levar em conta o que afirma Annie Suquet, logo no início de seu texto *O corpo dançante: um laboratório da percepção* ao se referir a *A dança da serpente* e às *Danças luminosas*, de Loïe Fuller:

O corpo do artista é um ressonador. As ondas luminosas nele se transformam em ondas cinéticas segundo um processo de troca ininterrupto que a dança tem como vocação ritmar e converter, mediante alquimia das sensações internas, em uma [citando Fuller] “música virtual – música dos olhos, precisa a dançarina” (SUQUET, 2008, p.509).

Esse corpo, em rodopios, se torna um cálice que derrama toda a “pulsão sexual” nos olhos, no corpo de André e do espectador enquanto leitor participante de toda essa mobilidade alojada em sons, cores, planos, técnicas e na subjetividade enquanto sentido e sensação para quem dança e para quem vê.

Acompanhamos esse instante (Fig.15 a 27) da primeira dança e da febre de André a partir da memória narrada a Pedro dentro do quarto de pensão. Agora vejamos esse mesmo instante na festa de retorno, a segunda festa, já no final da narrativa fílmica, bem como da narrativa literária, que fecha a ilustração do conceito nietzschiano antes trabalhado, o qual abriu toda essa sequência posterior de Ana, introduzindo com bastante segurança a decadência de uma lavoura, exibindo os trapos da família no centro da dança e oferecendo seu corpo como comprovação da verdade trágica do irmão: “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade [...]” (NASSAR, 1989, p.160).

O corpo assim se apresenta, não apenas em Ana mas, naturalmente, em André, como “aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as

instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ofensiva.”
(FOUCAULT, 1979, 147).



Fig.28



Fig.29

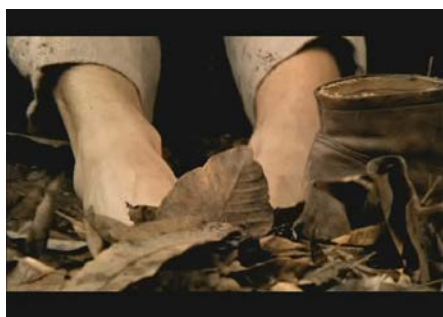


Fig.30



Fig.31



Fig.32



Fig.33



Fig.34



Fig.35



Fig.36

É indubitável como nesses nove quadros (Fig.28 a 36) Ana, “coberta pelas quinquilharias mundanas” (NASSAR, 1989, p.188) da caixa de seu irmão, domina a dança com seu ímpeto violento, transpirando libido, “varando com a peste no corpo” (NASSAR, 1989, p.188) e circunscrevendo, em seu serpenteamento corporal, toda a embriaguez desse eterno retorno nietzschiano de André. Este dizia, na voz de Luiz Fernando Carvalho,

ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, 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 unidade do meu corpo [...] eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava [...], e eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta, num canto do bosque mais sombrio [...] (NASSAR, p.190-191).

É nesse ponto, entre o plano completo dos quadros acima separados e a narrativa literária, que as linguagens se interpõem para formar outra coisa, outra linguagem, outra presença física desse ritual cíclico na vida desse narrador-personagem. E, neste caso, é posto esse eterno retorno não como uma mera percepção do tempo, mas como um cultivo profundo na disciplina do sofrer, na matéria que forma o homem enquanto Deus e criatura, enquanto pele e máscara, enquanto paixão e virtude, ódio e amor, partida e retorno. No tecido dessa “disciplina do sofrer, do *grande* sofrer” (NIETZSCHE, 1992, p.131) se concentra o gene da causa e efeito das verdades e do conflito de André, de sua “vontade de poder”, de seu mundo visto por dentro e gerado de instante a instante na paixão por essa verdade.

Retorno ao lar, a casa natal, ou a nós mesmos indagados, enquanto próprio lar, pela proeza desse movimento vertiginoso encarnado tão bem em e por André, seja literário ou cinematográfico, ambos nietzschianos. Porque, numa margem ou outra do tempo,

“Estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1989, p.36), indo a nossa casa natal, que consoante Bachelard, “o mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. De que valem as casas da rua [a pensão como refúgio de André] quando se evoca a casa natal, a casa de intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido de intimidade?” (1990, p.75). As memórias nas obras em questão, as lembranças, para além do retorno a casa, a terra, a família, é um regresso à sua própria intimidade, às suas vivências subjetivas.

As linguagens, cada uma em seu *locus* narrativo, se intersectam em um ponto, um entrelugar, uma entrelinguagem que amplia a compreensão da verdade acerca do corpo familiar de André.

A plasticidade encontrada na obra literária *Lavoura Arcaica* possibilita a criação, (melhor que isso) a transcrição de um mundo, de uma nova lavoura que permite ao leitor mergulhar numa plantação de metáforas tão densas quanto mais poetizadas. Estar na *Lavoura Arcaica* é está contemplando um cenário criado pela poesia da prosa, através do imaginário da obra enquanto criação literária em si e através do imaginário leitor enquanto recriação do mundo lido na obra em questão, já que “A Literatura instaura uma experiência em que lê, exerce um impacto emocional, tem pretensão de verdade e universalidade e desenvolve conceitos em níveis abstratos e metafóricos.” (CABRERA, 2006, p.28).

Quando transitamos nosso olhar pela obra fílmica *Lavoura Arcaica*, experimentamos, numa condição muito mais física, o que está a nossa frente, efeito da linguagem cinematográfica enquanto transposição material e técnica de ambos os imaginários citados anteriormente. Isso ocorre, por exemplo, porque segundo Avellar, em *O chão da palavra*, há dois mundos:

O mundo contínuo é o mundo da visão, o mundo descontínuo é o mundo da consciência, e o cinema é herdeiro do mundo descontínuo: o pensamento humano criou um novo mundo à sua imagem e semelhança. Um plano de cinema é como uma poesia isolada, tal como o filme depois de pronto é como o livro onde o autor reúne seus poemas; é uma nova composição, é o resultado do encadeamento dos diversos poemas (2007, p.107).

É, certamente, na linguagem dessa produção técnica de mundos imaginados e sentidos a partir da leitura coletiva da obra *Lavoura Arcaica*, de Nassar, que está posto um realismo que mapeia nossos sentidos e corpos, dilatando nossa experiência estética e envolvendo-a com novos sons, imagens e verbos que redimensionam a experiência da

leitura e, sem dúvidas, da leitura literária. Até porque a produção fílmica *LavourArcaica* está inserida no cinema de prosa tanto quanto no cinema de poesia:

Um, o cinema de prosa, narra – mais exatamente: mostra, pois no cinema o acontecimento existe e fala por si mesmo; o cinema de prosa mostra um acontecimento com se a imagem fosse uma janela aberta para uma paisagem. O outro, o cinema de poesia, separa, isola, desloca a imagem da mesma maneira que a poesia arranca as palavras de seu sentido primeiro para inseri-las num novo sistema (AVELLAR, 2007, p.107).

Não é possível demarcar o território com uma linha bem nítida para se afirmar onde se inicia ou termina a prosa ou a poesia, nem que é inferior ou superior, porque é no redimensionamento que ganha forma e movimento a simbiose desse entrelugar das lavouras, das terras cultivadas em poesia e imagens, em imagens e poesias, ganha autonomia a entrelinguagem de ecos, de forças, de danças, de geometria, de atrações e repulsas, enfim, de símbolos e simbologias. Na verdade, como bem coloca Luiz Fernando Carvalho, a “verdadeira lavoura é um espaço metafórico, ela se dá no âmbito da mesa, no âmbito das palavras, no âmbito das idéias, no âmbito do próprio cinema, da escrita de luz na tela.” (2002, p. 47). Nesse sentido podemos entender que a câmera, a imagem, a prosa e a poesia podem se encontrar (e se encontram) em lugares que resignificam e ampliam a potencialidade de suas próprias expressões e, de certo, a condição de seus próprios nomes.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme LavourArcaica**. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **LavourArcaica**. Brasil: Rio de Janeiro. Rio Filme Distribuidora, 2001. 2h51; cópia em DVD, Versátil, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo. Editora Brasiliense, 1º Ed., 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GUATARRI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Tradução: Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. *In: História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema: antologia**. Org. XAVIER, Ismail. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.